

## VITALIDAD TEATRAL DEL *NEVEU DE RAMEAU*

*Ramón Suárez*

*A Claude Leclerc*

Incluido generalmente dentro de la obra narrativa de Denis Diderot (1713-1784), junto a textos como *La Religieuse* y *Jacques le Fataliste*, *Le Neveu de Rameau* ofrece sin embargo en su estructura un conjunto de características que nos permiten con alguna propiedad considerarlo como una obra dramática, curiosamente emparentada con manifestaciones propias del teatro de nuestro tiempo. Rasgos que intentaremos demostrar aquí.

Recordemos, en primer lugar, la breve fábula del *Neveu*. En un frecuentado lugar de París, el Café de la Régence, a mediados del siglo XVIII, MOI se topa con el sobrino del compositor Jean Philippe Rameau, músico también, pero frustrado y envidioso de la gloria de su tío. A lo largo de la obra, MOI refiere la insólita y jugosa conversación que sostiene con el mencionado sobrino.

MOI no es sólo un personaje dentro del conjunto. Cumple también la función de hablante básico. En la instancia inicial de la obra, a través de un texto que es en realidad un prólogo —a la manera del *Annonciateur* del *Soulier de Satin* de Claudel— MOI determina las características del espacio donde se desarrollará la acción los objetos y seres que lo pueblan y, además, nos entrega algunos juicios de valor sobre LUI (el sobrino), datos acerca de sus hábitos de vida, sus frecuentaciones, algunos de sus gustos y extravagancias. Posteriormente, MOI señalará las modificaciones que se producirán en el mismo espacio inicial, los desplazamientos y variados mecanismos expresivos de LUI, las reacciones colectivas que ellos provocarán. Todo lo que en lenguaje teatral entendemos habitualmente por indicaciones escénicas.

El Café de la Regencé, espacio de la acción, está ubicado en la plaza del Palais Royal. En dicho café se reúnen famosos y apasionados jugadores de ajedrez, entre ellos Philidor. Es un interior urbano entonces y que posee un relativo interés cultural. Tal como se desprende de las indicaciones escénicas, es también un espacio socialmente abigarrado, donde lo que primordialmente une a sus miembros, cualquiera sea el rango u ocupación de éstos, es el ser *gens d'esprit*. Por lo mismo, es un ambiente donde impera un gran sentido de tolerancia. Gradualmente, los individuos que disfrutaban allí del juego o del arte de la conversación se sentirán atraídos por las curiosas poses, los juicios estentóreos o las recreaciones musicales del *neveu*. En un momento dado, los cantos, ruidos y vociferaciones de éste atraerán también a gente de fuera, quien mirará hacia el interior por las ventanas del café con lo que se sugiere la existencia de otro espacio escénico, referido globalmente a las calles o paseos de la urbe, subordinado al principal. Nadie reclamará notoriamente y la pareja de MOI y LUI continuará aislada en su rincón, entregada a sus disquisiciones. Hay sólo una intervención de uno de los miembros de la concurrencia en la conversación de los personajes principales. Intervención mínima y como sujeto pasivo, ya que el parroquiano es interpelado por LUI, quien desea un poco de rapé.

El desarrollo del proceso dramático está determinado por el dinamismo que emana del *neveu*, cualesquiera sean los hechos que éste evoque, recree, mime. Como sucede con muchas obras del teatro contemporáneo, la acción se entrega bajo la modalidad dominante de la conversación, sin orientación precisa, sin una tesis de buenas a primeras reconocible, sin un núcleo conflictivo que pueda definirse de inmediato, sin obligar al espectador a escoger. Trátese de la revisión crítica de supuestos de orden social, religioso político o estético, de consideraciones filosóficas o de análisis de costumbres, lo más relevante resulta siempre, por parte del sobrino, la expresión de una espontaneidad y un espíritu de inventiva que parece no tener límites, a lo que se agrega el esfuerzo que hace MOI por canalizar, ordenar tan desordenada vitalidad, para concluir de algún modo por someterse al juego del sobrino.

El término conversación que hemos empleado para designar el conjunto de la acción no alude a una realidad sencilla. La obra supone una imbricación de niveles dialógicos de función enunciativa, conativa o expresiva de subjetividades; *relatos* o *anécdotas* a manera de apólogos que son verdaderos microdramas dentro del drama principal, anécdotas que afectan al sobrino o a otros personajes vinculados con él; *mimesis* por parte del sobrino de experiencias vividas o conocidas por él y que pertenecen a otros; *creación* mediante gestos y palabras conjugadas de verdaderos cuadros de costumbres donde abundan las referen-

cias a hechos contemporáneos, personajes importantes, músicos, escritores y pensadores del momento (Rameau, Montesquieu, Voltaire, por ejemplo).

La relativa simetría que caracteriza al drama naturalista se rompe. Si el prólogo puede ser identificado con la instancia de la exposición dramática, el desenlace no es sino un alto provisorio, una conversación que se interrumpe para que LUI no pierda una función de ópera, conversación que puede reanudarse después, indefinidamente, en el tiempo, en el espacio y con la conceptualización incierta o rapsódica que la define. La sentencia final de LUI —“Rira bien qui rira le dernier”— no es el remate de la acción. Anuncia duelos verbales y desafíos existenciales que proseguirán indefinidamente y en los cuales LUI, el sobrino, parece complacerse.

Fuera de estas características, y como sucede en tanto drama del siglo XX, resulta inapropiado aplicar en *Le Neveu de Rameau* las nociones de nudo, acción ascendente y descendente, punto culminante. Existen más bien momentos periódicos de intensificación dramática, donde se producen marcados efectos de contraste entre la facundia del sobrino y el pasmo y la molestia de MOI (resueltos estos últimos en prudente admiración), entre la agitación vociferante del primero y la quietud relativa de la concurrencia, que lo deja hacer. Estos momentos son verdaderos *morceaux de bravoure* en la medida que comprometen los recursos expresivos de la dicción, del canto (operático) y de la pantomima. El sobrino-alcahuete, el sobrino-virtuoso del violín, la historia de la lección de música, de la cena borrascosa, del judío y el renegado, del judío y el sirviente enredoso, la defensa y demostración del arte de representar en la ópera pasiones tempestuosas, la reproducción de un comadreo lleno de lugares comunes, chanzas, imitaciones de instrumentos musicales y tipos humanos, tal es la variedad de situaciones que aparecen en la obra y que revelan la riqueza subjetiva y la penetración analítica del turbulento sobrino de Rameau, actor único de estas representaciones.

En este orden de cosas, la única división interna que se insinúa —actos y escenas descartados— es la del cuadro, entendido aquí no como un cambio explícito de decorado o de situación dramática expuesta, sino exclusivamente como la asunción por parte del sobrino, gracias a sus múltiples recursos expresivos, de existencias y por lo tanto de situaciones que se desarrollan en principio en otro tiempo y en otros espacios, todo lo que hace olvidar o bien opaca el ambiente inmediato y objetivo del café. El personaje *es* el cuadro; los recursos verbales y corporales del actor *crean* espacios.

El tiempo de la representación de la obra doblaría sin duda el tiempo de la acción, restringido a un período de tiempo que va desde “alrededor de las cinco de la tarde” hasta las cinco y media; señaladas por



campanadas que advierten al melómano sobrino que ya es hora de detener la conversación para dirigirse a la ópera antes que empiece la obertura (a las seis en punto). Lineal, como es norma en el teatro naturalista, el tiempo es afectado intermitentemente en los momentos de intensificación dramática por un fenómeno que podríamos llamar de síncope. Allí hace irrupción el tiempo subjetivo de las representaciones llevadas a cabo por el sobrino; dilatación temporal significativa, vista la época en que la obra fue escrita.

En lo concerniente a las técnicas de expresión utilizadas, merecen especial atención la pantomima que enriquece los soliloquios del sobrino y el diálogo. La pantomima aparece ya como un modo de expresar acabadamente la vida profunda del individuo, por encima de cualquier restricción social. Su desarrollo, también insólito para el momento teatral (mediados del siglo XVIII) anuncia las características fundamentales de lo grotesco romántico: la dislocación de las categorías y los elementos del mundo, sentimientos conjugados que provocan risa horror y lástima; suspensión en fin de juicio ético ante un modo representativo donde se funden elementos de bondad y perversidad extremas. Pero además, unida a la palabra articulada, al grito o al canto extemporáneo, la pantomina permite reproducir, caracterizar y ridiculizar los roles sociales propios de la época, juego en el que LUI, el sobrino, parece deleitarse algo sádicamente, juego que anuncia los elaborados *travestis* y la explotación de las posibilidades dramáticas de cada rol social, concebida en términos de fracaso existencial, tan propios del drama de hoy.

Las potencialidades de los medios expresivos no verbales ha sido subrayada por el propio Diderot en los *Entretiens sur le Fils Naturel* de 1757. Consideraciones estrechamente tributarias de su pensamiento filosófico, suerte de monismo materialista, uno de cuyos arquetipos es el *Homme sensible*, unido por todas sus fibras al universo que lo produce y lo determina; cuyas ideas y emociones están en perpetua evolución, como la materia, de ella nacidas.

El diálogo entre MOI y LUI se caracteriza por su dialéctica inagotable, hecha de confrontaciones incesantes, de conceptualizaciones que parecen coincidir fugazmente para luego distanciarse, pero sin que parezcan irreductiblemente opuestas. Ambos personajes terminan por convertirse en seres indisociables, partes complementarias de un fenómeno complejo, viviendo dinámicamente entre la oposición y la semejanza relativas. En principio, LUI es un ser marginado y entregado a sus caprichos; MOI, alguien socialmente integrado pero que descubre sus secretas pulsiones en el espejo que es el otro, LUI, quien, a su vez, ve en MOI lo que podría llegar a ser disciplinando sus instintos y su penetrante comprensión de los mecanismos que rigen la vida en socie-

dad. Cada personaje resulta entonces parte y juez de sí mismo y del otro.

Predominan en el texto analizado las modalidades de la caracterización directa. La indirecta tiene como ejemplo relevante referido a uno de ambos personajes el momento en que durante el prólogo MOI se refiere al comportamiento desconcertante de LUI. Si se acepta el valor dramático de la obra que analizamos habrá que entender los trozos de caracterización indirecta como lenguaje acotacional, cuando proceda, o simplemente como comentarios que sólo pueden expresarse, en términos de espectáculo, mediante una directa traducción corporal.

MOI es un individuo sensato, cauto, virtuoso; filósofo adepto de la idea de una naturaleza concebida en términos estrictamente racionales y sinónimo de Bien. Como personaje, es relativamente estático. Recuerda en algo al coro trágico, en cuanto quiere comprender la "anomia" del otro, la misma que late en su propia interioridad. LUI, personaje dinámico, es el desarraigado, desilusionado, máximo en virtualidades, mínimo en realizaciones, ser que encuentra un gran desahogo en la práctica de actitudes lúdicas. Parásito, genio frustrado, cómico genial, charlatán lúcido a pesar de su fárrago verbal y su desborde pantomímico, tiende a reflexionar sobre lo dicho y lo hecho. El dice su época, la resume, abarca, asume, celebra, denuncia. Pasa fácilmente de la crítica orientadora a la mueca pánica, siempre tratando de ser *él mismo*, un ser auténtico.

El lenguaje de ambos personajes es básicamente de estilo intermedio, propio de una conversación entre *gens d'esprit*. Menudean, con todo, en el habla del sobrino, los arrebatos líricos, los apóstrofes apasionados, las generalizaciones sentenciosas expresadas con verba popular y las interrupciones que indican el ir y venir de los movimientos de conciencia.

Considerada en su conjunto, la obra *Le Neveu de Rameau* es un verdadero drama de personaje donde se plantea el conflicto de instinto y entendimiento contra ambiente; donde, como bien deseado, se valoriza el concepto de comportamiento auténtico (encarnado por LUI), apareciendo el personaje de MOI a la vez como el obtenido deseado, como opositor, en cuanto aparente representante de ciertas normas sociales contra las que se estrella LUI, y como árbitro de la situación. Aparecen también en la obra grados de autoantagonismo en ambos personajes: MOI duda a ratos de sí mismo y acepta parcialmente los propósitos de LUI. El sobrino no puede hacer madurar sus potencialidades por su falta de constancia y su desorden en la aparente realización de sus propósitos. Finalmente, todo desemboca en una estagnación relativa ya que, como hemos visto, el desenlace no aporta ninguna resolución definitiva al conflicto planteado.

Formularemos a continuación algunas observaciones que podrían

resultar de interés si se aceptase la factibilidad de representación de *Le Neveu de Rameau*:

a) el prólogo puede ser dicho manteniendo el espacio del café a oscuras e iluminando el deambular en primer plano del actor, o bien se revela en el acto el lugar de la acción y la concurrencia empieza a llenar las mesas mientras MOI dice su parlamento;

b) deben suprimirse, en cuanto parlamento, los trozos de caracterización indirecta realizados por MOI durante la acción;

c) pueden suprimirse secuencias dedicadas a una información por-menorizada y recargada acerca de las querellas teatrales y musicales de la época.

Presentado por el autor como una sátira, válida tanto en su sentido de crítica como en aquel de mezcla o potpourri (*satura*) creemos que, de valorarse como drama, *Le Neveu de Rameau* resulta una ilustración relevante de las teorías enunciadas por el propio Diderot en los *Entretiens*. Junto a *Turcaret*, *Les Fausses Confidences* y *de Mariage de Figaro* aparecería así como uno de los textos dramáticos más vitales del naciente naturalismo teatral francés del siglo XVIII. Pero también, como intentamos sugerirlo en el análisis, por su ausencia de tesis precisa, el cuestionamiento implícito del ilusionismo teatral ilustrado por el desdoblamiento de MOI —hablante básico y personaje a la vez— y por la adopción de la forma de la conversación, que reduce la distancia entre el espacio escénico y aquel ocupado por el grupo social que considera el espectáculo; por sus rasgos de onirismo, afectividad caótica expuesta, dislocación aunque momentánea de una concepción racionalista del mundo y del ser, *Le Neveu de Rameau* supone una temprana superación del naturalismo. Muy corta se siente a veces, al leerlo, la distancia imaginaria que iría del sobrino a celebrados personajes del teatro contemporáneo: el capitán Bada, el Arquitecto y el Emperador de Asiria, sin olvidar por supuesto al polifacético Ubu.