

6-1995

La crítica teatral francesa en los últimos años

Alfredo Rodríguez López-Vázquez
Universidad de La Coruña

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo. (1995) "La crítica teatral francesa en los últimos años," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 6-7, pp. 25-39.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

2

LA CRÍTICA TEATRAL FRANCESA EN LOS ÚLTIMOS AÑOS

Alfredo RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ
(Universidad de La Coruña)

Abordar un estudio crítico implica, ante todo, asumir un método, tanto en el sentido de organizar unos planteamientos (en cuanto a los objetivos, ¿qué se pretende con el estudio?; en cuanto al material o corpus, ¿qué vamos a seleccionar?; en cuanto a la concepción del trabajo, ¿cómo vamos a abordar ese corpus seleccionado para ir en dirección a los objetivos?) como en el sentido concreto de establecer un vínculo entre la hipótesis de trabajo y el modelo de análisis desarrollado. Voy a tratar de exponer cómo he asumido esta tarea para guiar a los oyentes en su horizonte de expectativas. Por un lado se me aparecía como algo evidente que el estudio de la crítica moderna o reciente, en materia de teatro, tenía que intentar desbrozar algún tipo de unidad interna dentro del conjunto de trabajos propuestos en áreas, ámbitos y disciplinas convergentes a veces, y otras veces, alejadas. También era necesario establecer esas áreas o campos, que naturalmente ofrecen variación según la formación personal de cada crítico. Un semiólogo o semiótico enfrascado en la teoría tenderá a excluir trabajos de carácter cultural en torno al teatro; un especialista de autores concretos puede desinteresarse de estudios en donde se proyectan modelos analíticos procedentes de la matemática; alguien interesado en los aspectos prácticos de la puesta en escena puede encontrar ocioso el ocuparse de estudios sobre la lengua de un autor o sobre la evolución de un mito. Cada una de estas perspectivas resultaría parcial, pero posiblemente su carácter fragmentario no invalidaría la propuesta en sí; el riesgo de asumir una perspectiva más global, más general, implica excluir tendencias críticas que quizás sean esenciales en un terreno especializado, pero cuya inserción en el engranaje general del teatro no parece clara para quienes

intentamos buscar una visión general. En cuanto a las estrategias de aproximación al objeto estudiado intentaré complementar al mismo tiempo una aproximación descriptiva con otra interpretativa, lo que me obliga, en este segundo empeño, a asumir también una apreciación crítica de lo que analizo. En cierto modo se mezcla así la historización de la crítica, como tarea descriptiva, con la crítica de la crítica, como tarea metacrítica. Resumiré: a la vista de la documentación usada he terminado por asumir la hipótesis de que las líneas centrales de la reciente historia de la crítica teatral francesa están bien representadas por el período 1975-1986. Para entender esto hay que ofrecer una visión del status anterior, que sin duda procede de varios decenios, pero cuya orientación parece acentuarse en 1968, hasta donde hay que retrotraer la prehistoria de este movimiento. Su valoración creo que puede hacerse ocho años más tarde, margen suficientemente razonable para proponer un cotejo con la época anterior, la situación presente y la integración de estos trabajos en una panorámica general. En cuanto al criterio delimitador de corrientes, voy a establecer cinco apartados:

- a) El estudio del teatro como fenómeno cultural, que integra conceptos sociológicos, pedagógicos y políticos. Trabajos como los de Jean Duvignaud, Anne-Marie Gourdon o Roger Deldime se encuadran en este ámbito.
- b) El estudio de la materialidad del hecho teatral de la representación, en donde coexisten los actores que forman el elenco de la compañía, el público espectador y el lugar teatral en que se representa. Un ejemplo de esto serían los estudios de escenografía de Denis Bablet.
- c) El fenómeno de la dramaturgia, que tiene que ver con la fase de interpretación que va desde que existe un Hipertexto teatral hasta que dicho texto se representa en su estreno; esto implica el análisis de las unidades que componen ese Hipertexto, tanto en la formal como en el contenido. Estudios sobre el ritmo (Meschonnic/ Vitez), sobre la morfología (Ubersfeld) sobre la puesta en escena de una obra (Chéreau), sobre la teoría teatral (Kowzan) o sobre la recepción del drama (Pavis) o sobre el metateatro (Forestier, sobre metateatro en el XVII, Kowzan sobre metateatro en los últimos años).
- d) La creación individual, que implica al autor teatral, sus obsesiones personales, su técnica de composición, su ideogénesis y su relación con la época (sincronía) y con la historia (diacronía). Trabajos sobre el autor y su dramaturgia, como el Henri Behar sobre Jarry (*Jarry dramaturge, 1980*) o los varios e importantes trabajos sobre Beckett, Arrabal,

Ionesco, Marivaux, Molière, Shakespeare, Chéjov o Pirandello son típicos de este apartado.

- e) El sustrato mítico en donde un autor, una época, unas pulsiones históricas, una temática y un estilo se integran en la herencia cultural humana, en la antropología y la sociología de lo imaginario. Esto abarca desde trabajos diacrónicos sobre el mito, como el de Rousset sobre Don Juan hasta análisis de psicocrítica como el Verhoeff sobre Marivaux o de mitocrítica como el colectivo sobre Don Juan, 1993 (Brunel) o el número especial de la revista *Théâtre en Europe* sobre Don Juan, febrero, 1988.

Como puede observarse, el nivel más concreto, el primero, que es una forma de la sociología cultural, y el más abstracto, el último, que forma parte de la antropología de lo imaginario cierran una especie de círculo metodológico en donde los mitos regresan en otra forma o con distinta valoración y las sociedades o los individuos regresan a lo que Duvignaud llamó el terreno de las sombras colectivas en el que la imagen y el cuerpo de lo Otro, de lo Colectivo, nos revelan los límites y los fantasmas de lo Mismo, de lo individual.

El punto de partida, como ya he dicho, será el año 1975, importante por la aparición de un volumen de uno de los grandes teóricos del teatro, Tadeusz Kowzan, que publica ese año *Littérature et Spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques* (Mouton- La Hague, Paris, 1975). En cuanto al primer nivel, en ese año aparece *L'enfant, le théâtre, l'école*, obra de Dasté, Jenger y Voluzan, dirigida por Bergeret (Paris, ed. Bordas). En el ámbito semiológico aparece en Bruselas (Ed. Complexe) el libro *Sémiologie de la représentation. Théâtre, télévision, bande dessinée*, coordinado por André Helbo. Se trata de un libro traducido al español con relativa rapidez (1978, Ed. Gustavo Gili, Barcelona) y con un interesante prólogo de Ricard Salvat. El libro es probablemente el compendio más atractivo de las corrientes críticas de los años 70 en torno al estudio del teatro. La primera parte agrupa dos epígrafes amplios, el primero "la experiencia del texto", recoge trabajos del propio Helbo, de Umberto Eco y de Jean Alter; el segundo, "La especificidad de la representación" incluye estudios de Pavel Campeanu, Salomon Marcus, Regis Durand y el propio Helbo. En la tercera parte, bajo el epígrafe "Representación y media" intenta agrupar el estudio del teatro dentro de los fenómenos de la comunicación, como sugieren los trabajos de Helbo "Teatro, mediatización y propaganda" y de Pierre Schaeffer, "Representación y comunicación". Como se ve bien por esta sinopsis, aunque el libro consta de estudios de nueve autores, la concepción crítica y la orientación general son cosa de André Helbo, que asume el capítulo introductorio de cada

epígrafe, y un capítulo concreto sobre "la representación del relato". Conceptos como el "matematecto", aplicado por Jean Alter a la obra más conocida de Beckett, títulos como "la estrategia de los personajes dramáticos", de S. Marcus, "El código teatral" de Helbo, "Parámetros de la semiología teatral", de Umberto Eco (en la época en que Eco era una voz) o "Problemas del análisis estructural y semiótico de la forma teatral" dan una idea clara del cambio de orientación que empieza a tomar el estudio del teatro a mediados de ese decenio. La representación y la comunicación como entidades diferenciadoras del teatro, el personaje, la escena o la sílaba dramática como unidades de aprehensión del hecho teatral y el concepto de código semiótico como procedimiento de análisis implican un cambio radical frente a una crítica tradicional universitaria que todavía dedica sus mayores esfuerzos a recopilar material biográfico de los autores o a rescatar opiniones de eruditos que ven el teatro como un subapartado de la literatura, y en consecuencia, analizable a través del libro y no del espacio de la representación, del conjunto personaje/actor o de la interacción entre representación y público.

Naturalmente esta situación no surge de la nada; Régis Durand recuerda que "hasta fechas recientes, el texto ha gozado de un exorbitante privilegio en los estudios teatrales...pero las actuales investigaciones tienden a desplazar la relación entre los conceptos de texto y representación, a manejarlos dentro de una problemática más amplia que es la del texto o de la escritura, en el sentido que la crítica francesa contemporánea ha dado a esos términos. La noción de teatralidad se dispone a sufrir por lo tanto un desplazamiento y una redefinición: ya no será forzosamente lo que en teatro se aproxime más a la representación, ni siquiera esa misma representación" (Helbo, 125), y recuerda a este propósito a Roland Barthes: "No hay gran teatro sin teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado de antemano por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones; la palabra se derrite enseguida en substancias".

Estas observaciones de Barthes y este juicio de Durand, que los veinte años posteriores han validado y potenciado, hemos de tomarlos, pues, como el fruto de un cambio de orientación que tiene que ver con trabajos precursores como los de Tadeusz Kowzan: "Le Signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle", en la revista *Diogenes*, nº 61, 1968; el de Jean Rousset, *L'intérieur et l'extérieur. Essai sur la poésie et sur le théâtre du XVII^e siècle* (Paris: José Corti, 1968); de Steen Jansen, ese mismo año de 1968, "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique", en *Langages*, nº 12; Denis Bablet, *La mise en scène contemporaine*, Paris, La Renaissance du livre, 1968. De Lucien Goldmann, "Micro-structures dans les vingt-cinq premières répliques des *Nègres* de Jean Genet", en *Structures mentales et création culturelle*, Paris, Anthropos, 1970; Léon Chancerel, *Jeux dramatiques dans l'Éducation*, Paris, Librairie Théâtrale, 1970; H. Bleskine, "Une expérience de théâtre lycéen", en *Travail Théâtral*, nº

1, 1970; de R. Demarcy, "Le spectateur face à la représentation théâtrale", en *Travail Théâtral*, n° 1, 1970; de Roman Ingarden, "Les fonctions du langage au théâtre", en *Poétique*, n° 8 1971; de Issak Rezvin y Olga Rezvina, "Expérimentation sémiotique chez Eugène Ionesco" en *Semiotika*, n° 4, 1971; de Jindrich Honzl, "la Mobilité du signe théâtral", en *Travail Théâtral*, Lausanne, 1971; de Petr Bogatyrev, "Le Signe au théâtre", en *Poétique*, n° 8, 1971; o de Jean Jachymiak, "Sur la théâtralité", en la revista *Littérature/science/idéologie* (n° 2, 1972). Como puede observarse se trata de trabajos procedentes de estudiosos en muchos casos de origen eslavo, publicados en revistas de carácter general, no exclusivamente teatral, y escritos en francés. Junto a ellos, y en las mismas revistas, a veces en el mismo número, tenemos trabajos de estudiosos franceses que van en direcciones similares: así en 1967 Derrida escribe "La Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation" y "La parole soufflée" en 1967; Gerard Genot, "Caractères du lieu théâtral chez Pirandello", en 1968; Christian Metz "Spécificité des codes et spécificité des langages", en *Semiotica*, I, 4, 1969; en 1970 Georges Mounin dedica el capítulo "La communication théâtrale" en su *Introduction à la Sémiologie* (Paris: Les éditions de Minuit) François Rastier, "Les niveaux d'ambiguïté des structures narratives" en *Semiotica*, III, 4, 1971 y "Un concept dans le discours des études littéraires", en *Littérature /sciences /idéologies*, n° 7, 1972; ese mismo año Philippe Hamon publica, en el n° 6 de esta última revista, su célebre artículo "Pour un statut sémiologique du personnage" y D. Bablet "Pour une méthode d'analyse du lieu théâtral", en *Travail Théâtral*, 6; un año después, en el número 12, Françoise Thuel "Dom Juan de Molière: des mots et objets "mis en texte" à la mise en scène du sens". Ese mismo año y en esa misma revista, tenemos el artículo de Michel Corvin "Approches sémiologiques d'un texte dramatique. La Parodie d'Arthur Adamov"; en *Travail Théâtral*, 1973, Richard Demarcy publica "Le Spectateur face à la représentation théâtrale". También de 1983 son dos importantes libros de P. Lequeux. Anoto todo esto, que puede parecer farragoso, porque se ven claras algunas líneas de conjunto: a las obras de autores como Ionesco o Adamov, de origen eslavo, le acompañan estudiosos de ese mismo origen con formación lingüística y semiótica; hay cuatro o cinco revistas que publican, después de 1968, una serie de trabajos que replantean el concepto de representación y rescatan el gesto y el espacio, frente a la escritura y a la imprenta; hay una serie de críticos ya consagrados, como Barthes, Derrida o Mounin, que apuntan en la nueva dirección. Junto a ello hay una corriente interna de análisis de lo literario que se preocupa por los factores psicocríticos, tanto en línea de Freud, que a través de Lacan es la ortodoxia psicoanalítica, como de Rank, Jung o Adler; así en 1974 tiene lugar el coloquio de Milán sobre Psicoanálisis y Semiótica editado en 1975 en la colección 10/18. Además de los trabajos de Kristeva, Sollers, Guattari y Deleuze destaca el artículo de Aldo Tagliaferri, "Mimésis et illusionisme: à propos

de Joyce et Beckett" en donde su autor replantea un problema clásico que de pronto se ha hecho hipermoderno: si la obra de teatro alude a una realidad o si es ella misma una realidad. Se trata de un problema de estética que ha preocupado desde siempre a los estudiosos del teatro, tanto en el terreno teórico como práctico. Desde las teorías y reflexiones de Zola hasta la obra de Artaud, *Le théâtre et son double*, desde la obra de Diderot (*Le paradoxe sur le comédien*) hasta la de Patrice Chéreau, la comprensión del fenómeno teatral tiene que ver con el punto de vista que se tenga sobre el hecho de la representación. Quizá valga la pena apuntar que el primer gran dramaturgo que aborda este problema y propone una interpretación existencial del problema es Calderón, mencionado por Bertrand Russell como referente de una de las posturas filosóficas en torno a la realidad y a la representación mental que el ser humano hace de esa realidad. Pero volvamos a la crítica teatral francesa. Es notable apuntar que obras clásicas como *L'illusion comique* de Corneille, o modernas como *La parodie* de Adamov, y autores típicamente metateatrales como Shakespeare, Beckett, Arrabal o Ionesco están en el punto de mira de esta nueva percepción crítica de lo teatral.

En cuanto al estudio de las unidades de composición teatral, la aplicación de planteamientos a caballo entre la lingüística y la matemática permitió replantear en estos años una serie de factores de representación en donde se entrelazan distintos planos de lo teatral: la percepción que el actor tiene de su personaje, la que tiene el director escénico de lo que es la obra, la que tiene el escenógrafo de lo que es el simbolismo del espacio (una vez superada la arcaica idea de los decorados a la italiana) y la que el crítico tiene sobre lo que es la vivencia del espectáculo por parte del público y lo que es la conciencia de la representación por parte del autor al diseñar su obra. Es interesante apuntar aquí, para justipreciar la importancia del trabajo de Helbo, que en muchos casos, una vez popularizada la televisión, autores contemporáneos escriben expresamente para estrenar en televisión, con lo que ello supone de distanciamiento sensorial en cuanto a lo que llamaré la infraestructura física o material del escenario. A partir de aquí empiezan a plantearse trabajos críticos sobre la puesta en escena de una obra concreta, o de un conjunto de obras. Cabe destacar, en esta época precursora post-68 y pre-75 un trabajo de Isaak Rezvin y Olga Rezvina publicado en inglés en la revista *Cahiers de Linguistique Théorique et appliquée*, titulado "On Marcus' descriptive model of Theatre", 10, 1, 1973, en donde se estudian *Tartuffe*, *Le Cid*, *Le Mariage forcé* y una obra de Eugène Scribe *Le verre d'eau* y se proponen dos parámetros de análisis de la obra teatral: la medida de la individualidad del personaje y la medida de su movilidad. El artículo de Marcus en la colectánea de André Helbo apunta en la misma dirección, y entre los autores analizados están Racine, Corneille, Molière y Beckett. La misma revista *Cahiers de Linguistique théorique et appliquée* acoge una serie de artículos de Mihail Dinu entre los años 1968 y 1974 cuyos títulos apuntan claramente a esta idea: "Structures linguistiques

probabilistes issues de l'étude du théâtre" (CLTA, 5, 1968), "L'interdépendance syntagmatique des scènes dans une pièce de théâtre", CLTA, 9, 1972), "Continuité et changement dans la stratégie des personnages dramatiques", CLTA, 10, 1973, "Individualité et mobilité des personnages dramatiques", CLTA, 11, 1974. En 1976 publica M. Corvin su "Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain", en *Travail théâtral*, 22, 1976; Así pues la nueva orientación semiótica, la búsqueda de una integración entre la lingüística y la matemática y el cambio de enfoque en cuanto a la esencia de lo teatral permiten la aparición de libros que implican una reestructuración de planteamientos previos o una innovación conceptual importante; en ambos casos suponen una ruptura epistemológica con la situación anterior. Por orden cronológico, entre los del primer tipo citaré *Le théâtre et après* de Jean Duvignaud (Bruxelles, Casterman), y *Démence et mort du théâtre* de René Giraudon, en la misma editorial y ambos del mismo año, 1971; entre los innovadores, el de Jacques Polieri, *Scénographie, sémiographie*, Paris, Denöel, 1971; el de Paul Vernois *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, Klincksieck, 1972; Larthomas, P. *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés* (Paris, A. Colin, 1972) el de Anne Ubersfeld, *Le roi et le Bouffon*, Paris, Corti, 1974; en Bruselas, el libro de Roger Deldime, *Le théâtre pour enfants. Approches psychopédagogique, sémantique et sémiologique*, Bruxelles, De Boeck; el de Raymonde Temkine, *Mettre en scène au présent*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1977; con otros planteamientos, pero convergente en cuanto a rescatar la teatralidad como factor de cohesión del espacio, el mito y el personaje, está el libro de Ángel Berenguer, *L'Exil et la cérémonie* sobre el teatro de Arrabal, publicado en la colección 10/18, en 1977. En 1977 aparecen también los libros de Jean-Pierre Ryngaert, *Le Jeu dramatique en milieu scolaire* (Paris, CEDIC) y de Richard Monod, *Les textes de Théâtre*, Paris, CEDIC, y el número 1/2 de la *Revue d'Esthétique*, en la colección 10/18.

Como puede verse, hemos reunido aquí las orientaciones críticas de un decenio, 1968-1977, que a mi modo de ver es el decenio revolucionario en materia de orientación, enfoque y metodología crítica en materia de análisis teatral. El siguiente decenio 1978-1987 sirve para recoger los frutos de ese intenso trabajo de recomposición conceptual. En cuanto al mito, en 1978 aparece el trabajo compilador de Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, A. Colin; también En 1978 aparece el trabajo conjunto de Bernard Dort y Anne Ubersfeld, *Le texte et la scène: études sur l'espace et l'acteur* (Paris: Institut d'Études théâtrales). De ese mismo año es también el volumen colectivo editado por D. Bablet y J. Jacquot, *Le lieu théâtral dans la société moderne* (Paris, CNRS). Jacquot edita también el volumen colectivo, *Realisme et poésie au théâtre* (Paris, CNRS, 1978). En Bélgica, el volumen colectivo *Le théâtre et ses publics*, Bruxelles, Jeb/Théâtre Ed. Roger Deldime et alii; y finalmente el estudio de Robert Abirached *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* (Paris, Grasset); ya en el 79, el de A.

Zwoboda, *Professeur? Acteur?. Lecture, théâtre, Pédagogie* (Paris, CRDP); En 1979 el artículo de Patrice Pavis, "Fondaments d'une sémiologie du théâtre sur la distinction de Peirce entre icones, index et symboles", en un volumen colectivo cuyos editores son Umberto Eco, J. M. Klinkenberg y S. Chatman, *A semiotic Landscape/ Panorama sémiotique* (Paris, La Hague, Mouton, 1979); en 1980 aparecerá el imprescindible *Dictionnaire du théâtre*, también de P. Pavis, con la misma orientación semiótica peirceana; también ese año *Le Théâtre*, bajo la dirección de Alain Rey y Daniel Couty (Paris, Bordas); entre 1978 y 1981, los libros de Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* (Paris: Les Éditions Sociales, 1978) y *L'École du spectateur. Lire le théâtre II* (1981). Cohabitan aquí cuatro ejes conceptuales cruciales: escuela, espectador, leer y teatro. En Bruselas, el volumen colectivo *Le langage théâtral*, ISB, Bruxelles, 1981; y en Limoges el libro *Mythes, Images, Représentations* (Limoges, 1981), que son las actas del XIV Congreso de la S.F.L.G.C., en donde está el polémico artículo de Kowzan "Molière, personnage théâtral, mythifié et démythifié par le théâtre dans le théâtre", breve, pero premonitorio artículo sobre algo que el crítico americano Lionel Abel había puesto de moda veinte años antes, y sobre el que hablaré de nuevo al final de esta charla; ese mismo año de 1981 en Lausanne (Éditions de l'Aire) aparece *L'Avenir du drame* de J. P. Sarrazac. Un año después publica Anne-Marie Gourdon su trabajo *Théâtre, public, perception* (Paris: CNRS, 1982) y A. Ubersfeld y G. Banu publican *L'espace théâtral. Recherches sur la mise en scène d'aujourd'hui* (Paris, CNDP); es también el año de los *Écrits sur le théâtre* de M. Vinaver(Lausanne, L'Aire théâtrale); en 1983, el estudio de Roger Deldime, *Le théâtre Belge de langue française*, Bruxelles, Institut de Sociologie de l'Université de Bruxelles y el libro *Théâtre de toujours, d'Aristote à Kalisky*, Bruxelles, 1983; ese mismo año el libro de Richard Monod, *Jeux dramatiques et pédagogie*, Paris, Edilig; y un artículo importante de Pavis, "Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire", en *Revue des Sciences humaines*; conviene señalar esto, porque evidencia la apertura de revistas críticas muy generales, como es *RSH*, a planteamientos críticos que diez años antes estaban relegadas a publicaciones avanzadas en materia teórica; entiendo que el cambio de sensibilidad apuntado en 1975 ha culminado ya ocho años más tarde; 1983 es también el año de la publicación del trabajo de Bablet, *Esthétique générale du decor de théâtre de 1870 à 1914*, libro imprescindible para estudiar la evolución de la estética escenográfica en los años en que el teatro atraviesa una fase especialmente tumultuosa de crisis e investigación; se recordará que pasamos de la estética post-romántica o del drama realista de Scribe, a los postulados de Antoine o Paul Fort en Francia, y Gordon Craig en Inglaterra, Stanislavsky y Meyerhold en Rusia o Appia, en Suiza; de 1984 es el artículo de Steen Jansen, "Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique. Quelques observations sur un modèle du genre dramatique et sur le *Sei personaggi*

in cerca d'autore de Pirandello", en *Semiotics of Drama and Theatre* (Amsterdam/Philadelphia) y el volumen de Michel Corvin, *Théâtre/Roman, les deux scènes de l'écriture* (Paris, Théâtrales). También el interesante artículo de C. Kerbrat-Orecchioni, "Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral", publicado en *Pratiques*, nº 41, al que le seguirá el año siguiente "Le dialogue théâtral", en *Mélanges offerts à P. Larthomas*, Paris. También de 1985 es el libro de J. P. Ryngaert, *Jouer, représenter* (Paris, Cedic).

Es un buen momento para reflexionar sobre lo que ha aportado este trabajo crítico de comprensión del espacio y el lugar escénico en su vertiente semiológica. En principio la idea abstracta de espacio pasa a afinarse conceptualmente, y así podemos atender a una tipología espacial, más o menos precisa, según el modelo teórico que se use y según las categorías críticas que se asuman, de modo que distinguimos el *espacio escenográfico*, delimitado por elementos o significantes visuales estáticos; el *espacio lúdico*, implicado por el juego actoral y los elementos de la representación; los límites son menos claros de lo que a primera vista pueden parecer; quienes hayan visto la película *El león en invierno*, basada en una obra teatral, se darán cuenta de cómo el juego de ocultaciones y reapariciones de los personajes hace que cada cortina en particular y el conjunto de cortinas en general impliquen en la relación espacio escenográfico/ espacio lúdico un complicado sistema imposible de captar sin la percepción de lo que el espectador ha memorizado previamente; se trata, a fin de cuentas, de un tour de force sobre un elemento teatral tan viejo como la historia de la comedia latina, las puertas de Terencio y los personajes ocultos de Plauto. En cuanto al espacio escénico, Steen Jansen señala que es la condición de lectura de un texto en tanto que texto dramático, sin el cual la obra deja de ser inteligible. Ejemplo típico de lo que se llama carpintería teatral, en donde se evidencia los dramaturgos que tienen una conciencia clara de la representación, de quienes carecen de ella; un buen ejemplo, aludiendo a mi experiencia personal, lo tenemos en la edición de *El príncipe constante* de Calderón, en cuya *editio princeps* faltan indicaciones de entradas y salidas de personajes que sí están en el manuscrito; según ello, la representación de la obra siguiendo el impreso implicaría que Muley dice como monólogo algo que Calderón escribió para que fuera dicho en presencia de Fénix. La omisión del espacio escénico por el impresor (José, hermano de don Pedro Calderón) convierte lo que era un diálogo tenso en un monólogo inconsistente, que escamotea al espectador una relación básica en el entramado teatral. Por último el espacio dramático, que ha revelado el diálogo mantenido en el plano psíquico y místico entre dramaturgo y espectador durante el tiempo que dura la representación, implica elementos de carácter simbólico, más o menos revelados o aludidos por los integrantes del hipertexto global que es la representación. A fin de cuentas el vocablo representación es común a la actividad mental, ideogénica, que se produce

en la mente del espectador, y al hecho físico, material, que llevan a cabo los integrantes de la compañía. En ese sentido la representación material es una forma cuyo contenido varía en función de la síntesis memorial que cada espectador dialogante pone en funcionamiento para *aprehender* el texto; es decir, para apresararlo y comprenderlo al mismo tiempo. Y en este sentido, como saben ya los estudiosos, todo texto teatral es obligadamente una obra abierta.

De 1986 datan cinco libros importantes en materia de crítica teatral: el volumen colectivo sobre la obra de Patrice Chéreau, dentro de la colección *Les voies de la création théâtrale* (Paris, CNRS); la obra, también colectiva, *Animation, théâtre, société*, en donde se plantean gran cantidad de problemas que van desde la enseñanza, práctica y teórica, del teatro en la escuela, hasta la revisión de las nociones sobre las que se basa el fenómeno teatral y su recepción. También de ese año son el volumen de Patrice Pavis, *Voix et Images de la scène* (Paris, PUF, 1986), el volumen colectivo *Dramaturgies. Langages dramatiques. Mélanges Jacques Scherer*, Paris, Nizet, 1986. y *Le Mythe de Don Juan et la comédie de Molière* de Serafino Pizzari, Paris, Nizet, 1986. En 1988 hay que reseñar el número especial de la revista *Théâtre en Europe* sobre Don Juan, que contiene al menos dos artículos importantes: el de Giovanni Macchia, "Don Juan, métamorphose et immobilité" y el de Marion Scali "Faire bouger la statue?", cuya lectura obliga a replantear el modelo semiótico de Kowzan. De 1987 es *Le Théâtre nouveau en France*, de Michel Corvin, en la colección *Que sais-je?*, y el trabajo de T. Kowzan sobre Beckett, "Myse en abyme et théâtralisation dans *L'Impromptu d'Ohio* et *Catastrophe* de Samuel Beckett", en *Phénoménologie et Littérature*, Sherbrooke, Naaman. 1988, Parick Besson, *La Statue du Commandeur*, Paris, Albin Michel. 1989, J. P. Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, y el trabajo colectivo editado por Jacqueline Jomaron, *Le Théâtre en France* (Paris, Armand Colin, 2 vols). En 1990 el compendio de Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre* (Paris, Bordas). En 1991: Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Bordas, 1991. Sarah Kofman y Jean Yves Masson, *Don Juan ou le refus de la Dette*, 1991. De 1992 el volumen colectivo *L'Art du théâtre*, ed. G. Conesa, *Mélanges en hommage à Robert Garapon*, con varios artículos interesantes sobre el teatro de Corneille y Molière. En 1993, *Dom Juan. Analyse et synthèse sur un mythe littéraire. Tirso, Molière, Pouchkine, Lenau*, Paris, Klincksieck, 1993, ed. Pierre Brunel, J. M. Losada Goya. De 1994 datan las actas del Congreso de la Asociación Francesa de Literatura Comparada, con un importante artículo de Kowzan sobre el metateatro, otro de Marie-Claude Hubert sobre el cuerpo y la voz en el teatro de Beckett y otro de David Whittom sobre la puesta en escena en Francia del *Don Juan*. También de este pasado año es el estudio de Verhoeff, *Marivaux ou le dialogue avec la femme. Une psycholecture de ses comédies et de ses journaux*.

¿Qué conclusiones se pueden hacer de esta revisión crítica? Si yo tuviera que seleccionar sólo cinco estudios de todo este material elegiría en primer lugar la entrevista entre Meschonnic y Vitez (1982, *Langue Française*, n° 62), donde se reflexiona sobre el concepto de ritmo en la representación escénica; el discurso conjunto de un teórico y un escenógrafo plantea una serie de cuestiones que me parecen centrales y que completan y tal vez contradicen algunos postulados teóricos que se consideran artículo de fe entre la crítica universitaria. El segundo sería el artículo de Bernard Dort "Le théâtre de Don Giovanni" en donde la representación de la ópera de Mozart dirigida por Strehler le da pie para analizar los elementos dramáticos en la práctica concreta. El tercero, el reciente trabajo de Marie-Claude Hubert sobre el cuerpo y la voz en Beckett (1994), que incita a replantearse elementos esenciales de la representación, como el cuerpo y las entidades imaginarias y físicas que esconde el espacio, con la particularidad de ser representaciones del Texto mismo; es decir, actúan ya en la fase inicial de creación y proceden, sin duda, de la conjunción entre la pulsión de muerte de una época, y el repertorio teatral como sistema global de signos. Los otros dos serían el de André Helbo del año 75 y el de Brigitte Auphelle en el volumen colectivo *Animation, théâtre, société*, coordinado por Anne-Marie Gourdon, que es un estudio lúcido, riguroso, y un punto desengañado, sobre la pedagogía del teatro en los centros escolares.

¿Por qué estos cinco artículos, que en su conjunto pueden ser leídos en menos de dos horas? Bien, está claro que los tres reúnen cinco instancias críticas distintas y todas ellas complementarias: el analista (Meschonnic); el autor analizado en cuanto a su dramaturgia (Beckett); el espectador (Bernard Dort) confrontado a la representación viva de un Hipertexto mítico en una forma escénica mixta en donde el teatro está en situación fronteriza; el semiólogo que reflexiona sobre el código a partir del hecho de la representación, y a la crítica preocupada por la enseñanza del teatro y la relación entre teatro y experiencia personal. Temáticamente se habla aquí de ritmo, es decir la manifestación del tiempo en la representación; de cuerpo, es decir, la manifestación de una entidad abstracta, el personaje, encarnada en una entidad concreta, el actor; de voz, es decir, la manifestación de un texto imaginario en una entidad sonora y de espacio, es decir el sustrato en el que lo mítico colectivo se traduce en signos globales, de código descriptivo, y de la relación entre actor/espectador/aprendizaje. ¿Quiere esto decir que obras capitales como las de Ubersfeld, Kowzan, Pavis o Bablet son, en cierto modo, prescindibles? Si nos atuviéramos al terreno meramente práctico casi podríamos decir que sí; obviamente la crítica implica reflexión sobre un objeto, emisión de hipótesis, procedimientos descriptivos, elaboración teórica y propuestas interpretativas. Lo que trato de señalar, y que voy a intentar exponer ahora brevemente, es que la crítica académica ha actuado sobre todo con perspectiva

taxonómica, proyectando categorías críticas heredadas de la lingüística para el nivel descriptivo de las unidades teatrales. Es decir: en el conflicto epistemológico entre el objeto que se estudia y el método que se usa para estudiarlo, la balanza se ha desequilibrado por el lado del método, que, además, resulta ser un método procedente de un área científica externa al teatro, como es la lingüística. Volveré a explicarme, por si no está claro lo que quiero decir: se han estado proyectado modelos descriptivos o interpretativos de distintas teorías lingüísticas (estructuralismo ruso, ginebrino, danés, norteamericano), confiando más en la validez del modelo que en las peculiaridades de las unidades y categorías del objeto, es decir, del teatro. El teatro, como objeto de estudio es un hecho cultural de orden diferente que la lengua. La proyección de los distintos modelos ha ido en contra de la nitidez crítica a la hora de analizar las unidades, niveles y categorías de lo teatral. Además, el corpus utilizado ha sido excesivamente reducido y poco representativo. El ejemplo más preocupante de todos, que me temo es similar al tema de la carta robada de Poe, es el de la propuesta semiológica de los trece signos teatrales de Kowzan, en donde no se halla contemplado el signo inmovilidad. Simplemente la introducción del *Revizor* de Gogol, hace recordar que la didascalia exige que todos los personajes queden inmóviles durante un minuto y medio; pero además, como han visto muy bien los directores que han tenido que lidiar con la estatua del comendador, la figura es de absoluta exigencia, y lo que aterra es precisamente la dialéctica entre su inmovilidad y su silencio inicial y la posterior ruptura de ambas. Hurgar en la obra de Beckett, o en la de Koltès, hace recordar que el *cuerpo* es una entidad compleja, que implica, como manifestación de la pulsión de muerte, esa inmovilidad y ese silencio, que el autor del mito de Don Juan supo evidenciar. Como saben todos los amantes del teatro, un ejercicio clásico de mimo teatral es la imitación de la estatua, o su forma menor, el muñeco articulado, con voluntad de entrapar al espectador; recuérdese el baile de Casanova con la muñeca mecánica, papel asumido por una actriz, en la película de Fellini; formas estéticas variantes son el uso de maniqués, muñecos autómatas o la consideración de personajes como entidades vacías; en el mismo orden de cosas tenemos las indagaciones de Gordon Craig, Stanislavski, Appia y otros sobre el actor como entidad próxima a la marioneta. La vivencia práctica de la dinámica teatral, en lo que atañe a los signos, es decir a las unidades mínimas de significación, hace ver esta ominosa laguna teórica. Más cuestiones urgentes: recordemos el diseño espacial de una obra del Arrabal joven *Y pondrán esposas a las flores*: ¿en dónde están los espacios lúdicos, en dónde los espacios escenográficos y en dónde el concepto de *lugar*?

Todavía hay una última observación que hacer. Podemos comparar el resultado de esta tarea crítica reciente con el conjunto de propuestas de la crítica entre los años 1934, fecha de publicación de *Le théâtre et son double* de Artaud y el año

65 en que se publica la primera edición de la sociología del teatro de Duvignaud, y el primer trabajo global de Denis Bablet sobre escenografía. De por medio, y en diferentes órdenes críticos están los trabajos de Henri Gouhier, de Étienne Souriau, Bernard Dort o de Odette Aslan, o las reflexiones de Sartre, Camus o Cocteau. Las aportaciones críticas de los últimos años son escasas en cuanto a mejorar nuestra comprensión de los problemas centrales del hecho teatral, que básicamente ya habrían sido enunciados por Diderot en sus trabajos *De la poésie dramatique* y *Paradoxe sur le comédien*. Se ha trabajado preferentemente en el terreno que yo llamaría de determinación de unidades mínimas en vez de plantearse cuestiones de método para abordar las grandes unidades configuradoras de la representación; se ha atendido más a la discusión terminológica y al terreno descriptivo que a la discusión conceptual y al ámbito analítico. Me arriesgaré a poner dos ejemplos prácticos que implican a Ubersfeld y a Pavis.

El primero de ellos, el concepto de *personaje*, que Ubersfeld diluye en su *modelo actancial* (procedente de analizar en función de categorías lingüísticas heredadas de Propp y de Greimas), en combinación con conceptos o terminología generativista. Así tenemos el nivel superficial de las figuras (personajes) y el nivel profundo, de los actantes. El actante es una función dramática: "ainsi le personnage ne se confond pas avec l'actant quoiqu'il ait le plus souvent un rôle actanciel: l'actant est un élément d'une structure syntaxique, le personnage est un agrégat complexe groupé sous l'unité d'un nom" (I, 115). La psicología de la figura es ficticia: "Objet fictif, au sens précis du terme, dans la mesure où les sentiments et les émotions que le personnage est censé éprouver ne sont en fait éprouvés par personne ni par le personnage (être de papier), ni par le comédien (qui en éprouve d'autres), ni par le spectateur qui n'est pas directement concerné, et dont l'émotion, liée d'ailleurs à la réflexion, est radicalement différent de ce qui est mimé" (128-129) "la psychologie du personnage est toujours à chercher ailleurs que dans le personnage". Esta es la idea de Ubersfeld, idea que procede de pensar el objeto Teatro en función de una adaptación de categorías lingüísticas. Pero el personaje, pensado en función de categorías fenomenológicas (que es como lo piensan Souriau o Duvignaud) o en función de categorías ontológicas (como lo piensan Gouhier, Aslan o Artaud) es una entidad virtual y como tal su contenido representa algún tipo de existencia. ¿En qué lugar existe esa entidad a la que llamamos *personaje*? Su manifestación concreta, su aparición, su *existencialidad* sólo se da por medio de un actor concreto, que nos descubre una de las formas posibles que puede adquirir esa entidad. La unión (y con esto no queremos decir la suma mecánica) de esa entidad abstracta y esa individualidad concreta produce en *ente*. Naturalmente un *ente de ficción*, cuyo soporte material es el individuo actor y cuyo soporte formal no es el personaje (lo que implicaría la entidad) sino la representación, tanto mental como física, que de ese personaje hace el actor individuo. Como muy bien saben los distintos tipos de creadores (escritores,

directores y actores, unidades que en la época dorada del teatro europeo coinciden: Shakespeare, Molière, Claramonte), como muy bien sabe el público, o como vieron críticos como Diderot, cada ente tiene una *historia discontinua* en el sistema global de representaciones que se asocian a un conjunto de funciones, en el sentido de función de teatro, de representación de una compañía. Esto vale también para la creación de un personaje: Don Juan, por ejemplo, a partir de elementos procedentes del Eneas virgiliano, del Vireno de Ariosto y del Conde Octavio de Lope de Vega; o, en la re-creación del personaje por parte del actor, como ilustra Gielgud, que representó Hamlet en cuatro ocasiones de su vida entre los 30 y los 44 años, y señala que su *concepción* del personaje fue distinta cada una de las veces. Sin embargo la percepción que tiene Ubersfeld del *personaje* está muy fuertemente marcada por su visión semiológica en un sentido esencialmente saussureano:

"Chaque trait d'un personnage est toujours marqué en opposition à un autre: si un personnage est marqué du trait *roi* c'est toujours en opposition à un personnage *non-roi*".

Pasemos ahora al conflicto entre situación, escena y personaje, tal y como lo entiende Pavis, un crítico muy influido por la semiótica Peirceana. Para Pavis, que en esto se opone a la concepción defendida por Steen Jansen, la situación es "un corte transversal que se practica en un determinado momento del transcurso del drama ...que revela la combinatoria de los elementos dramáticos (figuras, espacio, tiempo) en ese instante concreto; dado que el corte se puede hacer en cualquier momento, no coincide con ninguna segmentación del drama". El diccionario de Pavis sólo conoce la acepción "escenario" para *escena*. Sin embargo la reflexión de Diderot es, si se me permite el término, más dialéctica. En su ya citado *Essai...* distingue perfectamente entre escena/situación y personaje/carácter y explora esa interacción de niveles de representación de una forma muy sugestiva: "le plan d'un drame peut être fait, et bien fait, sans que le poète sache rien encore du *caractère* qu'il attachera à ses *personnages*...le véritable contraste c'est celui des *caractères* avec les *situations*... (XIII)...je ne conçois pas comment le poète peut commencer une scène s'il n'*imagine* pas l'action et le mouvement du personnage qu'il introduit; si sa démarche et son *masque* ne lui sont pas présents; c'est ce *simulacre* qui inspire les premiers mots (XVI)...j'ai dit que la pantomime est une portion du drame...que le geste doit s'écrire souvent à la place du discours...j'ajoute qu'il y a des scènes entières où il est infiniment plus naturel aux personnages de se mouvoir que de parler" (XXI).

El uso de categorías de pensamiento como *modelo* y *simulacro*, proyectadas sobre unidades dialécticas como *carácter/personaje* o *situación/escena* están, de una forma viva, en el pensamiento crítico de Artaud, de Duvignaud, de Souriau, de Gouhier, de Dort o de Odette Aslan, por encima de las distintas perspectivas con que todos estos críticos abordan el estudio del teatro; este espíritu subsiste, al

menos como componente de una percepción compleja del hecho teatral, en creadores como Beckett, Cocteau, Adamov, Vitez, Chéreau, Arrabal o Koltès. La impresión que ofrecen los críticos de corte semiológico o semiótico es que han desequilibrado la balanza en favor de la discusión sobre la terminología del lenguaje crítico que describe, frente a los conceptos del lenguaje teatral que es descrito.