

El principio de *elección* en la dramaturgia de Alan Ayckbourn y Yasmina Reza¹

Ignacio Ramos Gay
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

El objeto de este estudio es reunir las dramaturgias de dos autores en apariencia distantes en sus formulaciones teatrales, Alan Ayckbourn y Yasmina Reza, a partir de la similitud que presentan formal y conceptualmente sus propuestas escénicas. Por medio de la integración de elementos extraídos de la novela experimental así como de estructuras pertenecientes al discurso cinematográfico, ambos autores plantean nuevas sintaxis escénicas que implosionan las categorías lineales clásicas de tiempo, espacio y acción, en dos de sus obras más representativas, *Intimate Exchanges* (1982) y *Trois versions de la vie* (2000). Frente a la evolución lineal del tiempo intrahistórico teatral, los dramaturgos establecen un patrón común basado en el eterno retorno a un punto de partida inicial, fundado en la necesidad de elección del personaje como elemento fundacional del individuo. Ambas obras se desdoblán así en múltiples lecturas de un mismo acontecimiento, cuyas diversas variantes responden a las consecuencias derivadas de la elección del sujeto, en una travesía iniciática que redefine la función del espectador para con la escena.

Las etiquetas genéricas establecidas por la crítica definen las dramaturgias de Yasmina Reza (1959) y Alan Ayckbourn (1939) como dos autores a priori distantes en sus formulaciones teatrales. De acuerdo con esto, por un lado, la escritora francesa Yasmina Reza respondería –exceptuando la obra que le propició fama mundial, *Art*

¹ Este estudio se enmarca dentro del Proyecto de Investigación titulado “Mujeres escritoras en la literatura francesa contemporánea: claves de su emergencia y diversidad (1970-2005), de referencia HUM 2006-08785, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

PROCEEDINGS 31ST AEDEAN CONFERENCE

(1994)– a un teatro de corte más intimista, similar al ahondamiento privado en el sujeto llevado a cabo en novelas como *Hammerklavier* (1997), *Une désolation* (1999), *Adam Haberberg* (2003) o *Nulle Part* (2005). Por otro, Alan Ayckbourn ha sido considerado como la actualización escénica de la farsa decimonónica británica, recogiendo el testigo de Ben Travers, Noël Coward o Joe Orton (Billington, 1983; White, 1984; Bradbury 1995). Con todo, las dramaturgias de sendos autores distan mucho de una clasificación estereotípica fundada en una homogeneidad característica de sus obras. Ambos dramaturgos lanzan propuestas escénicas innovadoras a partir de la dislocación de las secuencias temporales lineales, en un intento de vincular el hecho teatral a una exploración en los regímenes arbitrarios del azar y de las decisiones del sujeto. Atendiendo a la similitud formal de dos obras, *Trois versions de la vie* (2000) de Reza, e *Intimate Exchanges* (1982) de Ayckbourn, este artículo tiene por objetivo resaltar la coincidencia de recursos escénicos utilizados por ambos dramaturgos para teatralizar íntimamente los caprichosos vaivenes del destino y la posibilidad de existencias paralelas a partir de la multiplicidad de puntos de vista teatrales sobre un mismo acontecimiento. De manera similar a los procedimientos empleados por la novela experimental y el *nouveau roman* de autores como Duras, Robe-Grillet o Butor, Ayckbourn y Reza disgregan la experiencia única del individuo reproduciendo, al multiplicar las diferentes perspectivas a través de sucesivas escenas, la privacidad del pensamiento y las potencialidades inherentes a él, destacando el acto de elegir y las repercusiones de toda toma de decisión, tanto en la vida del sujeto como de quienes le rodean. Concluiremos señalando cómo sendas propuestas escénicas redefinen el vínculo entre la praxis teatral y el espectador, exigiendo la participación activa de éste en la configuración interna de las obras y de su significado, y derivando en una identificación, en última instancia, entre el autor teatral y el lector/espectador.

Yasmina Reza propone en *Trois versions de la vie* una meditación sobre la posibilidad de los individuos de llevar a cabo diversas acciones en la vida, sobre los actos que éstas desencadenan y el modo en que afectan a aquellos que les rodean. Para ello, la dramaturga recurre a una original propuesta escénica ambientada en el más estricto realismo de la comedia de salón tradicional, pero que implosiona las unidades dramáticas clásicas de tiempo, espacio y acción. *Trois versions de la vie* es,

como su propio título indica, tres versiones diferentes de una idéntica obra. Por «idéntica» habrá de entenderse la puesta en escena de unos mismos personajes definidos en los tres actos (Henri, Sonia, Hubert Finidori e Inès Finidori); un mismo espacio (el salón del hogar del matrimonio formado por Henri y Sonia), y una misma acción, subdividida en varias tramas paralelas: la progresiva crispación del matrimonio ante los persistentes gritos de su hijo pequeño, en la cama; la visita inesperada del matrimonio Finidori; la desesperación de Henri al ser informado súbitamente por Hubert Finidori, director del equipo de investigación que integra Henri, de que el trabajo científico desarrollado durante años carece de valor puesto que sus competidores de otros centros de investigación se han adelantado en la publicación de los resultados.

Tales unidades de tiempo, espacio y acción son recreadas hasta en tres ocasiones por Yasmina Reza de manera diferente, iniciándose la acción, en cada uno de los tres actos, de manera idéntica, con el joven matrimonio anfitrión crispado ante el continuo llanto de su hijo. Con todo, las versiones de esa serie de acontecimientos acotados espacial y temporalmente en el salón de invitados y durante el transcurso de una tarde-noche, sufren diversas variaciones en función de las reacciones de los diferentes actantes frente a situaciones límite. Desde los gritos del niño que reclama la atención de sus padres, hasta la llegada desafortunada del matrimonio Finidori, pasando por las proposiciones deshonestas lanzadas por el superior de Henri a la esposa de éste o la repentina revelación de la fatídica noticia. En cuanto al tiempo intrahistórico de la obra, la pieza de Reza no sigue un orden cronológico lineal, puesto que cada acto representa una vuelta atrás en el tiempo, un retorno al punto de partida inicial, y el prelude para una nueva micropieza teatral. Adaptando estructuras cinematográficas más propias de los guiones de films como *Groundhog Day* (1992), dirigida por Harold Ramis y protagonizada por Bill Murray, Reza pone en escena una versión personal del mito de Sísifo a partir de la cual, la reiteración constante de ciertas acciones, lejos de confinar al hombre en el sufrimiento eterno, le permiten acceder a la conciencia de su situación y obtener su libertad. El esquema del *déjà vu* estructura la obra, hasta el punto de que ésta podría considerarse una actualización del mito del eterno retorno Nietzscheano por cuanto los personajes se hallan condenados, desde el punto de vista del armazón teatral, a repetir las

PROCEEDINGS 31ST AEDEAN CONFERENCE

mismas escenas durante tres actos diferentes, de modo que, si bien el tiempo no avanza, puesto que se halla en todo momento acotado por los márgenes de una velada -condenado a una constante regresión temporal al principio de la obra- las reacciones de los personajes sí que varían, dando como resultado tres versiones de la vida.

Dicha alinealidad estructural se manifiesta, en su formato escrito, en la composición paratextual de los tres actos. Cada una de las tres versiones difiere de las otras por medio de una numeración cronológica ascendente que propicia dos posibilidades interpretativas. La primera, inherente al orden ascendente *per se*, establece una cronología consecutiva creciente, reflejo de la toma de conciencia progresiva del personaje, que pasa de ser una mera marioneta sometida a los dictámenes de su superior inmediato en la jerarquía de la institución en la que trabajan, hasta convertirse en un sujeto plenamente seguro de sí, resuelto a no amedrentarse ante los avances de Hubert, y dispuesto a tomar las riendas de su situación profesional. Tres extractos correspondientes a un mismo momento de cada uno de los tres actos ilustran el juego entre similitud/diferencia llevado a cabo por la dramaturga, a partir de la figura del personaje de Henri y su reacción ante la fatal noticia:

HENRI: J'ai fini. Je soumets l'article avant la fin du mois.

HUBERT : Épatant. Cela dit vous devriez vérifier sur Astro PH, il m'a semblé voir une publication voisine, accepté dans A.P.J. [...]

HENRI (*atterré*) : Ah bon ? Très récente alors ?

Hubert : Oui, oui, ce matin. «On the flatness of galaxy halos»

HENRI : «On the flatness of galaxy halos»? C'est mon sujet! [...] Quelle était son approche ? Modélisation d'observations ou simulations numériques ?

HUBERT : Il m'a semblé modélisation encore une fois...

HENRI (*l'interrompant*) : Modélisation ! Je suis foutu. Deux ans de travail foutus en l'air. [...] Merci de m'éclairer. Merci de m'éviter de passer pour un

guignol lundi matin au bureau. A l'heure qu'il est Raoul Arestegui qui vit devant son écran, a déjà passé dix coups de fil. (Acte I, 27-28)

HENRI: J'ai fini. Je soumetts l'article avant la fin du mois.

HUBERT: Formidable. Cela dit vous devriez vérifier sur Astro PH, il m'a semblé voir une publication voisine, accepté dans A.P.J. [...]

HENRI: J'ai plaisir à me flinguer devant vous, je le reconnais. Il y a encore une heure, j'étais parti pour me traîner à vos pieds, j'éprouve l'ivresse de la conversion. [...] Tu devrais te réjouir, ma chérie. Adieu ton finidorien. Adieu cou rentré et épaules comprimées, adieu rire servile. [...] Un ton que j'adoptais quand je croyais qu'Hubert Finidori pouvait statuer sur mon avenir, avant qu'il n'arrive chez moi avec un jour d'avance et qu'il s'empresse – qu'il s'empresse !- de me livrer une information de nature troublante, de la manière la plus floue donc la plus troublante, avant que devant mon trouble il ne recule de trois petits pas afin de me rappeler à la raison et me vante, pour conclure à me laminer, l'inutilité de la réussite, la vacuité et le néant. (Acte II, 77-78)

HENRI: Fini. Je soumetts l'article avant la fin du mois.

HUBERT: Parfait. Ceci dit vous devriez vérifier sur Astro PH, il m'a semblé voir une publication voisine, accepté dans A.P.J.

HENRI: «On the flatness of galaxy dark halos», exact, Raoul Arestegui, un collègue, m'a appelé pour me le signaler, j'ai laissé mon portable au bureau.

HUBERT: Pas loin de votre sujet, non ? Un drame ces gâteaux, enlevez-les-moi.

[...]

PROCEEDINGS 31ST AEDEAN CONFERENCE

HENRI : J'espère pas. Je ne sais pas quelle est leur approche ni leur conclusion, Raoul doit me rappeler. Il y a de bonnes chances pour que nous soyons complémentaires. [...] Faisons confiance à la diversité des cerveaux humains. (Acte III, 92)

La misma escena es narrada de tres formas diferentes a partir de las variaciones del diálogo entre Henri y Hubert. Del servilismo desesperanzado inicial, hasta la seguridad y templanza del último acto, pasando por la agresividad verbal del segundo, Henri muestra un notable avance psicológico. Así, sería ésta una visión cronológico-iniciática de tres perspectivas sobre un mismo acontecimiento, que se repite incesantemente hasta que el personaje accede a una suerte de lucidez por medio de la práctica.

La segunda interpretación, sin embargo, atribuye una función diferente a la distribución numérica. En este caso, su interés residiría menos en el didactismo iniciático de los personajes hacia sí mismos a lo largo de tres veladas diferentes, que en el aprendizaje extraído por parte del espectador. Menos que a una progresión y una formación evolutiva del personaje, los tres actos responderían a tres acciones paralelas, simultáneas, reflejando la posibilidad de actuación, y obligando al lector/espectador a *escoger* cuál de ellas correspondería más con la suya propia, es decir, estimulando su identificación con los personajes. El número, lejos de delimitar un orden secuencial en un plano sintagmático, vendría entonces a configurar la *potencialidad*, la *posibilidad* escénica y vital de que un mismo acontecimiento pudiese producirse, en una perspectiva paradigmática, de tres maneras diferentes, y acarrear distintas consecuencias en cada uno de los tres casos, conculcando la supuesta unicidad espacio-temporal del hecho escénico tradicional. Frente al ser, Reza opone así la *posibilidad del ser*, entroncando así con la filosofía expresada en una obra previa, *L'Homme du hasard* (1995), donde los dos personajes protagonistas se refugiaban en sendos monólogos interiores como formas de existencia *seguras*, ante los riesgos de la conversación explícita, en voz alta.

Esta noción de *simultaneidad potencial* que se percibe en la obra de Reza es igualmente constatable en *Intimate Exchanges*. Al igual que Yasmina Reza, Alan Ayckbourn pone en escena una misma obra que se subdivide en otras ocho piezas, con un final doble cada una de ellas, de

modo que el total de acercamientos a la escena inicial es dieciséis. Los personajes son en cada una de ellas los mismos (Celia, Miles, Sylvie, Josephine, Toby, Rowena, Lionel, Reg Schooner), sólo que, tal y como ocurría en la pieza francesa, dependiendo de la escena, cada uno posee una relevancia con respecto a la trama. La originalidad reside en que las dieciséis obras diferentes se desprenden de una misma escena inicial, reducida a una sencilla decisión: Celia duda sobre fumar o no fumar un cigarrillo. A partir de esa toma de decisión toda una multiplicidad de escenas se encadenarán, hasta construir un microcosmos escénico similar a la *comédie humaine* balsaciana. La decisión inicial con la que se abre el telón se encadena progresivamente con otras tantas decisiones que tienen lugar al cierre de cada escena, variando el curso de la acción y la historia de los personajes. Todos ellos deben decidir algo al término de cada escena, de modo que están obligados a forjar sus vidas a lo largo de su existencia teatral. Como en el caso de Reza, el personaje se crea progresivamente, atravesando un itinerario iniciático que equipara al personaje/actor con el espectador/lector a través de la enfatización de la decisión de escoger. Respetando las mismas claves dramaturgicas, Ayckbourn amplifica considerablemente el proyecto de Yasmina Reza y, en consecuencia, el espectador/lector habrá de recorrer todos y cada uno de los posibles argumentos –y por ende, asistir en diversas ocasiones al teatro– con el fin de comprender el proyecto total del autor².

Así, es interesante señalar que la coincidencia esencial entre sendos autores trasciende el ejercicio lúdico/técnico de multiplicar los

² El propio dramaturgo, en una nota que hace las veces de prefacio, insiste en que las obras representan una totalidad orgánica en su conjunto, y no la posibilidad de ser interpretadas de manera independiente, las unas de las otras:

These plays were written originally for a cast of two. They could of course be performed by a larger cast but the end result would, in my view, be infinitely less satisfying. Similarly with choice of alternatives; it's possible to do just one version but far less theatrically exciting. If, for some unavoidable reason, a decision is taken to mount only one alternative, or one alternative with a larger cast, or even several alternative versions with a larger cast, I would be grateful if the audience could be informed of my original preferences. This would serve a) to explain why the plays are so idiosyncratically constructed and b) to let people know what they have missed. (Ayckbourn, 1985: Author's Note)

PROCEEDINGS 31ST AEDEAN CONFERENCE

puntos de vista sobre una misma acción para alcanzar, por medio de la multiplicación de perspectivas escénicas, un cuestionamiento ético del individuo. En ambas obras, la capacidad de elección y la asunción de nuestras propias decisiones se convierte en un acto fundacional del sujeto. Los personajes de Reza y de Ayckbourn se construyen al decidir, se hacen a medida que avanzan en la toma de decisiones, identificándose con el espectador que decide tomar un trayecto u otro, y, como el personaje, crear su propia obra. Las múltiples versiones de un mismo acontecimiento ofrecen la posibilidad al lector/espectador de priorizar, destacar y apoderarse de la versión que más se reúna con su propia visión de su vida, o de aquello que ésta debería –potencialmente– ser. El lector ha de escoger entre el personaje sumiso de Henri del primer acto, aquel más agresivo del segundo, o el finalmente más atemperado del tercero. De la misma manera, la primera de las ocho tramas de Ayckbourn se resuelve con dos finales muy diferentes: en el primero de ellos, la mujer, hastiada de su esposo, decide resignarse y tratar de darle una segunda oportunidad a pesar de su alcoholismo. En la segunda, sin embargo, el esposo ha muerto y Celia se ha convertido en una exitosa mujer de negocios, a partir de la implementación de un negocio de comida rápida a domicilio. En este sentido, ambos dramaturgos, a partir de la proliferación de diversos finales/puntos de vista sobre un mismo acontecimiento inicial, rompen con la actitud pasiva de todo receptor artístico *exigiendo que éste escoja* y se funde como sujeto, exactamente al mismo nivel que sus personajes. Si la vida, parecen querer decirnos los autores, no nos viene dada de antemano, sino que es el producto de nuestros actos, en una teatralización absoluta de los dogmas sartrianos, tampoco la obra de arte teatral, pues ésta será *aquella que el espectador cree*. Ambos, personajes y espectadores, deben afrontar sus existencias y fundarse con sus decisiones.

Esta priorización de la elección como clave fundacional del sujeto y de la obra de arte es particularmente manifiesta en la edición impresa de la pieza de Ayckbourn, donde cada escena se cierra con un epígrafe que remite al lector a dos posibilidades originadas en dicha escena, y que le obligan necesariamente a elegir una entre las dos opciones si desea continuar la lectura. La nimiedad del acto de Celia de encender o no el cigarrillo es precisamente aquel que origina toda una obra teatral de estructura dual, cuyos encadenamientos tienen por punto de partida la aceptación o no del mismo. Las acotaciones son

extensas en este sentido, sirviendo de ilustración verbal del complejo mecanismo escénico que articula la pieza:

Celia shrugs, then stands for a moment on the patio to catch her breath. She's obviously been overdoing it more than she realizes. She squints into the sun and breathes the fresh air for a moment. She then looks at herself and cursorily brushes some of the dust off her clothes. She mops her brow with her forearm. Glad of the rest, she now goes to move off towards the shed. Her eyes light on the cigarette packet on the table. She hesitates, stopping in her tracks. She deliberates. Should she or shouldn't she weaken to temptation? In fact, at this point, we reach the first of our alternatives. Throughout the play, the action will sub-divide as the characters are faced with alternative choices of action. Initially, the choices are smaller. Should she break her rule and have a cigarette before 6 pm? (Ayckbourn, 1985: 3)

En caso de que el lector/espectador considere que el personaje ha de ceder a la tentación, éste participará de un itinerario absolutamente diferente de aquel en caso de que no lo hiciera. El encadenamiento de las distintas escenas se realiza a partir de este patrón hasta en dieciséis ocasiones diferentes. Ayckbourn reproduce así la técnica de las novelas/juegos infantiles cuya trama exige la obligación del lector de escoger y fundar su propia historia narrativa y los personajes. En consecuencia, asistimos a un teatro que interpela directamente al espectador, comprometido, que trata de romper con la posición acomodada de la recepción de la obra de arte, necesitando de la participación activa del público para su existencia. El teatro se revela como el terreno de lo posible. Reza y Ayckbourn reivindican que en la vida, como en el arte, el individuo no ha de mostrarse indiferente, no todo da igual, sino que la opción es aquello que define al sujeto, y que éste está obligado a elegir. La estructuración de la pieza de Ayckbourn, desencadenada por una sencilla acción permite deducir un conjunto orgánico a partir del cual todos los elementos atinentes a la existencia del individuo están necesariamente entrelazados, por nimios que sean. La metaforización de la pieza con respecto a la existencia humana es evidente. La selección azarosa repercute sistemáticamente en la suerte

PROCEEDINGS 31ST AEDEAN CONFERENCE

escénica de los personajes, inconscientes de los giros que adoptará su destino dramático, pudiendo derivar éste en un final u otro, a raíz del mero azar que gobierna en muchos casos las decisiones que se adoptan.

A modo de conclusión, cabe señalar que dicha formulación escénica representa un guiño no sólo a la existencia como realidad vital física, sino una referencia directa a la escritura teatral. Por medio del juego identificativo entre el personaje/actor que cuestiona su propia existencia teatral, derivando en una multiplicidad de conclusiones diferentes, y el lector/espectador que decide cuál de ellos se adapta mejor al personaje y a sí mismo, sendos dramaturgos establecen, en tercera instancia, un paralelismo entre la escritura dramática y la recepción de la misma. Reza y Ayckbourn insisten en el papel esencial del lector/espectador que construye la significación y orientación argumental –el encadenamiento escénico, en el caso de Ayckbourn– de la obra, exactamente igual que el dramaturgo mismo. El lector es por lo tanto un émulo del autor por cuanto ambos desempeñan una labor demiúrgica de creación a distintos niveles: el primero de ellos, con respecto al devenir del personaje; el segundo, con respecto a la obra como macroestructura que reagrupa los diferentes itinerarios dramáticos de los personajes; y finalmente, con respecto a si mismos, una vez identificados con los primeros. El espectador/lector que escoge y hace suyo el itinerario de los personajes decidiendo cuál será su curso, o su significado, se convierte en director de escena, ordenando y rescribiendo la obra en función de sus gustos u opciones éticas.

Referencias

- Ayckbourn, A. 1979. *Three Plays*. Harmondsworth: Penguin.
- . 1981. *Taking Steps*. Londres: Samuel French.
- Ayckbourn, A. 1985a. *A Chorus of Disapproval*. Londres: Samuel French.
- Ayckbourn, A. 1985b. *Intimate Exchanges*. Londres: Samuel French. 2 vols.
- Bradbury, A. 1995. *Boulevardier or serious dramatist? A critical and contextual study of the Works of Alan Ayckbourn*. Tesis doctoral. Hull University.

- Holt, M. 1999. *Alan Ayckbourn*. Plymouth: Northcote House & British Council.
- Ramos Gay, I. 2004. «Du même à l'autre moyennant le monologue intérieur : *L'Homme du hasard* de Yasmina Reza». *L'autre et soi-même. La identidad y la alteridad en el ámbito francés y francófono*. María P. Suárez, M. Alfaro, A. Bénil, P. Martínez, C. Mata, D. Tejedor. Eds. 87-98. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Ramos Gay, I. 2006a. «Rito y Exorcismo social en la dramaturgia de Alan Ayckbourn». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 33.
- Ramos Gay, I. 2006b. «Originalidad de Alan Ayckbourn». *Revista Cultural Digital Bigbang.com*. 13.
- Reza, Y. 1998. *Théâtre*. París: Albin Michel.
- . 2000. *Trois versions de la vie*. París: Albin Michel.
- Watson, I. 1981. *Conversations with Alan Ayckbourn*. Londres: MacDonal Futura Publishers.
- Wu, D. 1995. *Six Contemporary Dramatists. Bennett, Potter, Gray, Brenton, Hare, Ayckbourn*. Londres: Macmillan.