



Le Théâtre est-il nécessaire?

de Denis Guénoun

Por Miguel Signes

Le Théâtre
est-il nécessaire?

de
Denis Guénoun

Colección
Penser le Théâtre

Editorial
Editorial Circé, 1997

Denis Guénoun, profesor en la Universidad, actor, músico, director escénico, autor teatral y docente del Instituto de Estudios Teatrales de la Sorbona, París III, es un hombre de teatro en el sentido pleno de la expresión, influido por su inicial dedicación a la Filosofía en la Facultad de Strasbourg. Como autor teatral, aspecto al que más atención por razones obvias dedica esta revista, firma entre otras obras: *Le Printemps* (1985), *La levée* (1989), fresco revolucionario de seis horas de duración en el montaje que hizo en la Casa de la Cultura de Reims, *Le Pas* y *Lettre au directeur du Théâtre* (1997). Ha dirigido también los montajes de *Un sombrero de paja de Italia* y su propia adaptación de la *Eneida*. Fue Director durante años del centro dramático Nacional de Reims.

El libro, cuya lectura recomendamos, escrito hace unos diez años y desgraciadamente sin traducción al español, que sepamos, constituye un buen motivo para pensar en este inicio de siglo sobre si el teatro sigue siendo necesario en este atractivo y complejo momento histórico en el que estamos o si se trata de un género enfermo cuya desaparición es cuestión de tiempo. Denis Guénoun, en las 180 páginas de *¿Es necesario el teatro?*, nos deja una serie de reflexiones en torno a la doble identificación del actor y del espectador con el personaje que le llevan al final de la obra a contestar afirmativamente a la pregunta, si bien, al no ser el teatro necesario como consecuencia de ley natural alguna, nos propone olvidar ciertos modelos cuyo ciclo se

ha agotado. El teatro disponible «no es necesariamente el que la vida pide».

Naturalmente Guénoun, siendo francés, plantea su pregunta a partir de los datos que obtiene de la situación del Teatro en Francia (aplicables grosso modo a España). Si el teatro está en crisis es por la pérdida de espectadores y porque coincidiendo con esta retirada de espectadores se da la paradoja de que los teatros públicos y el número de compañías se multiplican y aumenta de manera espectacular el número de jóvenes que quieren vivir profesionalmente en su mundo. Es un hecho, pues, que el crecimiento en número de los que se dedican a hacer teatro no produce como consecuencia el aumento de los espectadores; por ello cualquier planteamiento que intente analizar la situación ha de enfocar de manera conjunta la actividad de hacer teatro y la actividad de ver teatro.

Para explicar por qué ambas actividades son hoy divergentes, Guénoun centra su estudio en el origen y evolución de «la identificación», fenómeno dramático que ocupará un lugar central en el análisis teatral de todo el siglo XX y que para muchos sigue siendo fundamental. Empieza su recorrido, como es obvio, por la *Poética* de Aristóteles. En ella el filósofo griego se pregunta qué es lo que provoca la existencia de tragedias y comedias o, dicho de otro modo, por qué existen las representaciones teatrales. Según Aristóteles, «desde la infancia los hombres tienen como connatural una tendencia a representar, y en esto se diferencia de los demás animales, y en se-

gundo lugar los hombres tienden a encontrar placer en mirar las figuras más cuidadas de las cosas cuya visión nos es penosa en la realidad; placer que se encuentra en el hecho de que al verlas se aprende a conocer». Resulta, pues, que la necesidad del teatro en el modelo aristotélico es el resultado de una unión —por más que en el tratado no se explicita y haya que deducirlo— de dos necesidades: la necesidad de una «práctica» escénica (tendencia a producir representaciones activas que permitan descubrir las formas inteligibles de las que se sirve el poeta) y de una necesidad de mirar lo que se representa (tendencia receptiva en la que no basta la simple contemplación, pues se busca «el placer» a través del conocimiento de los hechos compuestos en historias).

La hipótesis de una mimesis (activa representación de acción) indiferente a la relación entre imitador e imitado ayuda a comprender por qué Aristóteles no distingue en su tratado entre «actor» y «personaje» (lo que nosotros llamamos personajes no recibe denominación específica en el tratado), entre acción representada y acción de representar, y por lo tanto explica por qué no existe en la *Poética* ninguna teoría sobre el actor habiendo como había muchos actores en Atenas. Explica también por qué Aristóteles ignora igualmente toda posibilidad de reconocimiento propio del espectador como tal espectador. Como le parece superfluo el reconocimiento imitativo de los héroes al que podrían proceder los espectadores por referencia a una historia ya conocida (dice el griego que «lo conocido no lo es más que de una minoría, lo que no impide que agrade a todos»), es decir, no encara la hipótesis de que un espectador ante las desgracias de Edipo pueda decirse «ese soy yo», pueda identificarse como sujeto.

¿Hay pues algún lugar en el teatro del que habla Aristóteles para «la identificación»? La catarsis opera como consecuencia del conocimiento, es el «efecto purificador de las pasiones ejercido sobre el espectador por la tragedia, al suscitar en él la compasión o el horror ante los males y desgracias». Sí la hay en la anagnórisis, pero funciona, en su doble sentido de reconocimiento del otro (Ifigenia reconoce a Orestes) o reconoci-

miento de sí mismo (Edipo se reconoce culpable), siempre dentro del poema, es decir, en su vertiente activa, no en su vertiente receptiva. No concierne a la relación de la sala con la escena.

A continuación Guénoun se detiene especialmente en *La pratique du théâtre* de François Hédelin (el abad d'Aubignac), escrito en 1657 con la idea de devolverle al teatro el esplendor que tuvo con los griegos y que los años medievales habían ido reduciendo y simplificando. Pero bajo la idea de recuperar los preceptos de la *Poética* aristotélica se atisban diferencias de planteamiento con respecto al modelo, cosa que por otra parte ha ocurrido cada vez que se ha intentado interpretarlo por la dificultad que presenta traducir e interpretar un texto transmitido de manera incompleta. En *La práctica del teatro*, que en el fondo es otra preceptiva dedicada fundamentalmente a la escritura o composición del «poema dramático» más que a los aspectos escénicos (aunque encontremos también un estudio minucioso de la manera como trabajaban los actores en el siglo XVII y las condiciones en que lo hacían), nos encontramos ya con un capítulo dedicado a los espectadores:

Mi intención no es enseñar el silencio que deben guardar los que ven representar una tragedia, ni tampoco la atención que deben prestar ni lo que deben hacer cuando juzgan ni con qué espíritu deben examinar, ni lo que deben hacer para evitar los errores... Yo hablo de los espectadores en función del poeta y con relación a él solamente para hacerle conocer cómo debe tenerlos en el pensamiento cuando trabaja para el teatro.

En la práctica escénica, el Abad, lejos de la unidad de la praxis aristotélica, trabaja en distinguir lo que llama el espectáculo —el dominio de lo que tiene lugar sobre la escena—, es decir, los actores, la decoración, las máquinas, de lo que denomina «la historia verdadera o que se supone verdadera». Para el abad de Aubignac, y sigo la exposición de Guénoun, «el poeta debe a la vez agradar a los espectadores y mantener la verosimilitud de las cosas», distinguir entre lo que pasa efectivamente sobre el escenario y la verosimilitud de la acción

DENIS
GUÉNOUN
LE THÉÂTRE
EST-IL
NÉCESSAIRE ?

PENSER LE THÉÂTRE
Circé



teatral, y así «lo verosímil es la esencia del poema dramático, sin lo que nada razonable se puede decir en la escena», ni transmitir emociones a los espectadores. Lo verosímil aparece bajo la condición de una imagen. La distinción entre el régimen de la representación y el de la «historia» se apun-tala en presencia de espectadores. En la representación los espectadores son los reyes; en el otro dominio, el del poeta, la historia verdadera cede ante la verosimilitud.

El teórico francés del siglo XVII empezó su tratado planteándose la necesidad de los espectáculos: ¿Para quién son necesarios? Para los Príncipes, para los gobernantes. El teatro es una necesidad de Estado, una necesidad política, y es absolutamente imprescindible para la instrucción del pueblo inculto. La necesidad del teatro se inscribía en Aristóteles en la naturaleza de los hombres; ahora se piensa en su organización comunitaria. Importa así la relación entre escena y sala, y la identificación no funciona solo ya en el seno del relato.

Tendremos que llegar sin embargo al siglo XVIII para que la disociación del actor y del «rol del actor» nos permita decir que «el teatro ya no es solo el arte de escribir en vista de la representación, sino el arte de representar lo que ha sido escrito», y es Diderot (que cuenta con las aportaciones de Riccoboni, *L'Art du Théâtre*, 1750) quien en la *Paradoxe du comédien* (v. 1770) marca radicalmente la separación entre actor y personaje: como el actor es ajeno a lo que muestra, queda abierta la posibilidad de «conocer», pues sabe lo que él hace («el actor no es el personaje; lo representa, y lo representa tan bien que lo toman por tal; la ilusión es para “los espectadores”, pues el actor sabe que no lo es»). En la *Poética* la práctica de la escena ofrecía objetos de conocimiento a la sala; ahora es la escena la que conoce. El que actúa no puede identificarse con su personaje más que estando fuera de él. La palabra identificación, el concepto viene gestándose desde antes, aparece por primera vez en Diderot al hablar del actor.

Los dos campos de la actividad teatral parecen a su vez escindirse en dos, en el de los que lo hacen aparece claramente ya un doble juego, el de su actividad real y el de

las imágenes que producen. Se intuye aquí la próxima aparición del director escénico con el valor actual. Diderot habla de un napolitano que ensayaba su texto con los actores durante meses. Y en el campo de los que miran, los espectadores, empieza a concretarse la figura de «el espectador», en singular, como abstracción de aquellos y concretada en el espectador tipo frente al número de ellos.

El trabajo de Freud *Personajes psicopáticos en la escena* ayudará a esclarecer «la identificación», como identificación positiva (uno se reconoce idéntico al otro) y como identificación negativa (se ve diferente). La importancia que alcanzará la identificación en la crítica teatral debe mucho a las teorías freudianas, que utilizan con frecuencia el vehículo del teatro para su exposición. Freud nos dice que en el Teatro el espectador (el estudio se hace desde el espectador mismo, desde su propia experiencia como espectador) se identifica con el héroe y que esta identificación es posible gracias a la ilusión en que ella se integra. En el fondo el espectador es un individuo insatisfecho, a veces fracasado y mal colocado socialmente, que quisiera ser de otro modo aunque sabe que nunca podrá conseguirlo en la realidad y que el teatro se lo hace posible en su imaginación; la identificación con los héroes le permite probar sensaciones e identificarse con una realidad que no es la suya. Es la ilusión de ser otro la que apoya la identificación que se sustenta en el hecho de que es otra persona la que sufre o goza lo que pasa en el escenario y en que se construye sobre algo que es un «juego», que es imaginario.

Freud habla de una doble identificación, histérica, activa, mimética, representativa o figurativa (la del actor) y narcisística (deseo de grandeza, deseo de ser el héroe como una especie de ideal del yo).

Llegado a este punto de la identificación del actor con su papel, del público con el espectador y de este con el héroe, de lo que no hay duda alguna —es Guénoun quien lo escribe— es de que los espectadores de hoy no van al teatro a reconocerse en los personajes figurados ante sus ojos. Ni siquiera los actores de hoy quieren ser actores para identificarse con los Rodrigo o los don

Juan sino, lisa y llanamente, para vivir como actores, pues lo que les atrae es el oficio. Por el camino nos ha hablado del planteamiento simétrico al freudiano, pero aplicado al actor y no al espectador, que encontramos en Stanislavsky, y de las teorías «juveniles» de Brecht sobre distanción/identificación, a las que concede poca importancia real, y de la crisis del personaje en el mundo moderno. Es el momento de ver qué le ha pasado al teatro con la llegada del cine.

Los espectadores de hoy observan que otro arte —el cinematográfico— ha venido a apoderarse del «imaginario» del teatro, ha obtenido una parte de sus recursos de la estructura del espectáculo teatral. El cine se apoderó de la identificación con los héroes (que en el teatro había dejado de funcionar) para hacerlo con los Rambos, Batmans o Schwarzenegger, «pues si en el teatro el actor estaba ya definitivamente separado de su papel, en el cine por el contrario se ha logrado que vuelvan a unirse». Las consideraciones en torno a las páginas —muchas— de Eisenstein (y el interés que este mostró por *El hijo natural* de Diderot) resultan esclarecedoras para acabar de definir el punto en el que estamos, pues es en el cine (televisión, vídeo, publicidad...) donde actualmente se refugian las gentes que quieren ver personajes e identificarse con ellos o que quieren verse como sujetos-espectadores de la representación.

De todas formas, los años transcurridos desde que se editó el libro hasta hoy nos han proporcionado visiones sobre los problemas coincidentes del cine y del teatro, al tiempo que marcaban sus diferencias y desdibujaban un tanto la presión del primero sobre el segundo, en estos aspectos en que Guénoun insiste de modo especial, por lo que habría que rebajar el tono de sus conclusiones y te-

mores. No se ha producido esa huida total del teatro hacia el cine, y si se me permite decirlo, ha podido en algún modo producirse un recorrido inverso —y las razones son varias— pues la «identificación» con los otros o con nosotros como sujetos no ha sido cubierta totalmente por el cine.

Volvamos al libro. ¿Es, pues, necesario el Teatro? Si lo que siguiéramos buscando es la doble identificación del actor y del espectador con el personaje, la respuesta es que empeñarse en mantener algo que ya no nos sirve tal como lo hemos heredado es un esfuerzo inútil. Y por más que nuevas, sugerentes y excelentes obras bien representadas puedan atraer momentáneamente al público que hoy no acude a los teatros; el mantenimiento de esa situación durará lo que duren en cartel esas obras y nada se habrá arreglado. Guénoun cree que hay que olvidar los viejos esquemas y plantear nuevas vías al teatro.

Ofrece alguna opinión —discutible por lo tanto— de cómo salir de la situación en que nos encontramos. No son sino indicaciones nada concretas, no podría ser de otro modo, que marcan caminos y recorridos como la de la recuperación de la lógica del «juego» escénico, pues es la presencia física en la escena del «cuerpo» del actor el punto de partida. Tenemos pues otra vez la representación de acciones aristotélica en el arranque. Es verdad que no será la misma idea, porque esas recuperaciones implican siempre cambios y matizaciones, pero es curioso que vuelva en cierto modo a los orígenes. De todas formas las sugerencias son atractivas y de lo que no cabe duda es de que al lector del libro le proporciona la ocasión de meditar sobre conceptos y posturas que se nos transmitieron las más de las veces de manera excesivamente simple. ■



COLECCION LAS PUERTAS DEL DRAMA

Encuadernar sus revistas utilizando las grapas omega





Fragmento de *Le Théâtre est-il nécessaire?*, de Denis Guénoun

[...] Si el personaje, o al menos su eficacia, su poder imaginario (y con él todo el aparato de sus lugares, tiempos, acciones supuestas, o al menos su capacidad de cautivar) han desertado del espacio de la representación teatral, significa que sobre *la escena, ya, no queda más que el juego*. Desde luego, todavía por la escena se ven personajes y efectos imaginarios ligados a sus «papeles». Pero son ya efectos secundarios, que no sostienen la singularidad del teatro y no llevan en ellos, ni con ellos, la razón de su necesidad. Lo que se llama «*el juego*» ocupa ya todo el espacio dejado libre, llena todo el escenario. Su necesidad intrínseca no se deduce ya de la necesidad de dar vida a personajes. No hay que responder a esta demanda. Solo él estructura el espacio, responde de sí: *la necesidad del juego, es el juego*. El juego del actor no está ya prescrito por el imaginario de los personajes. El juego los sigue, los convoca, o los ignora, pero no les obedece más. El sistema de Stanislavsky no es ya el sistema del teatro —es en el cine donde deja sus marcas recientes—. No es que sus libros sean inútiles, son grandes libros de teatro, lo que pasa es que exceden al sistema. No expresa ya, en tanto que sistema, la necesidad de nuestro teatro, ni la necesidad del teatro para nosotros. Todo lo que en estos libros se refiere a «nuestra» necesidad de teatro se encuentra a pesar del sistema y a través de él. Nuestra cuestión no es ya hacer vivir, ni por lo tanto vivir los «papeles». Puede ser necesario para nosotros hacerlos vivir, pero es para *hacer vivir el juego*. Es el juego el que tiene el «papel», no a la inversa. Si los personajes están dotados de una necesidad, esta se pliega a la del *juego*, que la crea.

¿Qué es entonces este juego? ¿Cómo caracterizarlo? La cuestión es compleja, y pide una reflexión que no termina con el teatro [...]. El *juego* que invade la escena es, en primer lugar, el *juego* que no desaparece detrás de sus efectos figurantes. Aquí Brecht tiene razón, y su crítica de Stanislavsky va más lejos que el brechtismo y Stanislavsky mismo. Brechtianos o no, los actores muestran ya, en primer lugar, que ellos «*juegan*». Exponen la desnudez de su *juego*, libre de los aparatos y ropajes del «papel», y en ese espacio de visibilidad descubierta, dejan nacer los efectos «figurantes» de su exhibición. Ciertamente ningún *juego* ha logrado jamás desaparecer detrás de sus imágenes, pero ha podido pretenderlo y someterle sus conductas. El actor ha podido creer, o querer, olvidarse, eclipsarse detrás de su papel, entrar en la piel del personaje, sacar de él la materialidad de su gesto. Esta aspiración ha condicionado comportamientos escénicos, así como interpretaciones de los espectadores. Unos y otros están ya fuera de circulación. Lo que se desnuda y se exhibe así no es la persona propia del actor, su identidad plena, su ser de antes de la representación; es su *juego* [...]. Las escrituras contemporáneas, en sus logros más avanzados, se han entregado a la «de-construcción» del personaje [...], y una parte de la inventiva escénica reciente se ha desplegado fuera o al lado de esta postura. Pero lo más profundo no está en eso. El plan de actuación de los actores en escena no responde ya a las exigencias de confeccionar identidades narrativas, sino a la puesta en marcha de «una lógica del juego» [...].

Hazte socio de la AAT

Si una de tus obras ha sido estrenada, editada o premiada... **Puedes y debes hacerlo**



Sección autónoma
de la Asociación
Colegial de Escritores

C/ Benito Gutiérrez 27, 1.º izqda. 28008 Madrid. Telf.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92. <http://www.aat.es>