



# De aquí y de allá

Selección de Miguel Signes

## *Qu'est-ce que la theatre?*

CHRISTIAN BIET, CHRISTOPHE TRIAU. PARÍS, 2006.

### **La oralidad del texto y la actividad de la lectura**

Se quiera o no, es evidente que el teatro, y más concretamente el teatro occidental, se apoya la mayoría de las veces en un texto literario, redactado previamente y consagrado como tal (se publica antes o después, o independientemente de la representación para constituirlo en obra, en monumento literario hojeable). En consecuencia, si el lector decide y, a fortiori, si el autor lo reivindica, nada prohíbe separar, al menos por un momento, el proceso de lectura del proceso de actualización escénica, aunque no sea más que para un hipotético goce. Puede incluso que con frecuencia el autor desee reemplazar o completar la actualización escénica tradicional con una actualización personal e íntima localizada en el hecho de leer, apoyándose en una estilística y poética particulares. El texto dramático puede entonces aparecer como una propuesta incompleta, dotada de una dramaturgia *in fieri* sobre la cual el lector debe, personalmente, intervenir y, supuestamente, dar lugar a un ejercicio de imaginación.

No se trata de la imaginación que hemos designado imaginación práctica (la realización íntima y virtual de las posibilidades de poner en escena el espectáculo en un lugar imaginario ideal), sino que se trata más bien del montaje de una oralidad que es exclusiva de la lectura de un texto teatral. En efecto, un libro es ante todo un objeto particular que se toca, que se ve, que aleatoriamente se siente, pero que no se oye. El gran problema es, por lo tanto, saber qué voz puede salir del libro, o más bien cómo el libro puede producir algo semejante a la voz o la oralidad. Desde ese momento, puesto que la oralidad es aquí una cuestión textual y está inscrita en una página, es necesario separarla tanto de una crítica parásitaria que se inclinaria únicamente en un sentido: su origen «autorial» humano (no es necesariamente la voz del autor), como de la manera en que sería idealmente realizada por la escena y los actores. Por el contrario, puesto que mientras se está leyendo no hay referencia a un autor individualizado o humanizado [...] sino al texto, es importante resaltar, por una parte, las marcas propias de la oralidad constituidas por las nociones de estilo, de timbre, de tono, que reenvían a una es-

critura y a una lectura aparentemente abstractas y silenciosas pero ostensiblemente fonetizadas, rimadas y dotadas de prosodia y, por otra parte, las marcas propias de la enunciación que determinan enunciados particulares asumidos por las entidades, los personajes y/o una colectividad coral.

[...] En ese sentido la oralidad para aparecer no tiene necesidad de un enunciado oral o vocalización real, ni de otra presencia que la del lector, puesto que la lectura silenciosa se supone capaz de dar al texto toda la resonancia que este indica en su composición. Es, pues, claro que esta oralidad textual introduce formal y físicamente un intercambio entre el aparato textual y el cuerpo del lector, que de ese modo actúa aunque no sea más que suponiendo (o incluso produciendo) su propia voz a partir del texto. Tanto que la «oralización» de la lectura se convierte en una etapa que permite al lector apropiarse de la obra. En el momento contemporáneo de la historia del texto de teatro en que la fábula y el personaje se borran en provecho del lenguaje —se habla hoy de un teatro de la lengua o de la palabra—, la teatralidad se manifestaría principalmente a través de la «lengua» oralizada de obras (de Daniel Danis o de V. Novarina...) [...]

### ***El giro hermenéutico***

HANS-GEORGE GADAMER. 1995.

[...] El aliento de la soledad rodea todo lo escrito. También nosotros sabemos desde hace tiempo que no se puede comprender la relación entre lenguaje y letra como un hecho primario y un hecho secundario. Resulta desde luego razonable: la escritura no es la reproducción de la voz. Al revés, la escritura parte de la condición previa de que se le conceda voz a lo leído. Y es que la capacidad de escritura del lenguaje no es un fenómeno secundario, y en este sentido resulta significativo a la vez que natural que no exista una escritura realmente fonética. Las coincidencias profundas se encuentran al final en el concepto mismo de logos, aunque desde luego no en la lógica de la proposición. El significado originario de «logos» es, como subrayó Heidegger, leer, es decir juntar, reunir la «Lese», la cosecha, la recolección. De esta manera, yo mismo ligué mi enfoque hermenéutico al concepto de leer. En *Derrida* eché de menos la constatación de que la escritura posee en la lectura tanta voz como el lenguaje verdaderamente hablado.

Opino, por lo tanto, que mucho de lo que hay aquí remite al carácter lingüístico como tal. Del mismo modo en que la voz se articula en relación con la voz que habla —quizá también cuando alguien lee sin articular sonido—, así también

el carácter de lo escrito, y mucho más el del alfabeto, constituye una articulación de un alto grado de complejidad. La «voz» que oye el que escribe o el lector alcanza desde luego un grado bastante más alto de articulación que el que pueda alcanzar lo escrito, sea del tipo que sea. Y es que hay todavía muchos otros signos, gestos, indicios y huellas. Se puede decir también que todo lo que se muestra es signo, del mismo modo que Goethe aplicó el concepto de lo simbólico a lo general. Cualquier cosa que se muestre se diferencia necesariamente de cualquier otra existencia que se muestre. En la misma medida en que se diferencia del otro se refiere al otro [...]

*L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie* DENIS GUÉNOUIN. 1998.

[...] La esencia del teatro es la «puesta en escena». Tesis provocadora —ya oigo los gritos de los puristas—. Precisemos. ¿Qué quiere decir esta afirmación brutal? ¿Es un insulto a los actores, a los autores, una negación de su preeminencia? No, exactamente lo contrario, si se quiere leerlo bien. Es la postura de su fundamental —y simétrica— sujeción al principio del acto teatral.

En primer lugar el autor. Para que el teatro sea «puesto en escena» es preciso que sea la «puesta en escena» de algo. Se afirma sin ambigüedad: el teatro es la llegada a la escena de un texto originario, de un conjunto de palabras. No dirección de escena, distribución de colores y formas, mera disposición de lo visible; eso es propio del espectáculo, ningún teatro se produce como tal. «La puesta en escena» es el arte de hacer visible el lenguaje, lo verbal, lo textual. El teatro no es fiel a su esencia más que cuando plantea la anterioridad de un texto; distinto del acto de la representación, su representación consiste en su paso a la visibilidad. Siendo lo teatral ese paso en sí mismo («la puesta en escena», «la puesta en la escena»), no puede prescindir del texto primero, anterior, distinto de él y dotado de una existencia autónoma. [...] el texto de teatro se presenta, de entrada, como distinto de toda realización que lo encarnará. Es esencialmente apto para ser llevado a escena varias veces, en diversos países, en diversas épocas, con actores y directores diferentes. Es por eso por lo que es, en efecto, una parte del corpus literario existe, en su autonomía, como texto y como libro.

En este sentido, el texto de teatro es necesariamente escrito; no porque «la puesta en escena» trate de reproducir su carácter de escritura, sino porque se distingue del acto de sus enunciaciones sucesivas, porque la escritura lo co-

loca en esta necesaria autonomía con respecto a las voces que quieran realizarlo.

El texto es un escrito, un escrito literario, libresco. El autor es un escritor. Todo comienza con el texto; en el texto se origina y fundamenta todo. Pero el texto no produce por sí mismo la teatralidad del teatro. La teatralidad no está en el texto. Está en poner el texto al alcance de la mirada. Es el proceso por el que las palabras salen de ellas mismas para producir lo visible. La teatralidad es simplemente «la puesta en escena»...

[...] Actor y autor son los dos polos fundamentales del teatro: polo verbal, literario, textual y polo físico, corporal, expuesto a la vista. Entre ellos se alza todo el teatro; no hay otra cosa que ellos a no ser el acto de ponerse en relación. Pero ni el uno ni el otro pueden prescindir de este viaje, de recorrer el espacio que les separa y los une a la vez; si los ignoran, el autor se encerrará en los libros y el actor en los espectáculos. El teatro se produce en el trayecto que conduce del uno al otro, es el espacio de la interpretación, el espacio abierto del sentido. La interpretación es ese paso a la percepción sensible del sentido. El sentido no se encierra en las palabras antes de proponerles un cuerpo aleatorio y cambiante. Ni tampoco en los cuerpos que ningún texto reclama. El sentido está en la interpretación, caduca, provisional, abierta. Está en el paso a la actuación, en la puesta en juego de lo escrito, «la puesta en escena».

Y es esto lo que el público mira. El público no mira solamente los cuerpos y las imágenes —o bien se está en el espectáculo, no en el teatro—. El público de teatro quiere ver el paso del texto a la escena. Es esta exigencia la que hace su mirada muy singular. La mirada presupone el texto. El público examina la escena para exhumar el texto enterrado (invisible). La mirada del espectador es aquí una extraña apertura a la audición. No en el sentido de que debería cerrar los ojos para oír. Al contrario, debe abrirlos del todo para escrutar la escena y detectar los signos del paso (invisible) del texto. Lo que el espectador mira es la actuación de los rasgos gráficos que atestiguan la presencia física, corporal, de un texto que se mueve en la sombra, texto oscuro cuya omnipresencia es una suerte de ausencia activa. El texto es un libro que cada actor ha tenido mucho tiempo en la mano, y el público lo sabe y mira la conducta de los actores como totalmente controlada por un libro ausente. El público se decepciona profundamente del teatro, engañado en su espera si no percibe nada de este paso a la escena de un texto previo. [...] ■