



De aquí y de allá

Histoire et pouvoirs de l'écrit.

HENRI-JEAN MARTIN. PERRIN. PARÍS 1988.

[...] las obras de teatro en lenguas nacionales no conquistaron más que lentamente, salvo sin duda en Italia, las formas de presentación inspiradas en las ediciones del teatro antiguo, a las que nos hemos acostumbrado hoy [...] la paginación tal como la concebimos, lo mismo que nuestras formas de leer, son el fruto de una larga conquista. Esta es particularmente espectacular en lo que concierne al teatro [...]. La edición de una obra dramática plantea problemas especialmente complejos, puesto que se trata no solamente de ayudar al lector a comprender el texto, sino de hacerle sentir o imaginar la dinámica de la obra, dando no solamente precisiones sobre las entradas y salidas de los personajes, sino sobre el tono de las réplicas y sobre los juegos escénicos.

La división en actos, base de todo lo demás, es una convención que parece proceder de Séneca, mientras que la noción de escena parece haber sido introducida por Donato/Evantio en su comentario a Terencio. Será reproducida en las ediciones del siglo XV [...], donde cada escena, no numerada, está precedida de una figura que muestra a los actores en presencia e indica sus nombres [...]. Es solamente al comienzo del siglo XVII cuando se instaura una presentación del texto dramático que se irá generalizando. Se observa, en torno a 1600, una acentuación de la división en actos y escenas y un desarrollo de las indicaciones escénicas. Más se avanza en el tiempo, más aumenta el número de escenas y crece el número de elementos tipográficos procedentes de esta división. Se marca en primer lugar el principio de los actos y de las escenas, después el final de los actos, y después el final de los actos y de las escenas, por uno, después dos, y después tres ornamentos tipográficos, primero de forma esporádica, luego cada vez más sistemáticamente, hasta que cada escena se convierte en una unidad en sí. Al mismo tiempo el número de indicaciones escénicas aumenta. Conciernen en primer lugar a los mo-

nólogos, después a las entradas y salidas de los personajes, y por fin a los juegos de escenas (se habla al oído, se disfraz, etc.). La composición del texto va así a tomar cada vez más importancia en detrimento del texto, y acaba por romper el equilibrio de la página y del texto. Se necesitará una página en cuarto para contener una escena de cinco versos y cinco réplicas de la Ilusión cómica de Corneille [...]. Si los editores del teatro clásico francés siguieron el modelo que conocemos, y que había sido concebido por los autores antiguos, las ediciones en cuarto de Shakespeare no presentan de 1594 a 1615 ni actos ni escenas [...]. Más pragmáticos, los británicos no observan reglas fijas a lo largo de este periodo.

Ronconi.

FRANCO QUADRI. 10/18. PARÍS 1974.

[...] En efecto el desacuerdo es profundo entre el autor y el director de escena. Habiendo siempre rehusado, por desconfianza, asistir a los ensayos y a las representaciones, Wilcock no ha aprobado ni la decisión de repetir varias veces las mismas escenas en el curso del espectáculo, ni los cortes que han sido practicados, ni la calidad de la traducción italiana, ni ciertas declaraciones de Ronconi a la prensa.

La ambigüedad del doble título (la *Maison hantée* de Wilcock se titulará primero *XX* y después *La Roue*), que reconoce a Ronconi la cualidad de autor, puede explicarse formalmente como un expediente para obtener las subvenciones ministeriales tan deseadas (solamente los autores de nacionalidad italiana tienen derecho a ello y Wilcock está considerado en Italia un autor extranjero incluso cuando escribe en italiano). Pero en realidad lo que está en juego es el principio según el cual el director escénico debe ser reconocido en tanto que creador. [...] Es la primera vez y, sin duda, la última que Ronconi colabora con un autor. Cuando se ha enfrentado a los clásicos, se ha dedicado a reconstruir su marcha creadora y ha logrado así conciliar la fidelidad a su obra con una cierta originalidad. Pero frente a un contemporáneo, que, además, escribe por encargo, él no está dispuesto a quedar en un segundo plano; muy al contrario, habiendo proporcionado la idea primera, encuentra normal considerar el texto como uno de los materiales puestos a su disposición. Ronconi está decidido en todo caso a utilizarlo a su antojo.

Théâtre. Modes d'approche.

HELBO, PAVIS, UBERSFELD. EDITIONS LABOR. BRUSELAS 1987.

[...] En una novela de Jorge Luis Borges (*La busca de Averroes*), un personaje se pregunta ingenuamente cuál es la razón de ser del teatro, puesto que un buen narrador puede relatar no importa qué por complejo que sea. Según el punto de vista de este personaje, no habría ninguna diferencia entre la experiencia del lector/auditor y la del espectador, por parecerle el teatro una especie de traducción superflua del relato. Se reconoce en estas palabras a un personaje que, esforzándose en captar lo esencial del género teatral, no logra abstraerse de su propia formación literaria, «estética» no solamente restrictiva, sino francamente «anti-teatral» de un «Platón» que sí sabía muy bien lo que era el teatro. Para Platón, lo que constituía el peligro del teatro era su capacidad de suscitar la identificación del espectador, que era preciso controlar y manipular con una especie de tolerancia represiva.

En la crítica teatral, la noción de identificación es una constante que aparece bajo nombres diferentes en distintas épocas (en este número de la revista se habla de ella en la sección del Libro recomendado). Es sobre todo en los momentos de ruptura entre una estética teatral y otra cuando se pregunta: ¿qué identidad será la del espectador después de este espectáculo? ¿Será socialista/terrorista/homosexual...? ¿Será otra persona? La cuestión puede formularse de mil maneras —según las circunstancias y las preocupaciones del momento histórico—, pero es muy claro que el género teatral es en todas las épocas considerado y valorizado —entre otros criterios— como un potencial para cambiar a los hombres y su realidad, cualidad que comparte evidentemente con todas las otras ramas de la actividad artística humana, pero que, en el teatro, se presenta bajo una forma particularmente directa y urgente.

Un théâtre pour la vie.

GIORGIO STREHLER. FAYARD 1980.

EN THÉÂTRE/PUBLIC N.º 141 GENNEVILLIERS 1998. PÁG. 37

Durante el periodo de preparación [de *la cantate du monstre lusitanien*], hablando con Weiss, abordamos entre otros el problema de la «recuperación» de los aplausos obtenidos por un espectáculo que no tenía que haber sido aplaudido. Brevemente, hablamos del éxito de un teatro revolucionario como un hecho negativo. Weiss me decía casi con tristeza que el *monstre lusitanien*, que había escrito para un teatro pobre, obrero, había tenido, de hecho, un gran éxito: en un teatro muy burgués, había sido un triunfo: ¿este éxito significa que se había equivocado en todo? ¿Es que ellos no han comprendido nada? ¿Es un quid pro quo completo? Le dije entonces a Weiss lo que repito desde hace años. Hay incontestablemente éxitos equívocos y no hay lugar para hablar de estos éxitos. Pero aparte de los casos de mala fe completamente identificables, la cuestión es la siguiente: ¿es posible imaginar un teatro revolucionario o un teatro de oposición que sea aceptado por los que no deberían aceptarlo? A mi modo de ver, el teatro como hecho estético, como poesía (que es verdad o medida de una cierta verdad), cuando alcanza los confines del arte, «actúa» en el público de diferentes maneras que pueden parecer completamente equívocas. [...] Es revolucionario, en arte, todo lo que da una dimensión nueva a lo real, todo lo que le confiere un dibujo artístico plausible, humano, con el que el hombre se identifica o puede identificarse. Comprender. No es asunto pequeño, porque evidentemente el peligro de ser «recuperado» con un éxito equívoco existe siempre [...]. El peligro de hacer una «revolución de papel» está siempre presente. Quizá convendrá decir que la tarea, o al menos una de las tareas del arte, en el caso del teatro, no es «hacer la revolución», sino dibujar los contornos de una realidad nueva, de provocar dudas y plantear cuestiones, de desmitificar los seudo-problemas y así sucesivamente. Y por consecuencia, y me repito, con el riesgo de no llegar a nada de todo esto, es decir, de pasar desapercibido.