

PREFACIO

A lo largo de la década de 1950, Roland Barthes escribió más de ochenta artículos sobre teatro para publicaciones como *Lettres nouvelles*, *France-Observateur* y sobre todo *Théâtre populaire*. Es la época de *El grado cero de la escritura* (1953), *Michelet* (1954) y las «Mitologías», publicadas en *Lettres nouvelles* y parcialmente reunidas en 1957. El teatro ocupa así un lugar preponderante en los inicios de una obra que se caracteriza por la multiplicidad de sus objetos de estudio y por la coherencia de su recorrido. En años posteriores, Roland Barthes frecuenta menos los espectáculos y prácticamente deja de escribir sobre teatro, aunque más tarde declare que está «tal vez» en el corazón de su obra y el tema reaparezca en su último libro, *La cámara lúcida* (1980). Podemos leer pues en esta colección los fundamentos de un pensamiento en pleno proceso de elaboración, a la vez que un testimonio sobre un periodo de gran importancia para el teatro francés y una profunda meditación sobre el arte teatral mismo.

EL TEATRO EN LA DÉCADA DE 1950

Como joven espectador, Roland Barthes frecuentó los teatros de Cartel, una asociación que reunía a cuatro gran-

des directores de entreguerras, Baty, Jouvet, Pitoëff y Dullin.¹ Cuando comienza a escribir, el teatro pasa por un gran momento. En efecto, el amplio movimiento estético que transformó el arte dramático en la primera mitad del siglo xx, sobre todo en Rusia, Alemania y Francia, convergerá hacia el final de la guerra con una concepción política del teatro que había animado ya a algunos grandes pioneros del mismo en Europa, pero que todavía no había encontrado apoyos institucionales sólidos o duraderos: el teatro popular, o según lo llamaba Stanislavski a finales del siglo xix, un teatro «accesible para todos». Después de la Segunda Guerra Mundial, los Estados se preocuparán de refundar, abrir o reformar las grandes instituciones teatrales. En Francia, cuya vida teatral estaba casi enteramente concentrada en París, se crean los primeros «centros dramáticos» de provincias en 1946, el Festival de Aviñón en 1947 y el Teatro Nacional Popular en 1951; en el año 1947 nacen el Festival de Edimburgo en Inglaterra, el Piccolo Teatro en Italia y el Actor's Studio en Nueva York; en 1949, el Berliner Ensemble en la RDA, etc. Descentralización, creación de teatros nacionales y grandes festivales: el paisaje teatral que se forma en esta época sigue siendo, a grandes rasgos, el mismo paisaje en el que vivimos hoy, a pesar de las evoluciones estéticas, las transformaciones institucionales o la renovación de los equipos.²

Un actor esencial en la vida teatral de aquellos años es la revista *Théâtre populaire*, uno de cuyos fundadores fue Roland Barthes, y que se convertiría, en palabras de su historiador Marco Consolini, en una revista «míti-

1. Véase la pág. 23.

2. Sobre este tema, véanse los cuatro volúmenes dirigidos por Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale*, Actes Sud-Papiers, 1992-1995.

ca».³ Sus creadores apoyan al principio la aventura de Jean Vilar y la ambición de un teatro a la vez destinado al gran público y movido por una elevada exigencia artística. La idea de un teatro a la vez «de vanguardia» y «popular» aparece repetidamente en estos textos, y explica por qué la estética teatral que se formula en ellos paso a paso nunca va separada de una «sociología»: el teatro es percibido en conjunto, como un escenario y una sala, como un actor y un espectador.

Resulta difícil imaginar hoy, cuando apenas cabe distinguir ya una auténtica invención de una apuesta comercial o de una moda académica, aquella época de grandes conflictos, en cierto modo muy violentos, pues en ellos se enfrentaban dos concepciones distintas del teatro, y aún más porque los combates artísticos eran siempre también combates políticos. *Théâtre populaire* y Roland Barthes, que firma varios de sus editoriales, tomaron posición abiertamente a favor de Jean Vilar, a favor de ciertos autores jóvenes «de vanguardia», como Adamov o Beckett, y contra la Comédie-Française, que representaba a sus ojos el más vetusto de los conformismos. A partir de 1954 tomarán alguna distancia respecto al TNP, como resultado sobre todo del descubrimiento de Brecht, con ocasión de la gira que hizo el Berliner Ensemble con *Madre Coraje y sus hijos*, el cual «no ha dejado de ser el espectáculo más importante en la historia de *Théâtre populaire*, un punto de anclaje, un episodio teatral inagotable, un objeto de reflexión sin fin».⁴

3. Marco Consolini, *Théâtre populaire, 1953-1964, histoire d'une revue engagée*, Éd. de l'IMEC, 1998. Dirigida por Robert Voisin, la revista estaba coordinada por Roland Barthes, Guy Dumur y Morvan Lebesque, a los que más tarde se sumaron, entre otros, Bernard Dort y Jean Duvignaud.

4. *Ibid.*, pág. 43.

El interés de los textos reunidos aquí no es, o no es sólo, dar testimonio de una época revuelta, sino reavivar una concepción «combativa» del teatro de la que somos unos herederos a menudo perezosos o amnésicos, poner de relieve los principios y las formas de una clarividencia crítica, y recordar que la función del teatro es tomar parte en el gran comentario de la sociedad.

UN CORPUS PROBLEMÁTICO

Este libro fue concebido a finales de la década de 1970. Yo era entonces estudiante del seminario de Roland Barthes en la Escuela Práctica de Estudios Superiores y animador de un grupo de investigaciones teatrales que producía espectáculos y publicaba una revista, *L'Autre Scène*, y me llamaron la atención la coherencia y el poder de intervención de los textos de Roland Barthes acerca del teatro, que se hallaban entonces dispersos y olvidados en los periódicos y las revistas donde fueron publicados por primera vez. Escritos veinte años atrás, contemporáneos y colaboradores de la primera descentralización, ideológicamente ligados al movimiento del teatro popular, los textos de Barthes conservaban sin embargo su frescura en la Francia posterior al mayo de 1968, en la Francia posgaullista, animada por un movimiento artístico que llevaba el teatro fuera de los teatros, que difundía las lecciones de Grotowski, las experiencias del Living Theater, etc. Esos textos me parecían algo más que un testimonio de otra época, o de la evolución intelectual de Roland Barthes. Hacer un libro con esos textos era un medio para revelar su unidad y para poner de nuevo en movimiento su eficacia ofensiva. Había otro aspecto que me intrigaba, y es que el autor seguía vivo, pero el corpus estaba cerrado: Roland Barthes ha-

bía escrito mucho sobre teatro, había visto muchos espectáculos, había participado en la vida teatral, pero a comienzos de la década de 1960 todo eso terminó: ya no iba al teatro, y éste ya no era un objeto de escritura. Yo imaginaba que reunir los textos me ayudaría a encontrar una respuesta para este enigma. ¿Qué pensar de esta pasión que se agota y al mismo tiempo se mantiene? En efecto, a pesar de este abandono, el teatro siguió siendo central para Barthes. En 1975, en *Roland Barthes por Roland Barthes*, escribió: «En la encrucijada de toda la obra, quizás el teatro».⁵ ¿Cuál es este objeto que sobrevive a su desaparición? Había allí una pregunta que trascendía infinitamente el teatro: esta colección de textos era el jeroglífico por descifrar de una experiencia humana. Por esta razón le propuse a Barthes preparar esta recopilación. Él aceptó mi propuesta con su amabilidad de costumbre, aunque con cierta reserva dubitativa: era sensible al interés que un joven estudiante pudiera mostrar por estos viejos textos, pero no tenía muchas ganas de volver sobre ellos. Le parecían encerrados en su época, le costaba creer que pudieran tener una nueva fuerza para un lector de una generación posterior. Un intercambio de correspondencia con Robert Voisin, director de la revista *Théâtre populaire*, confirma esta ambivalencia: un estudiante me ha propuesto preparar una recopilación, le escribió Barthes, «yo le dejo hacer», a lo que Voisin responde: «Tiene razón, esos textos son más actuales que lo que se escribe hoy en día». Barthes no lograba imaginar que algo antiguo o desfasado a sus ojos pudiera parecer aún vivo a los de otro. Esta ambivalencia se manifestó también durante la preparación de la recopilación. No se trata-

5. *Roland Barthes por Roland Barthes*, Éd. du Seuil, 1975, pág. 179 [trad. cast., *Roland Barthes por Roland Barthes*, Paidós, Barcelona, 2004]; *Œuvres complètes*, tomo IV, Éd. du Seuil, 2002, pág. 749.

ba de publicar todos sus textos dedicados al teatro, pues eran demasiados, por lo que había que elegir. Yo le había expuesto una primera selección, ya revisada por él. En ocasiones me costaba comprender por qué eliminaba textos que me parecían muy importantes. Otras retenciones eran más fáciles de captar: a veces eran ideológicas, a menudo estilísticas. Ideológicas cuando los textos le parecían demasiado directamente ligados al sartrismo y al marxismo de su formación intelectual; estilísticas ante la recurrencia de un léxico que había abandonado. Lo que le resultaba insoponible era sobre todo lo que había de «militante» en esos textos. En las fichas que me entregaba, en las que anotaba sus reflexiones, este elemento aparece una y otra vez: «Referencia obsesiva a la burguesía»; «Demasiado moral, justiciero»; «Eso es lo que más odio: lo *militante*»; «Los Ricos, el Dinero [¿de dónde saqué todo eso?];». Un cierto número de observaciones tiene que ver con la «fecha» de los textos. «Documento indirecto sobre la época», «Se habla demasiado de Vilar, del que ya nadie sabe nada»; «El hecho es que todo el texto está tan *desfasado*... /insostenible/— no reeditable, cuando hay pretensión de monumento». El Barthes maduro no soportaba al Barthes joven: «No hay la menor temática personal/Retórica y pasional», «No tienen gracia, ése es el problema».

En el momento de releer esos viejos textos, Barthes se dispone a escribir *La cámara lúcida*, un libro sobre fotografía en el que se reencuentran las consecuencias más agudas de sus viejas reflexiones sobre el teatro con el curso más reciente de su meditación autobiográfica. El viejo estilo le resulta insoponible, le repele en un momento en el que está en proceso de escribir un nuevo libro, nuevo desde todos los puntos de vista. Acordamos pues esperar a que saliera el nuevo libro antes de tomar una decisión definitiva. Tal vez sus dudas tuvieran también otra explicación: el li-

bro sobre la fotografía es una reflexión *sobre* la muerte, y la recopilación de viejos artículos era, en tanto que «recopilación», una especie de libro póstumo, el libro *de* un muerto. Un libro sobre la muerte es el libro de un vivo, no puede ser sino *ántumo*. Los dos proyectos resultaban así difícilmente compatibles, lo cual no se hizo explícito hasta la lectura de *La cámara lúcida*, publicado en enero de 1980. En febrero del mismo año, Roland Barthes fue atropellado por un vehículo a la salida del Collège de France, y murió el 26 de marzo de 1980. El proyecto de publicación de *Escritos sobre el teatro* quedó en suspenso, pues el editor consideraba que las reticencias de Barthes impedían publicar el libro.

HASTA EL DESLUMBRAMIENTO

Este libro es pues dos veces antiguo: el proyecto de reunir los textos es de hace veinte años, y los textos mismos tienen ahora más de cuarenta. Pero al releerlos para preparar esta recopilación encuentro que no han perdido nada de su filo, ni de su capacidad para darnos que pensar sobre aquello que funda y alimenta la relación de todo espectador, actor, director o dramaturgo con el teatro en la actualidad. El teatro ha cambiado desde los años cincuenta, pero releer la crítica de un espectáculo de Vilar que no pudimos ver es algo más que recoger una huella: es también deducir los criterios que forman y transforman nuestro juicio y nuestro gusto. Es una experiencia análoga a la lectura de los *Salones* de Diderot o de Baudelaire, o las críticas literarias de Lessing o de Walter Benjamin.

Más allá de lo que pueda aportar cada texto en particular, la recopilación posee también una significación más general. Esta significación va ligada al enigma que señalaba

páginas atrás: la retirada. ¿Qué puede enseñarnos sobre el teatro mismo este gesto de abandono, de exilio voluntario? «Siempre me ha gustado mucho el teatro, y sin embargo ya no voy. Hay aquí un giro que me interesa incluso a mí», escribió Barthes en un texto de 1965, «Testimonio sobre el teatro».⁶ La respuesta que propone es muy circunstancial: después del «deslumbramiento brechtiano», el teatro ya no tenía sabor ni fuerza. Bernard Dort retoma esta explicación y ve en la defección de su compañero de batallas en *Théâtre populaire* una consecuencia de la inadecuación entre un teatro soñado —un teatro utópico al que se había acercado por un momento con las puestas en escena de Brecht— y el teatro real. También propone otra hipótesis, en la que se guarda púdicamente de profundizar: «Tal vez el sueño último de Barthes fuera expulsar al actor del teatro: su cuerpo expuesto le fascina demasiado como para que no le estorbe y le haga experimentar “una combinación de deslumbramiento y de náusea”».⁷ Dort asocia esta ambivalencia a la propia experiencia de Barthes como actor, cuando, siendo aún un joven estudiante y miembro del Grupo de Teatro Antiguo de la Sorbona, interpretó a Darío en *Los persas* de Esquilo. Dort veía en esta experiencia —ligada a cierto malestar, por lo que permite adivinar el único y escueto relato que hizo Barthes de ella—⁸ una especie de «escena primitiva».

Jean-Pierre Sarrazac propuso otra interpretación de este «giro».⁹ Siguiendo la lógica interna de la obra, muestra que

6. Véase, en este mismo volumen, pág. 23.

7. Bernard Dort, «Barthes: le corps su théâtre», *Art Press*, n.º 184, octubre de 1993, retomado en *Le Spectateur en dialogue*, P.O.L., 1995, pág. 143.

8. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Éd. du Seuil, 1975, pág. 37, *Œuvres complètes*, tomo IV, Éd. du Seuil, 2002, pág. 613.

9. Jean-Pierre Sarrazac, «Le retour au théâtre», en *Parcours de Barthes*, *Communications*, n.º 63, Éd. du Seuil, 1996, págs. 11-23.

el concepto central de la *teatralidad* se había vuelto independiente ya del teatro real, después de que el estudio de los espectáculos, en especial los de Brecht, le diera sus virtudes y su capacidad operativa propias. Sarrazac supone también que la emergencia progresiva del tema autobiográfico en la obra de Barthes, que avanza desde un pensamiento sobre la historia, la política y lo simbólico hacia un trabajo sobre la memoria, la subjetividad y lo imaginario, representa el paso de lo épico —y por lo tanto de lo «teatral»— a lo novelesco. Su obra estaría pues dominada al principio por la figura de Brecht, y más tarde por la de Proust.

Philippe Roger sugirió aún otra explicación, al observar que «Tragedia y elevación»,¹⁰ la última de las «Mitologías» publicadas en *Lettres nouvelles*, es un ataque a la política cultural de Malraux: «Con este ataque prescribe todo su sueño de un teatro cívico, al confiscar la “misión” que había asignado al teatro».¹¹ El alejamiento de Barthes tendría su origen en la inadecuación entre el teatro al que aspira y el que promete la nueva República gaullista. Todo aquel que quiera hacer una arqueología de la idea del «Estado cultural» debería remitirse a este texto, aunque es dudoso que Barthes hiciera uso de ella más adelante.

A todas estas interpretaciones de orden psicológico, biográfico e intelectual, cabe añadir otra: ¿podría ser que hubiera algo en el teatro como tal que determinara su abandono? En uno de los textos más bellos de esta recopilación, titulado «Aviñón en invierno»,¹² Barthes medita sobre la corte de honor del Palacio Papal —el corazón

10. Véase, en este mismo volumen, pág. 239.

11. Philippe Roger, «Barthes dans les années Marx», en *Parcours de Barthes, Communications*, n.º 63, Éd. du Seuil, 1996, pág. 61.

12. Véase, en este mismo volumen, pág. 87.

del festival de Aviñón— cuando está vacía, abandonada por el teatro que le ha dado vida en verano: «Es un lugar simple, frío, natural, disponible hasta el punto de que el hombre podría instalar allí el trabajo del hombre, y el surgimiento del espectáculo de una materia sin voz y sin complicidad. Este lugar exigía que se tratara al hombre no como un niño limitado al que hay que dárselo todo masticado, sino como un adulto al que se da el espectáculo aún por hacer».¹³ A Barthes siempre le gustaron las dramaturgias de la implicación, las que inscriben en su estética el lugar de un espectador activo, «responsable», como se dice muchas veces. Esta exigencia encuentra aquí su fórmula en la oposición niño/adulto, que reaparece en numerosos textos. Pero ¿qué quiere decir la palabra *adulto*? Podemos encontrar una aproximación en un texto titulado precisamente «*Godot* adulto»: «*Godot* alcanza ahora ese estado de evidencia en el que es preciso que el teatro sea, si no declamado, al menos proclamado, lanzado al público como un lenguaje solemne (lo que no impide en absoluto que sea familiar). Véase todo el final: es un final atrevidamente filosófico, que atrapa sin trampa al espectador en el desgarramiento del conocimiento: “¿Cuándo? ¿Cuándo? Un día, ¿no os basta?, un día como cualquier otro se volvió mudo, un día me volví ciego, un día nos volveremos sordos, un día nacimos, un día moriremos, el mismo día, el mismo instante, ¿no os basta?... Dan a luz a caballo sobre una tumba, el día brilla por un instante y, luego, vuelve la noche». Es el tono del monólogo shakesperiano, y los actores lo saben: han sentido que públicos cada vez más amplios reclamaban una meditación cada vez más abierta. *Godot* ha crecido, se ha hecho más fuerte, *Godot* se ha vuelto adulto».¹⁴

13. Véase en este mismo volumen, págs. 90-91.

14. Véase en este mismo volumen, págs. 114-115.

¿Qué es pues ser adulto? Sería haber tomado conciencia de la propia mortalidad, haber aprendido a no vivir en la negación —hago como si fuera inmortal— ni en el terror de una aniquilación inminente. El teatro es una experiencia filosófica que mantiene viva la vida en el momento mismo en que deja ver su trama negativa. Y está tanto más vivo porque deja espacio a la muerte. Ser adulto sería entonces la capacidad de experimentar y reconocer la fuerza de esta experiencia. El teatro tendría así una función iniciática y, una vez aprendida su lección, sería posible alejarse de él. De este modo se comprende lo que antes parecía una paradoja: «En la encrucijada de toda la obra, quizás el teatro». Si el teatro sigue estando allí cuando el teatro ha sido abandonado, es porque su impulso filosófico ha dado consistencia al hecho de ser «adulto», y eso es para toda la vida. El teatro es un maestro al que se deja atrás, pero al que no se olvida.

La persistencia del teatro y su vínculo con la experiencia de la mortalidad aparecen explícitamente en el último libro de Barthes: «Pero no es a través de la pintura (me parece) como la fotografía comunica con el arte, sino a través del teatro. [...] Si la fotografía me parece más cercana al teatro, es por un mediador singular (tal vez sea yo el único en verlo): la muerte. Es conocida la relación original del teatro con el culto de los muertos: los primeros actores se separaban de la comunidad interpretando el papel de muertos: caracterizarse consistía en modelarse como un cuerpo a la vez vivo y muerto: el busto blanqueado del teatro totémico, el hombre con el rostro pintado del teatro chino, el maquillaje a base de pasta de arroz del Katha Kali indio, la máscara del *Noh* japonés. La misma relación encuentro yo en la fotografía; tan viva como tratamos de concebirla (y esta furia por «darle vida» no puede ser sino la denegación mítica de una inquietud de muerte). La fotografía es como un teatro primitivo, como un cuadro viviente, la figuración

de un rostro inmóvil y maquillado, bajo el cual vemos a los muertos». ¹⁵ Esta clave tardía había sido ya entrevista antes: los últimos grandes textos sobre el teatro son comentarios de fotografías. ¹⁶ Como sucede con todos los grandes escritores, los primeros escritos son un programa que luego se ignora. Por eso, aunque la mayor parte de los textos de la recopilación guarden relación con espectáculos precisos, fechados, antiguos, imposibles de ver ya para siempre, su tema profundo alcanza la esencia del teatro. Corresponde pues al lector encontrar la lección que reposa en el hueco de la circunstancia y experimentar en qué sentido estos textos no son ni «actuales» ni «antiguos», sino intemporales.

JEAN-LOUP RIVIÈRE

15. *La Chambre claire*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Éd. du Seuil, 1980, págs. 55-56, *Oeuvres complètes*, tomo V, pág. 813 [trad. cast.: *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 1995].

16. Véase, en este mismo volumen, págs. 253 y 281.