TOMÁS GONZALO SANTOS, Mª VICTORIA RODRÍGUEZ NAVARRO
ANA T. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ y JUAN MANUEL PÉREZ VELASCO (Eds.)

TEXTO, GÉNERO Y DISCURSO EN EL ÁMBITO FRANCÓFONO

AQUILAFUENTE
Ediciones Universidad Salamanca

TOMÁS GONZALO SANTOS
Mª VICTORIA RODRÍGUEZ NAVARRO
ANA T. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ
JUAN MANUEL PÉREZ VELASCO
(Editores)

TEXTO, GÉNERO Y DISCURSO EN EL ÁMBITO FRANCÓFONO

SEPARATA

Yasmina Reza y el teatro "invisible".
A propósito de *Une pièce espagnole*

Ignacio Ramos Gay
Stéphanie López

Ediciones Universidad
Salamanca

AQUILAFUENTE, 216

©
Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

1.ª edición: marzo, 2016
I.S.B.N.: 978-84-9012-516-8
Depósito legal: S.115-2016

Motivo de cubierta:
Antigua Librería de la Universidad de Salamanca (detalle)

Este volumen ha sido editado gracias a la colaboración del Ministerio de Ciencia e Innovación,
la Asociación de Francesistas de la Universidad Española
y el Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Salamanca

La obra ha sido coordinada por
Tomás Gonzalo Santos

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito, s/n
E-37002 Salamanca (España)
http://www.eusal.es
eus@usal.es

Impreso en España - Printed in Spain

Composición:
Cícero, S. L.
Tel.: 923 123 226
37007 Salamanca (España)

Impresión y encuadernación:
Imprenta Kadmos
Tel.: 923 281 239
37002 Salamanca (España)

Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
pueden reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca

♠

CEP. Servicio de Bibliotecas

TEXTO, género y discurso en el ámbito francófono / Tomás Gonzalo Santos [y otros] (editores).
—1a. ed.—Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2016

976 p. — (Colección Aquilafuente ; 216)

Textos en español y francés

Recoge parte de las comunicaciones presentadas en el XVII coloquio de la Asociación de Profesores de Francés
de la Universidad Española.

1. Francés (Lengua)-Análisis del discurso-Congresos. 2. Francés (Lengua)-Estudio y enseñanza-Congresos.
3. Literatura francesa-Historia y crítica-Congresos. I. Gonzalo Santos, Tomás, editor

811.133.1'42(063)

811.133.1:37(063)

821.133.1.09(063)

Índice general

Presentación 17

ANÁLISIS DEL DISCURSO, COHESIÓN Y PROGRESIÓN TEXTUALES

Les concepts de *Textes, Genres, Discours* pour l'analyse textuelle des discours
Jean-Michel Adam 21

Gramática(s) y discurso
Jesús F. Vázquez Molina 39

El funcionamiento de las formas relativas: de los usos normativos a los no prototípicos
Juan Antonio Company Rico 51

Structure pseudo-clivée et proforme. Étude contrastive : français/espagnol
Mª Josefa Marcos García 63

GÉNERO Y DISCURSO, TRADUCCIÓN Y CONTEXTO INTERCULTURAL

L'interprétariat en milieu social comme nouveau genre de médiation interculturelle : l'exemple de la Banque interrégionale d'interprètes de Montréal
Juan Jiménez Salcedo 75

Los medios de comunicación en una comunidad bilingüe: factores sociales que influyen en la elección de lengua. El caso de Sudbury (Canadá)
Mª Teresa Pisa Cañete 85

Genre et construction énonciative dans le discours scientifique
Joëlle Rey 97

Dénomination, définition et traduction en contexte interculturel : exemple du siège de repos
Danielle Dubroca Galin 109

On demande traducteur sachant repasser : pour un apprentissage de la traduction
Norma Ribelles Hellín 117

DISCURSO PEDAGÓGICO Y ADQUISICIÓN DE COMPETENCIAS EN LA ENSEÑANZA DE LENGUAS

La enseñanza de las lenguas vivas: visión metodológica de los pensionados de la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1908-1935)
Mª Inmaculada Rius Dalmau..... 125

Didactique de l'intercompréhension plurilingue par l'exploitation des structures discursives
Isabel Uzcanga Vivar 137

Les gestes emblématiques comme un composant dans le processus communicatif
Ahmed Mala 149

Criterios para la adquisición de la competencia fraseológica en FLE
Ana Teresa González Hernández..... 155

Las paremias en la competencia comunicativa del francés actual con vistas a la enseñanza de lenguas
Julia Sevilla Muñoz, Marina García Yelo..... 169

Le discours comme aide à la progression de l'apprenant dans ses rapports à la parole étrangère : le cas du FLE en milieu universitaire
Jacky Verrier Delahaie..... 179

HIPERTEXTO, ENSEÑANZA DE LENGUAS Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

Reflexiones sobre las aplicaciones pedagógicas de las nuevas tecnologías en la enseñanza-aprendizaje del FLE
Juan Manuel Pérez Velasco 191

Aprendiendo y enseñando una lengua extranjera desde Internet: herramientas y recursos
Severina Álvarez González
Juan Ángel Martínez García 201

Edublogs: ¿un nuevo reto en FLE?
Mercedes López Santiago 209

Propuesta de actividades en la clase de lenguas extranjeras desde Internet
Juan Ángel Martínez García
Severina Álvarez González 221

Mise en place d'un dispositif de formation en FLE/FLS sur une plateforme d'enseignement institutionnelle
Brisa Gómez Ángel
Françoise Olmo Cazevieille 235

Modelos de análisis para recursos lexicográficos en línea en el ámbito de la traducción
Alfredo Ávarez Álvarez..... 247

L'utilisation de l'hypertexte dans l'enseignement de la littérature d'enfance et de jeunesse
Mª Luisa Torre Montes
Mª José Sueza Espejo..... 257

TEXTOS, GÉNEROS Y DISCURSO EN LA EDAD MEDIA

El vino y las viandas de la mesa medieval. Presentación
Mª Jesús Salinero Cascante 269

Tipología textual en la obra de Huon Le Roi de Cambrai
Gloria Ríos Guardiola..... 281

Las imágenes del discurso de Razón en algunos manuscritos del *Roman de la Rose*
Dulce Mª González Doreste..... 293

El discurso y la imagen del discurso en *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris
Mª del Pilar Mendoza Ramos..... 315

La ruta jacobea como espacio bélico: la batalla de Nájera (1367)
Ignacio Iñarrea Las Heras 327

Carta de Vicente Ferrer a Benedicto XIII sobre el anticristo: apuntes sobre la versión española
Salvador Rubio Leal 341

TEXTOS Y GÉNEROS DE LOS SIGLOS XVII A XIX EN FRANCIA: DE LA AUTOBIOGRAFÍA A LA NOVELA

La autobiografía en el método cartesiano
Jesús Camarero Arribas 351

Escuchar *L'Astrée*. La recepción oral de la novela
Tomás Gonzalo Santos 365

La nouvelle du XVIIe siècle, une technique en évolution : *Anaxandre* et *La princesse de Monpensier*
Mª Manuela Merino García 377

El género del cuento en la segunda mitad del siglo XVIII: *Le Songe*, cuento alegórico de Loaisel de Tréogate
Antonio José de Vicente-Yagüe Jara 391

Lo fantástico a partir de un texto inaugural: *Vathek* de Beckford
María Dolores Rajoy Feijóo 405

La Tierra o el eterno renacer: *Le Marteau Rouge* de George Sand
Mª Teresa Lozano Sampedro 419

TEXTOS Y GÉNEROS DEL SIGLO XX EN FRANCIA: DEL RELATO POÉTICO AL AUTOBIOGRÁFICO

La *Salomé* de Claude Cahun
Cristina Ballestín Cucala 435

Del poema al relato poético en Jules Supervielle
Lourdes Carriedo López 449

Histoire d'un Blanc de Philippe Soupault : une autobiographie surréaliste ?
Myriam Mallart Brussosa 461

Le genre épistolaire et le discours de soi et de la guerre : le cas d'Henri Thomas
María Pilar Saiz Cerreda 471

De *L'amant* de Mireille Sorgue à *L'amante* de François Solesmes : désir de l'être entre deux mains s'écrivant ou l'entre-deux désirs d'être s'écrivant
Amelia Peral Crespo 479

J.M.G. Le Clézio et la quête de soi
Cristina Solé Castells 489

TEXTOS Y GÉNEROS DEL SIGLO XX: ESCRITURA DRAMÁTICA Y POÉTICA EN LENGUA FRANCESA

L'adieu à la « pièce bien faite » dans l'œuvre de Michèle Fabien
Dominique Ninanne 501

L'écriture dramatique en langue française de Matei Visniec : une exploration poétique du monde d'aujourd'hui à travers le prisme grossissant du surréalisme
Cécile Vilvandre de Sousa..... 509

Lucidité et pessimisme dans l'œuvre de Natacha de Pontcharra
Claude Benoit..... 521

Yasmina Reza y el teatro "invisible". A propósito de *Une pièce espagnole*
Ignacio Ramos Gay, Stéphanie López 527

Jean-Pierre Verheggen ou de l'art de mélang(u)er en Babelgique
André Bénit..... 537

TEXTOS Y GÉNEROS DEL SIGLO XX: NARRATIVA EN LENGUA FRANCESA

La présence du corps dans l'écriture de Marie-Claire Blais
Eva Pich Ponce 551

Les Lettres chinoises de Ying Chen: dos voces para una escritura mestiza
Olaya González Dopazo..... 561

Les intertextualités garyennes dans la littérature québécoise hyper-contemporaine, nouvelle vague ?
Geneviève Roland..... 571

Philippe Blasband : un romancier de la « littérature-monde » en français ?
Julie Léonard..... 585

Solitude et violences dans *Plus loin que la nuit* de Cécile Oumhani
Yolanda Jover Silvestre..... 599

Mujeres y erotismo en la obra de Ahmadou Kourouma
I. Esther González Alarcón..... 607

Las digresiones de los "griots" en las epopeyas africanas
Vicente Enrique Montes Nogales 617

RECEPCIÓN DE TEXTOS Y GÉNEROS FRANCESES EN ESPAÑA

Maupassant y su obra en la prensa de Girona de finales del siglo XIX
Anna-Maria Corredor Plaja 631

La réception du naturalisme français en Espagne dans *La Ilustración española y americana* de 1880 à 1890
Gabrielle Melison-Hirchwald 647

El paso del naturalismo al espiritualismo en la revista *La Ilustración española y americana* (1891-1899)
Àngels Ribes de Dios 653

Influences de lectures françaises dans l'œuvre poétique d'Antonio Aparicio
Fabienne Maria Camarero Delacroix 665

GÉNERO DE VIAJES E IMAGOLOGÍA

Eugène-Louis Poitou: una visión negativa de la Andalucía del XIX
Elena Suárez Sánchez 683

Sentido metafórico de la ilustración en el género de la literatura de viajes: el viaje a España de Poitou
Mª Elena Baynat Monreal 695

Il était une fois l'Afrique. Le discours sur la colonie dans les manuels de lecture de l'école primaire belge (1900-1939)
Laurence Boudart 709

La descripción en el relato de viajes modernista: la prosa impresionista de Enrique Gómez Carrillo
María José Sueza Espejo 721

Representaciones de Canarias en la narrativa francesa reciente
José M. Oliver
Clara Curell 731

TRASVASE DE GÉNEROS: INTERTEXTUALIDAD Y REESCRITURAS

La Commère de Marivaux, ou la transposition du roman à la comédie
Mª Teresa Ramos Gómez 745

Le transfert de genres. Au sujet de deux épigraphes dans les *Odes* de Victor Hugo
José Manuel Losada Goya 759

Ironie, pratique réflexive et jeu intertextuel dans *Le pauvre chemisier* de Valery Larbaud
Maribel Corbí Sáez 769

Seul ce qui brûle, de Christiane Singer : réécriture d'un conte de Marguerite de Navarre.
Lídia Anoll Vendrell 781

Le jeu de l'intertextualité dans *Le vieux Chagrin* de Jacques Poulin
Lluna Llecha Llop Garcia 793

Recreaciones contemporáneas de un mito literario: el detective de Baker Street
Rosario Álvarez Rubio 803

TRASVASE DE GÉNEROS: LITERATURA Y BELLAS ARTES, DISCURSO LITERARIO Y RELATO FÍLMICO

Tras las huellas del gato: De Manet a Baudelaire
Mª Victoria Rodríguez Navarro 815

El reflejo de la sociedad quebequesa a través de las películas de Denys Arcand
Mª Ángeles Llorca Tonda 827

L'art de parler français à travers les films de Denys Arcand
Christine Verna Haize 837

Alain Corneau, interprète cinématographique du discours littéraire d'Amélie Nothomb
Ángeles Sánchez Hernández 845

EL DISCURSO MEDIÁTICO: TEXTOS, GÉNEROS Y SUBGÉNEROS

El género del suceso mediático (*fait divers*) y las características de la narración del acontecimiento en los textos de la prensa francesa: la mitificación del personaje y la proyección e identificación del lector
Juan Herrero Cecilia 859

El maillot y su simbología en la lengua del ciclismo
Javier Herráez Pindado 875

L'adaptation publicitaire : la valeur ajoutée de la communication internationale
Esther Kwik 885

Le message publicitaire en français et en espagnol d'Europe chez Danone. Stratégies communicatives et fonctions langagières
CAROLINE LARMINAUX 897

EL DISCURSO POLÍTICO: TEXTOS, GÉNEROS Y SUBGÉNEROS

Neologismos y eufemismos, a propósito «du bourbier irakien et autres dégats collatéraux»
PERE SOLÀ 907

Avatares castellanos de *La Carmagnole* (I)
ALBERTO SUPIOT RIPOLL 915

Avatares castellanos de *La Carmagnole* (II)
ELÍAS MARTÍNEZ MUÑIZ 925

El discurso político en la canción comprometida
ANA Mª IGLESIAS BOTRÁN 939

Les Lumières en politique
JEAN-MARIE GOULEMOT 951

ÍNDICE DE AUTORES 969

YASMINA REZA Y EL TEATRO "INVISIBLE". A PROPÓSITO DE *UNE PIÈCE ESPAGNOLE*

Ignacio Ramos Gay
Stéphanie López
Universidad de Castilla-La Mancha

En enero de 2004, y con motivo del estreno de su última obra teatral, *Un pièce espagnole*, la dramaturga Yasmina Reza definía la pieza como una aspiración al teatro "invisible". En palabras de la propia dramaturga:

> Es una obra concebida siguiendo el principio de las muñecas rusas: sobre el papel los actores interpretan una obra española, pero en esta obra española figura que representan una pieza búlgara que, a su vez… en fin, todo desemboca en esa obra teatral invisible a la que aspiro[1].

Tras la lectura y representación de la obra, era posible constatar que el "teatro invisible" al que aspiraba Yasmina Reza era aquel que, a pesar de mostrar una estructura doblemente dramática por medio del uso del recurso clásico metateatral, pretendía implosionar todas las categorías escénicas. Es decir, el *teatro en el teatro* de la autora no tenía por finalidad reforzar la sensación de teatralidad vital, tal y como es posible percibir en la tradición de la *mise en abîme* dramatúrgica, sino anihilar los resortes de la puesta en escena convencional por medio de su identificación absoluta con la vida misma. El objeto de este estudio es analizar los

[1] *El País*, 20 de enero de 2004.

procedimientos escénicos utilizados por la dramaturga para deconstruir el espacio teatral tradicional, principalmente la compartimentación divisoria entre el patio de butacas y el escenario, de forma que se superen los resortes clásicos del metateatro. Atendiendo al sistema compositivo fractal de la obra, a la aplicación de técnicas de montaje escénico, más próximas a la sintaxis cinematográfica que al discurso escénico, y al recurso al monólogo como elemento fraccionador –tanto del ritmo interno de la obra como de los niveles interpretativos de la misma–, se deducirá una escritura dramática pinteriana que renuncia a lo literario, que desconfía de la palabra y opta por los silencios y por los sobreentendidos; todo ello, en un intento de plasmar sobre las tablas la comunicación cotidiana y de enfrentar al público con un espejo de sí mismo, a través de una compleja estructuración escénica.

La entrevista anterior realizada a la autora de *Art* (1994), llevada a cabo el día mismo del estreno de la obra, ahondaba ya en el motivo metateatral como elemento estructurador de la pieza. Reza, coincidiendo con la mayor parte de la crítica, definía *Une pièce espagnole* como un conjunto similar al principio articulador de las muñecas rusas, es decir, el encapsulamiento de una obra teatral en otra, y la reiteración sistemática de dicho patrón. Si bien es cierto que *Un pièce espagnole*, la obra teatral marco (esto es, el libro impreso o la función a la que el espectador asiste en sala), pone en escena a unos actores anónimos que escenifican "una obra española", en la que, a su vez, un personaje ensaya una obra búlgara, no lo es menos que Reza se desmarca del procedimiento clásico insertando nuevas claves escénicas que dan una vuelta de tuerca al mismo, superando la lectura tradicional de la obra de Reza como mero ejercicio de *teatro en el teatro*.

Como es sabido, el mecanismo clásico del teatro en el teatro exige dos niveles establecidos en torno a una obra "marco" y otra obra "enmarcada". Los personajes de la obra "marco" se convierten en los espectadores de la obra "integrada" durante la representación de ésta. Es el caso de *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd (1587), *A Midsummer Night's Dream* (1595-1596) y *Hamlet* de Shakespeare (1600-1602), *L'Illusion comique* de Corneille (1636), *L'Impromptu de Versailles* de Molière (1663), así como de tantas otras piezas contemporáneas herederas de esta tradición. Reza, sin embargo, complica este binarismo escénico estableciendo tres niveles concatenados que corresponden a tres nacionalidades diferentes, a partir del título de la obra misma. Siguiendo con la triple división establecida por Guénoun (2005), en la obra de Reza, al menos en su producción original, unos actores que se presuponen franceses (a pesar de que Reza sutilmente indica que el "autor" de la pieza insertada, Olmo Panero, ha viajado a través de los Pirineos para asistir al ensayo, la nacionalidad de los actores es indiferente, puesto que no es explicitada en ningún caso, con excepción de un montaje en España, donde sí se produciría

una colisión de nacionalidades) –Nivel 1– interpretan una obra española –Nivel 2– en la que uno de los personajes, ensaya una obra búlgara –Nivel 3–.

De entrada, el recurso a la nacionalidad no es un elemento banal. Reza, de padre ruso-iraní y de madre húngara, aunque educada íntegramente en Francia, ha aludido a través de numerosas entrevistas a la impregnación desde una edad temprana de diversas lenguas, asumiendo el plurilingüismo como un elemento diferenciador. Según la autora, «en mi familia no había lengua común. Por eso pienso que la realidad de mi país es la lengua […] pero no siento como propia la cultura francesa[2]». La lengua como metonimia de la cultura establece, en consecuencia, una parcelación de la realidad. La nacionalidad, búlgara, española o anónima, refuerza la compartimentación entre los distintos niveles dramáticos al tiempo que la alienación del actor, desprovisto de patria.

De esta terna se deduce que no existe obra francesa alguna, por cuanto los actores correspondientes al primer nivel no se insertan en ninguna acción. Tan sólo se limitan a lanzar al público una serie de reflexiones personales de carácter más o menos intimista, con respecto a la profesión teatral y sus propias vidas, cercanas a los postulados de Pirandello:

> 1. Interview imaginaire
>
> Acteur (qui joue Fernan).
>
> Les acteurs sont des lâches.
>
> Les acteurs n'ont pas de courage.
>
> Moi le premier.
>
> Les qualités habituelles dans le monde normal sont contraires au bien de l'acteur.
>
> Toute ta vie tu exerces une activité de femelle, tu veux être désiré, tu veux plaire.
>
> Quand on a dit à mon père, il veut être acteur,
>
> Il a répondu, ah bon il veut être pédé.
>
> Les acteurs sont devenus des notables. On leur demande leur avis sur l'immigration et les OGM. […]
>
> En ce moment, je répète une pièce espagnole d'Olmo Panero. J'interprète un gérant d'immeuble, un veuf, qui entame une liaison avec une femme plus âgée que lui qui a deux filles actrices.
>
> Un homme bon et ennuyeux.
>
> Une composition.
>
> Je me flatte, n'est-ce pas, de n'être, dans la vie réelle, ni bon ni ennuyeux.

[2] Palabras de Yasmina Reza, reproducidas en *Teatromundial.com.*

> Bien que je ne puisse dire exactement en quoi consiste la vie réelle. Quand tu quittes un personnage et ses alentours, tu as plus de nostalgie que si tu avais quitté un lieu réel.
>
> La vie réelle est lente et vide (Reza, 2004 : 13-14).

En este sentido, y atendiendo a la definición clásica del mecanismo metateatral, los actores no son en ningún caso espectadores de la pieza española, sino sus propios actores. Como afirma Guénoun (2005), la relación entre el primer y segundo nivel se establece entre los actores y sus personajes, y no entre personajes-espectadores *vs* personajes-actores. Si Hamlet ponía en escena a actores interpretando a unos personajes que, a partir de un momento determinado, se convertían en espectadores de una obra representada por otros personajes en calidad de actores a un segundo nivel, en el caso de Reza los actores reivindican la superposición de niveles no ya en relación con sus compañeros, sino con el público mismo. Así, el actor exige ser reconocido como tal por el público mismo, sustrayéndose a la trama, no por sus compañeros de función, en tanto que parte de una fabulación teatral. Más aún si consideramos, igualmente, que la pieza francesa no engloba en ningún sentido la pieza española, puesto que la primera carece de cualquier acción y de trama, limitándose a ser, tal y como indican las didascalias, una simple sucesión de entrevistas a actores anónimos. Con ello se rompe tanto la ilusión teatral convencional –el formato de la entrevista a un actor acerca la función a géneros más documentales y al reportaje que al teatro, al tiempo que, por su esencia monológica y reservada, a la privacidad del confesionario[3]– como la individualidad del vínculo actor-personaje, estableciendo el carácter polimórfico y prescindible de éstos, y su reducción a una mera función.

Sin embargo, si la pieza española no se inserta en la pieza francesa, la pieza búlgara –Nivel 3– sí que se inserta en la pieza española: los personajes de esta ensayan, debaten, y comentan sucesivamente la pieza búlgara en la que participan. Así, el título de conjunto de la obra, *Une pièce espagnole*, remite, en realidad, al segundo Nivel, coincidiendo[4] con la obra anónima representada por actores también anónimos, cuyo título es desconocido y únicamente reseñado por la identidad de su autor, ese escritor español ficticio, "Olmo Panero", correlato de Yasmina Reza.

En consecuencia, la estructura metateatral clásica se disuelve con la división dramatúrgica propuesta por Reza. No existe una obra española integrada en una

[3] No en vano, Reza subtitula la escena « confession imaginaire » (Reza, 2004: 25).

[4] Tal y como ocurría en *L'Homme du hasard*, donde la Mujer protagonista, también desprovista de todo antropónimo, leía a lo largo de un recorrido en tren, una obra homónima de la pieza de Reza.

obra francesa de ficción, tal y como los personajes de *Hamlet* escenificaban "The Murder of Gonzago" en la pieza de Shakespeare. Proyectando la construcción escénica de Yasmina Reza al clásico del renacimiento inglés, *Hamlet* y "The Murder of Gonzago" serían una misma obra por cuanto el primer Nivel –aquel que remitía a los actores dirigiéndose al público en calidad de actores, no de personajes– se quiere invisible. De ahí que los actores de Reza pertenecientes a este primer Nivel se nieguen a escenificar una trama, y que sus comentarios, más propios de las entrevistas y de demás formatos interactivos, nos sumerjan en los bastidores, en la vida del actor entre cajas, desvelando los entresijos del hecho teatral.

La obra de Reza a la que asiste el espectador, y que lee el lector, se identifica, por lo tanto, con el segundo Nivel al ser portadora de los leitmotivs característicos de la escritura dramática de Reza: la discusión familiar, el conflicto de intereses, el humor tragicómico de los desesperados, la soledad coral y el miedo a la palabra, etc. Las múltiples interrupciones en el ritmo de ésta, detenido por los monólogos de los actores que se dirigen espontáneamente al público, no son más que simples recordatorios de la naturaleza puramente teatral de la representación; es decir, un intento de cancelar el juego de la ilusión y devolver al actor a su condición de intérprete. Prueba de ello es que la didascalia inicial exige la disolución de los límites entre el teatro y la vida real: los personajes-actores deben reivindicarse como portadores de realidad, ser parte del público, similares a los espectáculos de improvisación en los que el patio de butacas construye, junto al actor-personaje, la obra de teatro:

> *Aucune mention spécifique de décor.*
> Également, ne sont (presque) pas indiqués dans le texte les silences et temps.
>
> *Les passages entre la pièce espagnole et les apartés des acteurs doivent se faire sans rupture ; il faut jouer « legato » comme on dit en musique* (Reza, 2004).

La obra debe fluir en todo caso, pues el *aparte*, a diferencia de piezas anteriores como *Art*, es realizado no ya por el personaje, sino por el actor. Se trata, como señala Guénoun (2005), de *apartes* de actores que reflexionan sobre sí mismos, que se desligan de su personaje, que se sustraen a la obra y se reivindican en su individualidad humana. No es ya el caso del personaje que disloca su discurso para dirigirse al público con el fin de hacerlo partícipe de un estado de ánimo o de un secreto. Aquí el secreto del actor no es otro que su mera función como intérprete. La estela deconstructivista de Pirandello, en la que los personajes iniciaban una búsqueda de sí mismos a través de la reivindicación de la figura del dramaturgo se traslada aquí a la esfera del *actor*. Es éste quien trata de encontrarse, de definirse, a partir de una dirección doble: en primer lugar, autofundándose en su profesión

con respecto al autor y al director de escena. El actor existe en su diferenciación del personaje (del autor), y de las indicaciones del director de escena. En palabras de la propia Reza,

> La relación entre el actor y el autor es una relación muy complicada, hecha a la vez de amor y de rechazo. El actor dice palabras inventadas por otro, y no forzosamente de la forma en que la persona que las ha inventado quiere que las diga. Hay un deseo de libertad por parte del actor que va a ser constreñido por el autor. Y éste, al mismo tiempo, espera una libertad del actor, pero en una zona particular: demasiada libertad tampoco es buena. Es una relación extraña[5].

Frente a esta muerte del padre freudiana, en segundo lugar, el actor, como aparece reflejado en el parlamento de Fernan, no se sabe sino en el contexto de la obra; se siente inexistente sin el personaje al que encarna. El actor, en definitiva, no es sino en el seno de una obra. Actor es aquel que no es personaje, el que se desnuda líricamente ante el público, tal y como ocurre en la pieza de Reza:

> Actrice (qui joue Pilar).
> Le metteur en scène déteste quand je dis, et moi je fais quoi à ce moment-là,
> il dit, ne dites pas je fais quoi, je vais où, comment dois-je réagir,
> il dit, c'est vous l'actrice, c'est vous qui avez appris ce métier, ce n'est pas moi,
> il dit, faites, proposez, nous gardons, nous jetons,
> alors je ne pose plus de questions, mais parfois
> il arrive que je me souvienne plus des inflexions de la vie,
> dans la vie aussi on ne sait pas toujours comment il faut vivre,
> où il faut se mettre,
> s'il faut regarder bien en face,
> ou se tenir de façon provisoire et incertaine,
> dans la vie aussi il n'est pas facile de laisser les choses venir à soi,
> sans se défendre,
> par avance,
> d'un faux pas (Reza, 2004: 71)

Yasmina Reza insiste en la figura del actor por su naturaleza escindida, enfrentada exclusivamente a la acotación temporal de la función. Su escritora se revela, según la propia autora, como:

[5] *El cultural de prensa europea del siglo XXI*, 27 de febrero de 2004.

> Un afán personal de ir a lo esencial, a la preocupación existencial: qué es el hombre, cuál es el sentido de la vida, cuál es la identidad humana y cuál es la relación con el tiempo. Por eso me parecía interesante hablar de los actores, porque la relación de los actores con el tiempo es muy aguda[6].

Como vemos, la originalidad de la escritura dramática de Reza supera los mecanismos tradicionales de *mise en abîme* recurriendo a estructuras más cercanas al discurso cinematográfico y a las técnicas del montaje audiovisual, a partir de su uso del monólogo. Este trasciende su función tradicional de servir de trampolín hacia la conciencia del personaje, para convertirse en el eslabón que encadena diferentes niveles, tiempos y espacios dramáticos. El monólogo supone une fractura en el discurso teatral, un fraccionamiento del punto de vista, y remite, como en *Art*, a la pluralidad de perspectivas, al carácter polimórfico del hecho teatral. Como en una pintura cubista, donde el objeto no es nunca percibido desde la objetividad del observador sino de la colisión de diversas miradas, la escritura de Reza sobrepone igualmente escrituras objetivas (correspondientes a las escenas dramáticas convencionales –en este caso, las enmarcadas en "la pieza española"–) frente a escrituras más subjetivas (insertadas en el Nivel 1). Es esta una aplicación de la cámara subjetiva y objetiva, un medio para convertir los resortes teatrales en elementos invisibles, imperceptibles al espectador.

Los vínculos entre la pieza francesa y la pieza búlgara atienden a la construcción meateatral clásica, por cuanto uno de los personajes de la primera ensaya una escena ante la atenta mirada de su marido. La trama de la obra insertada, a diferencia de la correlación de niveles anteriores, es singularmente diferente –a la par que sencilla– de aquella de la obra en que se inserta: una joven mujer, Mlle. Wurtz imparte clases particulares de piano a un alumno de mayor edad que ella, Monsieur Kis. La obra presenta, así, connotaciones similares a *Moderato Cantabile*, de Duras, y se compone, casi exclusivamente, de monólogos de la mujer, proyectados a su silencioso alumno, a través de los cuales se desnuda sentimentalmente ante él, imitando las cadencias rítmicas del piano:

> 28. Pièce espagnole.
>
> AURELIA
>
> Chaque mardi j'ai traversé le fleuve
> pour venir chez vous. (…)
> Je me suis présentée à vous sans rien espérer.

[6] *El cultural de prensa europea del siglo XXI*, 27 de febrero de 2004.

J'attendais pourtant quelque chose, comme on attend de la vie,
dès qu'on fait un pas dehors,
tout le monde attend de la vie quelque chose qui n'est pas nommé et qu'on ne sait pas, une sorte d'atténuation de la solitude, sous
n'importe quelle forme,
une place même austère,
un privilège à soi.
Voulez-vous bien, puisque c'est notre dernière
Fois, que je vous joue ce Prélude ?
Ceci est mon va-tout monsieur Kis,
Je vais le jouer comme je vous l'ai expliqué,
pas de paroles,
ni d'images,
vous allez vous lever,
vous retourner, et me regarder,
vous trouverez chez moi non pas la résignation
que mon allure, mon manteau plié sagement
sur la chaise, et mon cartable de partitions trahissent,
vous trouverez
un chagrin sans pitié
et une amorce de joie,
levez-vous,
n'ayez pas peur,
je ne veux pas être aimé pour de vrai (Reza, 2004: 120-122).

El falso diálogo de la profesora con su alumno, convertido en una falacia interactiva, remite a los monólogos de los actores del primer nivel, estableciendo un juego de espejos, un sistema de resonancias, canalizados por los diálogos del Nivel 2. Éstos giran en torno a la música en tanto que arte absoluto al tiempo que canal de comunicación sentimental entre dos personajes que no osan explicitar sus sentimientos. Como en el caso de los monólogos pertenecientes al primer Nivel, la pieza búlgara, que a su vez remite a una composición musical, es una obra sobre la soledad, sobre el tiempo que aísla al personaje: « nous travaillons un piano qui n'avance pas / le temps passe / c'est une pièce sur la solitude et le temps qui passe, deux sujets irrémédiablement liés » (Reza, 2004 : 120, 54). La soledad del profesor, como en la novela de Duras, y al igual que los actores del Primer Nivel, se expresa con ese alumno ausente, homólogo al público silente que escucha sus declamaciones. En ambos casos, actores y profesores se confiesan a su público, por medio de la

palabra los unos, por medio de las notas musicales los otros. En palabras de Denis Guénoun, la pieza búlgara constituye « une mince ouverture trans-dramatique sur la musique, c'est-à-dire, sur la transcendance elle-même. La pièce bulgare désigne l'échappée, la trouée du texte vers ce qui le dépasse et le fracture en l'ouvrant vers le haut, l'appel à l'excès et à la beauté pure, le sens non dicible, l'absolu sans nom de l'émotion musicale » (Guénoun, 2005 : 239).

A modo de conclusión, es posible observar que se construye aquí una estructura cerrada, perfectamente definida, en cuyo centro se situaría el Nivel 2, la obra teatral en el sentido más convencional, dotada de una serie de personajes, de pasiones y de intereses encontrados. A ambos lados de la ilusión teatral, rodeándola y marcando sus límites, se encuentran los Niveles 1 y 3; el primero de los cuales es el que más se desgajaría de la ilusión por su terrenalidad, su carácter esencialmente hiperrealista, frente al Nivel 3, articulado en los axiomas transcendentes del idealismo musical[7]. La superposición fragmentaria de dichos niveles, en ningún caso marcados de manera secuencial sino intercalados aleatoriamente, demuestra, una vez más, la influencia del cine en la escritura dramática de Reza.

Si *Art* manifestaba una estructura dual, propia de un montaje en paralelo, *Une pièce espagnole* revela un andamiaje construido en torno a un collage discontinuo, una atomización de los tres niveles que viene a implosionar la obra teatral tradicional y cuyo tránsito de una escena a otra, de un nivel a otro, en su montaje, se llevó a cabo por diferentes decorados móviles y juegos de luces, que permitían pasar inmediatamente a los actores de la escena pública a la intimidad de la confesión. La obra se fragmenta continuamente, por medio de la inserción arbitraria e injustificada de los tres niveles, demostrando que la forma se construye sobre la repetición temporal, la reiteración, de la misma manera que los actores que ensayan, las discusiones familiares que se suceden, y el alumno que repite el mismo fragmento musical junto al profesor. El tiempo y la palabra como remedio contra la soledad de los personajes sirven de hilo de unión entre las escenas y los niveles, demostrando que tanto los actores como sus personajes comparten las mismas miserias, y en la imposibilidad de discernir quién es quién reside el hecho teatral como hecho "invisible".

[7] Como resultado sin duda de una biografía marcada por la profesión de su madre, la propia dramaturga proclamaba en una entrevista que la música era « el arte supremo » y que, como tal, era « superior a la literatura como forma de expresión ». Esto es constatable en el recurso reiterado a la música, tanto como personaje, cuanto como procedimiento compositivo de sus novelas y piezas teatrales. La escritura de Reza es musical, pues utiliza patrones rítmicos líricos en el contexto del aprendizaje y enseñanza de diversos instrumentos. Asimismo, la "cita musical", es decir, la referencia a compositores y composiciones musicales, abunda en la dramaturgia de la autora. Para un estudio detallado de la misma, *vid*. Sarah Barbedette (2007: 60-70).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBEDETTE, S. (2007): "La clé ou l'absence de clé des choses", *L'Esprit Créateur*, 47-2, 60-70.

GUÉNOUN, D. (2005): *Avez-vous lu Reza?* París, Albin Michel.

PIGEAT, A. (2005): *Art*. París, Hatier. Coll. « Profil d'une œuvre ».

REZA, Yasmina (1998): *Théâtre*. París, Albin Michel.

— (2004): *Une pièce espagnole*. París, Albin Michel.

IMPRIMIOSE ESTE LIBRO, TRAS ÍMPROBOS ESFUERZOS,
EN LA CIUDAD DE SALAMANCA, EN LOS TALLERES
DE LA IMPRENTA KADMOS, AÑO DE DOS MIL
DIECISÉIS, EN TORNO A LA FESTIVIDAD
DE SAN ANSELMO, PADRE DE LA
ESCOLÁSTICA