TEATRO Y FICCIÓN. ENSAYOS DE TEORÍA

José Luis GARCÍA BARRIENTOS

(Madrid: Fundamentos, 2004, 254 págs.)

Con esta colección de ensayos y artículos académicos publicados casi todos con anterioridad y puestos al día para la ocasión, bajo los auspicios de la RESAD, José Luis García Barrientos profundiza en el eje fundamental de toda su trayectoria intelectual: la necesidad de plantear con bases teóricas rigurosas una dramatología que recupere para el teatro su protagonismo seminal en la teoría de la literatura desde Aristóteles.

El nombre del Estagirita atraviesa la obra entera de García Barrientos como un hito no sólo fundacional sino como el motor de toda una reflexión que ha probado su rendimiento en el desarrollo de las grandes escuelas del siglo XX. Semiótica, estructuralismo, neorretórica o pragmática aportan a este libro el utillaje metodológico necesario para adentrarse en un terreno paradójicamente tan poco frecuentado como la teoría dramática. Sin embargo, estas aportaciones son analizadas y, sobre todo, aplicadas en función de la distinción central de la *Poética* aristotélica entre los dos *modos* de imitación: diegético y dramático.

No es por ello casual que muchos artículos de *Teatro y ficción* traten de aprovechar, con admiración pero críticamente, los conceptos y las categorías de la narratología de Gérard Genette. La dramatología se presenta, así, como una disciplina dialéctica que procura recuperar el pensamiento aristotélico, centrado en el modo de imitación dramático, sobre los fundamentos formales del otro *modo* básico de representación –el narrativo-. Las consecuencias teóricas de esta decisión tienen un largo alcance.

Por un lado, siendo radicalmente semiótica, el proyecto de dramatología pretende reivindicar y recuperar para el teatro el espacio central de toda teoría de los géneros. Se aparta así de la reflexión romántica sobre los géneros basada en un criterio simbólico que sitúa al drama como síntesis entre la subjetividad lírica y la objetividad épica. De este modo, se afirma no sólo la dimensión formal y, por tanto, las condiciones materiales del texto dramático, sino sobre todo su definidora dimensión espectacular. En segundo lugar, al abrazar la doctrina poética, la discusión dramatológica con la narratología abre a ambas disciplinas el camino hacia una teoría general del relato que incluye el análisis de las características diferenciadoras no sólo entre drama y narración sino entre ambas y el cine.

Pero vayamos por partes. *Teatro y ficción* se divide en tres bloques que concluyen con un epílogo sobre el futuro del teatro en el marco de las nuevas tecnologías. Cada uno de ellos se titula respectivamente "Epistemología", "Retórica" y "Hermenéutica". El lector puede encontrar los motivos de esta organización y la justificación de los entrecruzamientos entre unas partes y otras expuestos de un modo brillante en el prólogo. Como la lectura del libro demostrará con creces, el autor no ha querido limitarse a recopilar en un volumen trabajos publicados para facilitar el acceso a ellos. A partir de esta situación inicial ha construido un libro que pretende conjugar en unidad superior la posibilidad simultánea de una lectura de conjunto y autónoma de cada uno de los capítulos. Con arrogante humildad llega a confesar que "asumo el riesgo de fracasar del todo, no en una de las pretensiones, sino en las dos", aunque, como luego se verá, lo esquiva precisamente porque las repeticiones "tendrán también el efecto benéfico, y paradójico, de redundar en sustento y aumento de la cohesión del libro" (p. 12). Además, como reconoce él mismo, *Teatro y ficción* tiene por objetivo replantear y ahondar en las cuestiones básicas que había abordado en sus dos obras

anteriores, *Drama y tiempo* (Madrid, CSIC, 1991) y *Cómo se comenta una obra de teatro* (Madrid, Síntesis, 2001) (p. 13).

Con la brevedad exigible me limitaré a señalar sólo algunas de las conexiones internas más sobresalientes. El primer capítulo, que es también el primero desde el punto de vista cronológico, sienta las bases de toda la reflexión dramatológica contenida posteriormente. Frente a quienes pudieran considerar la perspectiva de García Barrientos demasiado "formalista", demasiado atenta a los factores teóricos y genéricos en detrimento de la condición esencial del teatro como espectáculo, estas primeras páginas habrían de servirles para comprobar el rigor metodológico y la perspicacia crítica a la hora de deslindar no sólo entre arte literario y teatro sino entre espectáculo y artes del espectáculo.

El criterio básico que distingue a unos y a otros es la pareja escritura/actuación. Gracias a ella, es posible distinguir entre teatro y narración pero también, y es lo que le importa a García Barrientos, entre teatro y cine. Lo que permite concluir que *"el teatro es la «esencial» actuación"* (p. 37) procede de haber mostrado que la actuación contiene dos notas que se cumplen en el teatro en grado sumo: "la presencia de actores y espectadores en un mismo espacio y tiempo, y el *presente* en que se desarrolla, de forma simultánea, su producción y consumo" (p. 34).

Desde esta perspectiva, que prima la condición *vital* del teatro, único, irrepetible e inmediato en cada representación, y por tanto efímero y *mortal*, no resulta extraño el optimista escepticismo del que hace gala el autor en el epílogo con respecto a la aplicación de las técnicas ciberespaciales al teatro. Y no es extraño porque al final de esas páginas explicita la raíz aristotélica de su distinción inicial: "La oposición modal puede, pues, ser reformulada en términos de representación *in-mediata* (la actuación) frente a representación *mediata* (la narración), con lo que el cine cae rotundamente del lado de la narración" (p. 241).

Este principio teórico de partida intenta ser corroborado en un doble plano: por un lado, en su rendimiento a través de categorías explicativas de realidades artísticas; por otro, en su aplicación crítica. En cuanto al primero de los objetivos conviene leer como un acercamiento progresivo al mismo asunto los tres últimos capítulos de la segunda parte, titulados "Identificación y distancia", "Punto de vista y teatralidad" y "Focalización y ficción". En éste último se procura ofrecer un esbozo para una teoría general del relato a partir de las concomitancias y diferencias en la manera que

narración y drama tienen de representar la imitación de acciones. García Barrientos recorre aquí las principales aportaciones narratológicas en torno a la distinción genettiana entre *voz y modo*, discutiendo detenidamente las propuestas de Mieke Bal, Rimon-Kenan y Chatman, entre otros.

En "Identificación y distancia" se desarrolla un punto clave que ya había sido tratado en *Cómo se comenta una obra de teatro*. Señalando que el efecto de "extrañamiento" de Brecht forma parte de una oposición de mayor calado, se demuestra que los dos conceptos que dan título a estas páginas mantienen una relación no excluyente sino dialécticamente irreductible, pues reflejan en el plano de la participación la doble escisión que se da en el teatro entre actor/público y representante/representado, sea éste el caso del actor, el público, el espacio o el tiempo. En "Punto de vista y teatralidad" se plantea, por su parte, los rasgos de una categoría esencial de la dramatología como la "visión", que, por un lado, constituye la condición de posibilidad de los efectos de identificación y distancia y, por otro, penetra en el ámbito de discusión sobre el alcance de la focalización en el teatro, en el cual su carácter de actuación presente y en presencia de actores y público obliga a "sobrepasar los límites del texto escrito, de la literatura" y a "recurrir al teatro, a la representación" para dar cuenta de la eficacia de cualquier técnica dramática que quiera implantar el punto de vista de un personaje (p. 119).

A la clarificación y a la clasificación que toda esta concepción dramatológica promueve le dedica el autor el capítulo segundo en que intenta señalar las relaciones entre los distintos elementos que confluyen en el teatro: texto, drama, espectáculo. La obra dramática acaba siendo definida "como la codificación literaria de las pertinencias dramáticas (pero ni exhaustiva, ni exclusivamente) de un espectáculo teatral imaginado o virtual, capaz de originar (estimular y orientar) la producción de espectáculos teatrales efectivos" (p. 62). En el caso de la significación del espacio como signo teatral, se presentará un análisis de su función en El tragaluz de Buero Vallejo (cap. IX), incluido ya en el apartado de "Hermenéutica". De igual modo, para resaltar las perplejidades que provoca un teatro "literario", se hace una incursión en la hibridación genérica que Antonio Gala imprime a toda su obra (cap. X). El análisis de *Séneca o el beneficio de la duda* alerta sobre la utilidad real de la categorías dramatológicas –aquí, la de "visión"- para señalar los aciertos y desaciertos de una obra dramática.

Por otra parte, a la escisión de representante y representado en el tiempo teatral, se dedica el capítulo IV con el que se abre el apartado de "Retórica". En él se entabla la correspondencia entre las categorías teatrales de escenificación, drama y fábula y los niveles temporales de relato, historia y narración. Como una parte fundamental de los problemas que el tiempo plantea para cualquier tipo de relato (narrativo, dramático o cinematográfico), el autor pergeña en el siguiente capítulo el boceto de una teoría del anacronismo como categoría constructiva pues lo caracteriza "como una confusión, no de fechas, sino de perspectivas temporales" (p. 95). De la morfología que propone en este *Anacronismo y ficción* pasa a preguntarse por los efectos de esta categoría en el capítulo XII, inserto en el bloque de "Hermenéutica" y titulado *Retórica del anacronismo*. Resulta singular que para ejemplificarla recurra no a una obra de teatro sino a un film –*Las tres edades* de Buster Keaton-, cuya estructura cae "rotundamente" del lado de la *escritura*, dejando a un lado su excelente calidad, glosada con entusiasmo e inteligencia.

Cabe referirse también al análisis retórico de una escena de *El alcalde de Zalamea* (cap. XI), que puede calificarse de modélico, por su sabia combinación de conocimientos teóricos, sensibilidad crítica y seriedad expositiva. Para concluir este recorrido, es preciso resaltar la subordinación intelectual que en el último capítulo de "Epistemología" -"Hermenéutica y representación. Glosando a Steiner"- el autor señala para la tarea de la crítica en relación con la superioridad no sólo artística sino también intelectual y moral de toda creación y en especial de la teatral.

A lo largo de las páginas de este libro brilla una reivindicación humanista de la búsqueda y, en consecuencia, de la posibilidad de conocimiento que puede sorprender en una época no sólo posmoderna sino de una postmodernidad extenuada. García Barrientos realiza una sólida defensa de la tradición poética aristotélica, sin atisbos nostálgicos, incorporando los avances teóricos ya imprescindibles del siglo pasado en el campo del estructuralismo y la narratología. Causa por ello también admiración la silenciosa recuperación de la actitud intelectual de Ortega, cuya *Idea del teatro* es citada en numerosas ocasiones. El esfuerzo por la claridad unido al rigor conceptual convierten a este *Teatro y ficción* en una apuesta madura por la libertad intelectual que la *presencia presente* del teatro es capaz no sólo de actuar sino de vivir.

Armando Pego Puigbó