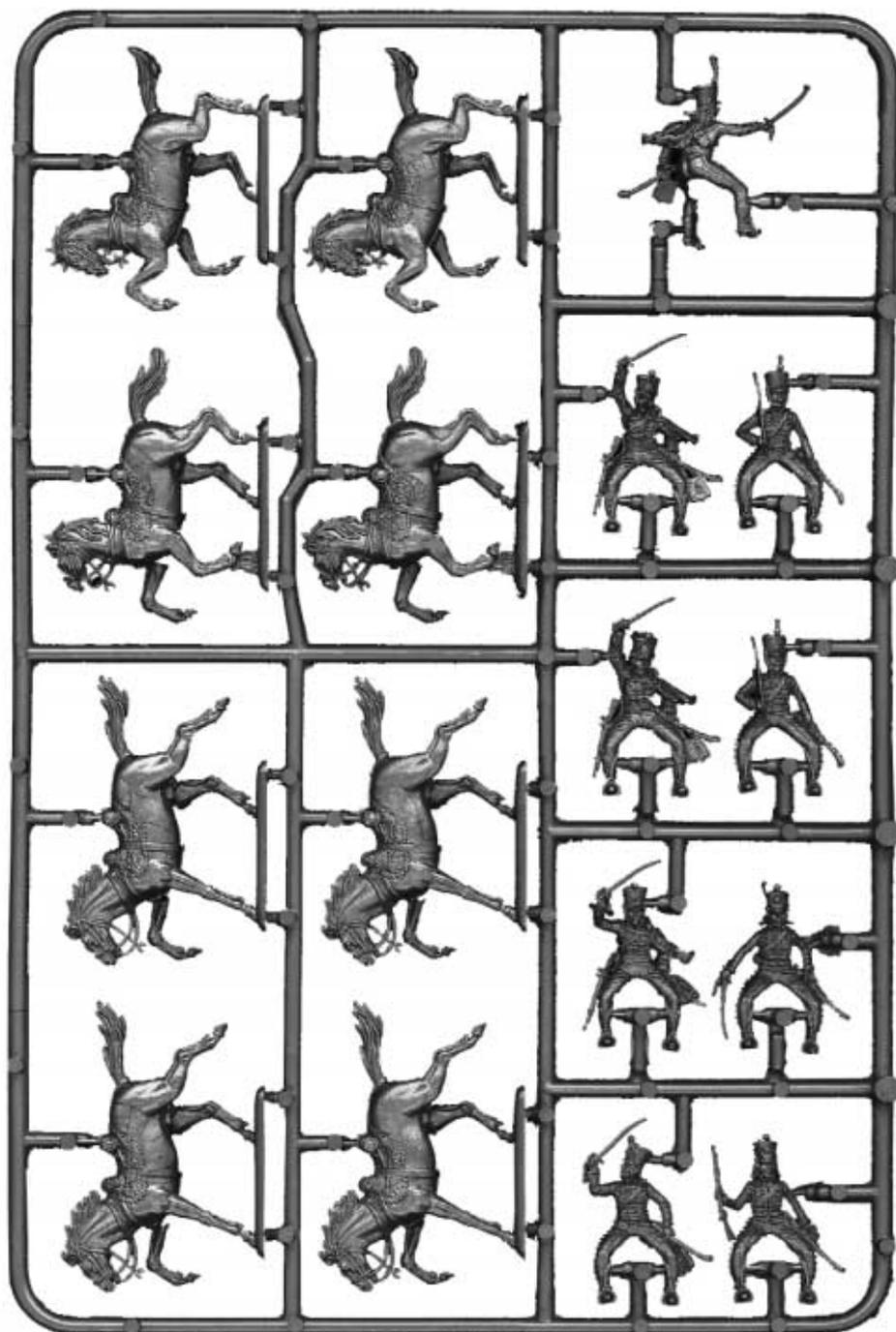




3€. Siglo XXI. Primavera 2002. Número 10



EL TEXTO TEATRAL: ESTRUCTURA Y REPRESENTACIÓN

José Luis Alonso de Santos. Ángel Berenguer. José Romera Castillo.

(Revista de la Asociación de Autores de Teatro)

DIRIGE LA REVISTA LA JUNTA DIRECTIVA DE LA AAT

PRESIDENTE DE HONOR
Antonio Buero Vallejo

PRESIDENTE
Jesús Campos García

VICEPRESIDENTE
Domingo Miras Molina

SECRETARIO GENERAL
Santiago Martín Bermúdez

TESORERO
José Manuel Arias Acedo

VOCALES
Fernando Almena Santiago
Ignacio Amestoy Eguiguren

María Jesús Bajo Martínez

David Barbero Pérez

Carles Batlle Jordá

Fermin Cabal Riera

Ignacio del Moral

Salvador Enríquez Muñoz

Juan Alfonso Gil Albors

Íñigo Ramírez de Haro

Laila Ripoll Cuetos

José Sanchis Sinisterra

Virtudes Serrano

Miguel Signes Mengual

Rodolf Sirera Turó

Pedro Manuel Villora Gallardo

CONSEJO DE REDACCIÓN

Carles Batlle Jordá

Fermin Cabal

Jesús Campos García

Salvador Enríquez

Santiago Martín Bermúdez

Ignacio del Moral

Virtudes Serrano

Miguel Signes Mengual

EDITA

AAT

DEPÓSITO LEGAL

M-6443-1999

ISSN

1575-9504

DISEÑO, MAQUETACIÓN E ILUSTRACIONES

Martín Moreno y Pizarro

www.mmptriana.com

IMPRIME

Unigraf, S.L.

PRECIO DEL EJEMPLAR

3 €

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)

9 €

OTROS PAÍSES

12 €

REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y PUBLICIDAD:

C/ Benito Gutiérrez, 27-1.º izq. 28008 Madrid

Tfno.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92

E-mail: aat@aat.es

http://www.aat.es

Las puertas del drama
(Cabecera inspirada en una frase de *El público*
de Federico García Lorca)

Queda rigurosamente prohibida
la reproducción total o parcial
de esta publicación
por cualquier medio o procedimiento
sin la previa autorización por escrito
de sus autores y de la AAT

S U M A R I O

3. Tercera [a escena que empezamos]

4+4

Jesús Campos García

4. La estructura dramática

José Luis Alonso de Santos

10. Sobre el texto dramático y su representación

Ángel Berenguer

20. El texto y la representación

José Romera Castillo

24. Casa de citas o camino de perfección

25. Cuaderno de Bitácora

El hipnotizador

Paco Zarzoso

27. Libro recomendado

Ramón del Valle-Inclán. Obra completa

Santiago Martín Bermúdez

33. Reseñas

Ébola-Nerón. Panic de Alfonso Vallejo.

Por Ángel González Quesada

Tres obras cortas de Jerónimo López Mozo, Salvador Enríquez y Manuel de Pinedo.

Por Domingo Miras

Antología de teatro para gente con prisas de varios autores.

Por Pedro Manuel Villora

39. El teatro también se lee

Ricardo Senabre

40. La confesión, en libro

Ignacio Amestoy



**(ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO)**

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:



La estructura DRAMÁTICA

[José Luis Alonso de Santos]



Cuando hablamos de “estructura teatral”, tomamos la palabra “teatral” como un término específico y definido de la realidad, como si dijéramos estructura de un avión o estructura de una organización social, pero ¿en qué sentido es el teatro una entidad real? ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de “teatro”? La historia de los estilos, en su relación con los movimientos filosóficos dominantes, ha ido dando diferente valor y significado a la palabra “teatro” dentro de la historia de la cultura, comunicación artística y el espectáculo.

No cabe duda de que el término “teatro” tiene una determinada configuración que lo diferencia de otras realidades como “agua”, “camión” o “amor”. Pero, aún situados en el campo artístico y cultural, nos movemos en un territorio semántico amplio y pantanoso. Por ello hemos de movernos con prudencia al hacer definiciones generales sobre la estructura teatral, que suelen tener que ver únicamente con nuestra subjetividad, es decir, con nuestra formación específica y limitada, intereses y pequeñas obsesiones en torno a lo que entendemos es —o deber ser— el teatro.

Para hablar de teatro, lo primero que hemos de hacer, pues, es centrarnos en su ámbito polisémico y, a la vez, específico, dentro del cual el lenguaje tiene un significado diferente al que tiene en la comunicación general.

De la misma manera que los templos constituyen una abertura hacia otra dimensión, y posibilitan una comunicación “hacia lo alto” con el mundo de los dioses, la comunicación escénica realiza una abertura, un camino hacia realidades artísticas trascendentes, diferentes de las de la vida cotidiana. El ámbito escénico es, durante el tiempo de la representación, el centro del mundo, el lugar donde se comunican entre sí diferentes planos. Todo lo que en él sucede durante una representación ha de tener una lectura especial, ya que en él se da siempre una dimensión más allá de lo natural, es decir, de lo sobrenatural, entendiendo este término como la ruptura de las reglas y leyes del tiempo, espacio, y causalidad del acontecer humano cotidiano de nuestras vidas.

A lo largo de los tiempos, el escenario ha mezclado la abertura al mundo del arte con la abertura al mundo de lo religioso (entendiendo el término religioso en un sentido amplio). El escenario ha sido lugar de creación y comunicación con los mitos y los ritos. Todo ello mezclado con el intento de una creación artística y la comunicación de valores de cada comunidad.

En la creación artística se produce un complejo proceso en el que la dimensión intuitiva e inconsciente del creador provoca las ideas, y su dimensión racional y consciente aporta las formas en que su obra se va a manifestar. Depende de la personalidad del autor que haya una mayor o menor intervención de cada una de esas

partes. Un escritor no decide siempre respecto a las fuentes de su creación (muchos de sus temas vienen de su vida onírica y proceden del sueño y del mito), pero sí selecciona la canalización y utilización de los materiales con los que creará su obra. En la zona fronteriza entre ambas dimensiones se sitúa el lenguaje, ya que en la palabra conviven el corazón y la razón. La búsqueda del conocimiento es una de las constantes básicas en la vida del hombre, y ese tipo de exploración y especulación se da también en los creadores, aún conscientes de los límites y simplificaciones que dichos procesos encierran.

No debemos temer, pues, a pesar de la complejidad que encierra, intentar realizar un acercamiento que trate de ser lo más lógico y riguroso posible al mundo de la creación dramática. Por supuesto que existen elementos de misterio en toda creación, pero ello no impide que hagamos una investigación llena de racionalidad para robarle zonas a la magia. Tratamos así de saber de qué manera se realiza la construcción dramática, indagando en las leyes que componen su estructura interior. No estamos hablando de un saber clausurado y cerrado, ni de la destreza en el uso de las reglas de un oficio para poder aplicarlas sin más, sino de poseer una base de conocimientos específicos que nos ofrezcan un punto de partida desde el cual el creador pueda adentrarse en el misterioso mar de la creación.

En la construcción dramática el autor canaliza sus posibilidades imaginarias por medio de sus herramientas para contar historias: la técnica dramática y las palabras. El escritor por un lado imagina, y, por otro, es capaz de elaborar lo imaginado, organizando los materiales y trasladándolo a un texto. Al realizar este traslado da, inevitablemente, un punto de vista sobre la existencia, y una respuesta filosófica, más o menos consciente, con su obra. Por eso, en el estudio de los procesos de trabajo artístico no sólo debemos incidir en los elementos técnicos, sino interesarnos también por los procesos filosóficos que afectan a cada obra. Cuando los autores escribimos, no sólo hacemos arte, sino que opinamos con nuestro arte. Realizamos algo expresivo, pero también algo significativo. Respondemos así a las provocaciones de la sociedad y el tiempo en que vivimos, pues nuestras ideas se ponen

En la construcción dramática el autor canaliza sus posibilidades imaginarias por medio de sus herramientas para contar historias: la técnica dramática y las palabras.

A lo largo de la historia del teatro ha habido un constante debate en la valoración de la trama dentro de una obra. Mi punto de vista se sitúa con los que creen que es un elemento principal de la estructura teatral.

en movimiento dentro de un marco referencial determinado, como respuesta a las interrogantes que la vida nos plantea y a los conflictos en que estamos inmersos.

Una de las mayores dificultades del trabajo artístico es la lucha por conseguir el orden de elementos que, por su naturaleza, son dispersos y diferentes. La ficción ha de tener la complejidad de la vida, y dar al tiempo la sensación de ser más coherente que ésta. Composición, del latín *compositio*, significa acción y efecto de componer. Aplicado a las artes podríamos definirla como la distribución equilibrada que forma un conjunto armónico, y como la unión de las partes destinadas a configurar un todo. Así, la composición de un poema, una sinfonía, un cuadro o una obra de teatro, consiste en la unión de partes distintas dentro de una entidad superior que les da valor y sentido.

El intento de definir las reglas de la composición ha sido una de las constantes de todos los tiempos. Ya los griegos, quinientos años antes de Cristo, afirmaban que debía existir en la escultura una proporción numérica ideal entre la cabeza humana y el cuerpo, como lo había entre las columnas y el resto del templo. La *Poética de Aristóteles* es el primer texto teórico conocido que recoge normas y preceptos tratando de encontrar modelos que produzcan orden en la escritura dramática, sirviéndose de ejemplos de la creación anterior. Desde entonces se han escrito una serie de reglas y normas para fijar y ordenar la composición teatral, en función del estilo dominante en cada momento histórico, con el fin de fijar un cuerpo teórico que permitiera la acumulación de conocimientos técnicos.

En nuestra época el concepto de composición ha sido sustituido por el de "estructura": complejo orgánico de los elementos de los que una entidad está formada, su disposición y sus relaciones. La actividad estructuralista intenta reconstruir un objeto tratando de que en ese simulacro se manifiesten de forma evidente las reglas de su funcionamiento. Se descompone, pues, lo real para hacer aparecer algo que permanecía oculto en ello. Se produce así "algo nuevo" que, en palabras de Roland Barthes es nada menos que "lo inteligible". Una estructura no son las piezas de un conjunto o algo material de ellas, sino la relación entre las diferentes partes que forman un todo. Las piezas amontonadas

de un coche no son una estructura. Sólo lo será cuando hayan sido ordenadas con arreglo a un esquema existente para su funcionamiento; la estructura del hombre no es su esqueleto, su musculatura o su corazón, sino la relación con arreglo a un esquema necesario entre sus diferentes partes, que es lo que le permite su configuración como ser vivo. Escribe Claude Lévi-Strauss al respecto:

"No es cada objeto lo que es obra de arte, son algunas disposiciones, algunos ordenamientos, algunos acercamientos entre los objetos. Exactamente como las palabras del lenguaje. En sí mismas, tienen un sentido muy desvaído, casi vacío y no cobran verdaderamente sentido más que en un contexto; una palabra como 'flor' o como 'piedra' designan una infinidad de objetos muy vagos, y la palabra no cobra su sentido pleno más que en el interior de una frase. [...] La función de la obra de arte es la de significar un objeto, la de establecer una relación significativa con un objeto".

Entendemos por estructura dramática un modelo organizado de relaciones entre diferentes elementos que nos permiten contar una ficción representada por actores, a fin de que ésta tenga el mayor nivel posible de creatividad y complejidad, y que despierte el interés y la curiosidad del espectador, a partir de una serie de variables aportadas por la tradición y la evolución del arte teatral de todos los tiempos. La estructura teatral no es la mera división de una trama en escenas, cuadros o actos (estructura superficial), sino la relación funcional y causal (estructura profunda) entre las partes que constituyen la obra, en especial entre la trama y los personajes, y sus formas de manifestarse (el lenguaje).

En la vieja disputa sobre cuál de estos elementos es el principal en la estructura dramática, Aristóteles se decantó por la trama, partiendo de los orígenes conocidos del teatro griego. Para él, la acción era la única formulación posible del ser dramático. A los personajes —dijo— se les singulariza sólo por sus acciones. Esta opinión puede no ser compartida en la actualidad, tanto porque se dé un mayor valor al personaje, como porque en la moderna dramaturgia han cobrado relieve otros elementos de la teatralidad (el espacio, el movimiento, el ámbito y los lenguajes expresivos...).

Partiendo del modelo clásico podemos

definir la estructura dramática como una serie de sucesos relacionados con arreglo a una lógica y necesidad determinada (trama), que unos seres (personajes) viven en un lugar (espacio teatral), y un tiempo (con urgencia dramática), que va a dar un sentido específico a todos los diversos elementos que intervienen en ella. Depende, por tanto, de la naturaleza de los incidentes de la fábula, así como del orden y evolución de estos incidentes al desarrollarse en la vida de los personajes.

La trama dramática puede definirse como una serie de sucesos ordenados de la forma más conveniente por el dramaturgo para conseguir el efecto deseado de la acción. Gracias a ella, la ficción adquiere un sentido, un desarrollo espacial y temporal, y se convierte en una metáfora del mundo que da el autor. Crear una trama es, pues, introducir un orden determinado en el material que nos suministra nuestra imaginación, a partir del principio aristotélico de que la trama es el alma del drama, y que dicha trama, no es imitación de la vida, sino de la acción. La esencia de lo dramático estará conformada, pues, no por hechos normales y cotidianos de la vida reproducidos en escena, sino por elementos puestos en conflicto que den lugar a una acción, y que ésta, por su naturaleza, despierte una respuesta emocional en el personaje —y en el espectador—. Esa acción, que provoca el conflicto, será la responsable de canalizar y mostrar el enfrentamiento entre las partes en pugna de la trama.

A lo largo de la historia del teatro ha habido un constante debate en la valoración de la trama dentro de una obra. Mi punto de vista se sitúa con los que creen que es un elemento principal de la estructura teatral, y que lo que está en debate es la utilización que se hace de ella según diferentes corrientes estilísticas. Naturalmente, no hay que dar a la palabra trama un sentido limitado y rígido que impida, por ejemplo, la utilización de subtramas en una obra. Las opiniones negativas, como la de Voltaire sobre las tramas laterales de las obras de Shakespeare —“farsas dignas de los salvajes de Canadá”— no se sostienen siglos después, al modificarse el enfoque del estudio de dichas tramas. Lo mismo sucede con Bernard Shaw cuando dice que sus obras tienen desarrollo, pero que carecen de construcción de tramas; él está dando al término trama un valor diferente al que tiene para nosotros en la actualidad. La

concepción documental de la vida de los autores naturalistas, lógicamente hizo que también se opusieran a la trama como vía estructurada del desarrollo de la acción. Pretendían “ir a la vida misma” con su obra, cosa que la trama trata precisamente de evitar. Un paso más definido aún en la batalla contra la trama lo dio el simbolismo, que no sólo trató de prescindir de los acontecimientos, sino, a veces, de la acción misma. En el otro extremo, uno de los autores de nuestro siglo que más defendió el regreso de la trama al primer plano de la construcción dramática fue Bertold Brecht.

Hay que situar la trama siempre en un sentido amplio y abierto, en función de una dialéctica de fuerzas en pugna que origina la ordenación causal de los acontecimientos, el desarrollo de una incertidumbre dramática, y el significado que aporta el autor a esa lucha. Conectan en ello la mayoría de los grandes maestros del teatro de todos los tiempos: de Sófocles a Miller, de Shakespeare a Stanislavski, de Lope de Vega a Lorca, de Ibsen a Brecht.

Es importante señalar que la palabra trama añade algo peculiar a otros sinónimos que se usan, a veces de forma indistinta, para hablar del mismo contenido en las obras dramáticas, como son argumento e historia, e incluso fábula. Un cuento, o una narración, tienen también un argumento, pero éste no necesariamente encierra una lucha entre contrarios, un enfrentamiento entre fuerzas, una disposición interna “entramada” que es necesario resolver después —es decir, “desentramar”— para llegar al final. Para descubrir la trama de una obra es importante prestar atención a lo que pasa, real y profundamente, en ella. No lo que pasa en su capa superficial, o lo que dicen los personajes en sus diálogos, o incluso el autor en sus acotaciones o prólogo, sino el pensamiento central que ha movido los acontecimientos de principio a fin de la obra, su necesidad, sus luchas y sus conclusiones. La trama, por consiguiente, es una parte importante de la estructura teatral, aunque no puede sustituir o eliminar el valor de otros elementos esenciales (los personajes, el lenguaje, el significado, la expresión artística, etc.).

Llamamos “tensión dramática” al estado en que se sitúa cada personaje al intentar conseguir su meta. Si en la obra no está en peligro algo importante para ellos (el amor, el poder, el futuro, el honor, la vida...), la

Es importante señalar que la palabra trama añade algo peculiar a otros sinónimos que se usan, a veces de forma indistinta, para hablar del mismo contenido en las obras dramáticas, como son argumento e historia, e incluso fábula.

trama no tendrá fuerza. Esa tensión dramática nos mostrará a unos personajes que evolucionan desde el principio hasta el final de la obra, en función de que estén consiguiendo, o no, sus deseos. Porque —y esto es fundamental— el conflicto en que están inmersos revela el interior de los personajes, y los modifica (o reafirma en su esquema originario de personalidad). En el desarrollo del conflicto se van mostrando, por tanto, capas ocultas de su ser; vemos cómo son, cómo evolucionan, cómo cambian según transcurren los acontecimientos en pugna.

Esta transformación del personaje en la acción es una de las principales aportaciones de la tragedia griega, que ha dado base al teatro tal como se ha desarrollado en occidente, al alejarse del rito religioso (en el que la repetición —y la no renovación— es su principal característica). “El guerrero se manifiesta en la acción”, dice un aforismo griego; es decir, el ser se hace en su lucha por conseguir sus metas. El personaje es tal porque emerge en un conflicto concreto. El teatro no nos muestra la cotidianeidad, la rutina, las costumbres en paz y armonía, sino el ser que surge en “la batalla” de la vida. Crear esas luchas en escena, y mostrarnos a los seres que se dibujan y definen en ellas, es la principal tarea del creador dramático.

Es importante señalar también que ese conflicto a que nos estamos refiriendo tiene que suceder en el escenario, es decir, ocurrir ante el espectador, y no darse únicamente en el pensamiento del personaje (o del autor). A veces el conflicto puede parecer confuso, o estar encubierto por el escritor en el interior de una obra. En ocasiones, los personajes los ocultan, y a veces ni ellos mismos los conocen de forma consciente. Así, los conflictos pueden ser manifiestos o latentes, evidentes o disfrazados de otras necesidades, conscientes o inconscientes para los personajes, pero siempre están ahí, sobre el escenario, dando vida con su presencia a la obra teatral. El conflicto impulsa, pues, la trama; es el motor que tira de la historia, y el eje vertebrador que atraviesa todas las partes dispersas en el relato escénico para darle unidad.

Hasta ahora nos hemos referido al conflicto principal, aquél que anuda la trama de principio a fin. Pero una obra cuenta también con conflictos secundarios que se mezclan con el principal para modificarlo,

o para enriquecer la trama central y mantener el interés del espectador. Los conflictos entre personajes están enmarcados, y condicionados, por una serie de variables que enriquecen los matices y los perfiles de dichos conflictos. Aunque hemos mencionado anteriormente que la trama no es una imitación de la vida sino de la acción, no deja de tener como referente principal los comportamientos humanos. De ellos toma los materiales que necesita para una más compleja elaboración de los personajes y sus relaciones.

Llamamos situación a las circunstancias dadas que tiene cada personaje en el momento de entrar en el conflicto, es decir, cómo es y qué le sucede, en qué lugar y condiciones está colocado “antes” del conflicto. Es muy diferente nuestra situación en un conflicto si a la vez estamos inmersos en otros, sanos o enfermos, o si hemos ganado o perdido en problemas parecidos a éste que hayamos tenido anteriormente, etc. Las circunstancias dadas en que está un personaje no es toda su vida anterior al momento del conflicto, sino aquellos datos que son significativos e importantes precisamente para su modo de enfrentarse a él. Las circunstancias, además de los antecedentes, determinan el lugar y el tiempo en que ocurre el conflicto. La situación establece, por tanto, lo que es o no posible en la historia de los personajes. En cada situación sólo es posible un determinado tipo de sucesos, lo cual permite al escritor dar unidad a la trama. De esta forma, el interés dramático de un personaje depende, en buena medida, de su situación.

Algunos de los representantes de la dramaturgia actual se mostrarían en desacuerdo con partes (o el todo) de los elementos constitutivos de la estructura dramática aquí señalados, ya que son otros sus puntos de referencia al crear sus obras. En nuestra teoría de la trama siempre se trata de resolver un problema, un conflicto de los personajes, a partir de la utilización de algunas de las vías por las que se han movido los autores dramáticos de otros tiempos. Ciertos movimientos teatrales de nuestra época ponen el énfasis en otros aspectos y objetivos de la teatralidad. No se interesan por el orden tradicional del relato, ni buscan que la trama cree un complejo enigma, ni que sus sucesos tengan unas relaciones causales, etc. Algunas de las nuevas tendencias escénicas no tratan su-

Algunos de los representantes de la dramaturgia actual se mostrarían en desacuerdo con partes (o el todo) de los elementos constitutivos de la estructura dramática aquí señalados.

cesos, tramas, personajes, y sus desarrollos, sino que intentan revelar un estado de cosas, o realidades, partiendo de la innovación y la ruptura de las formas tradicionales. Para ellos, cualquier análisis o método que tome como referencia la herencia del pasado —y todo nuestro trabajo lo hace—, sería algo a transgredir.

Hay dos corrientes básicas opuestas a la estructura clásica: el minimalismo y la antiestructura. La primera consiste en reducir los elementos de la estructura clásica a su mínima expresión; la segunda, en invertir estos elementos. Así, frente al final cerrado clásico (todas las preguntas que el espectador se hace a partir de la contemplación de la obra, son contestadas), tenemos la falta de final en el minimalismo, y el final abierto de la antiestructura (cada espectador decide por su cuenta cuál es la respuesta a los planteamientos desarrollados en escena). Frente al conflicto evidente y a la situación dramática, el conflicto no manifiesto del minimalismo, y la exposición continua de sucesos de la antiestructura. Frente a un protagonista único y activo, el protagonista pasivo del minimalismo y el protagonista colectivo de la antiestructura (más cercano al rito que a la trama). Frente al tiempo continuo y sintetizado, el tiempo extenso o detenido del minimalismo, y el fragmentado de la antiestructura. Frente al cambio causal de los acontecimientos, la ausencia de cambio del minimalismo, y el cambio casual de la antiestructura a partir de la expresión escénica en el aquí y ahora del tiempo real del espectador. Frente a un espacio delimitado, heredado de los espacios tradicionales con una

cuarta pared de ficción, un espacio abstracto en el minimalismo, y un espacio múltiple en la antiestructura, etc.

Al romper —o, al menos, intentarlo— los elementos tradicionales de la estructura teatral (trama, conflicto, incidente desencadenante, etc.) buscan otras fuentes: la poesía, la pintura, la música o la danza. La expresión predomina entonces sobre la significación —en la intención del creador—, y la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos es la meta del espectáculo.

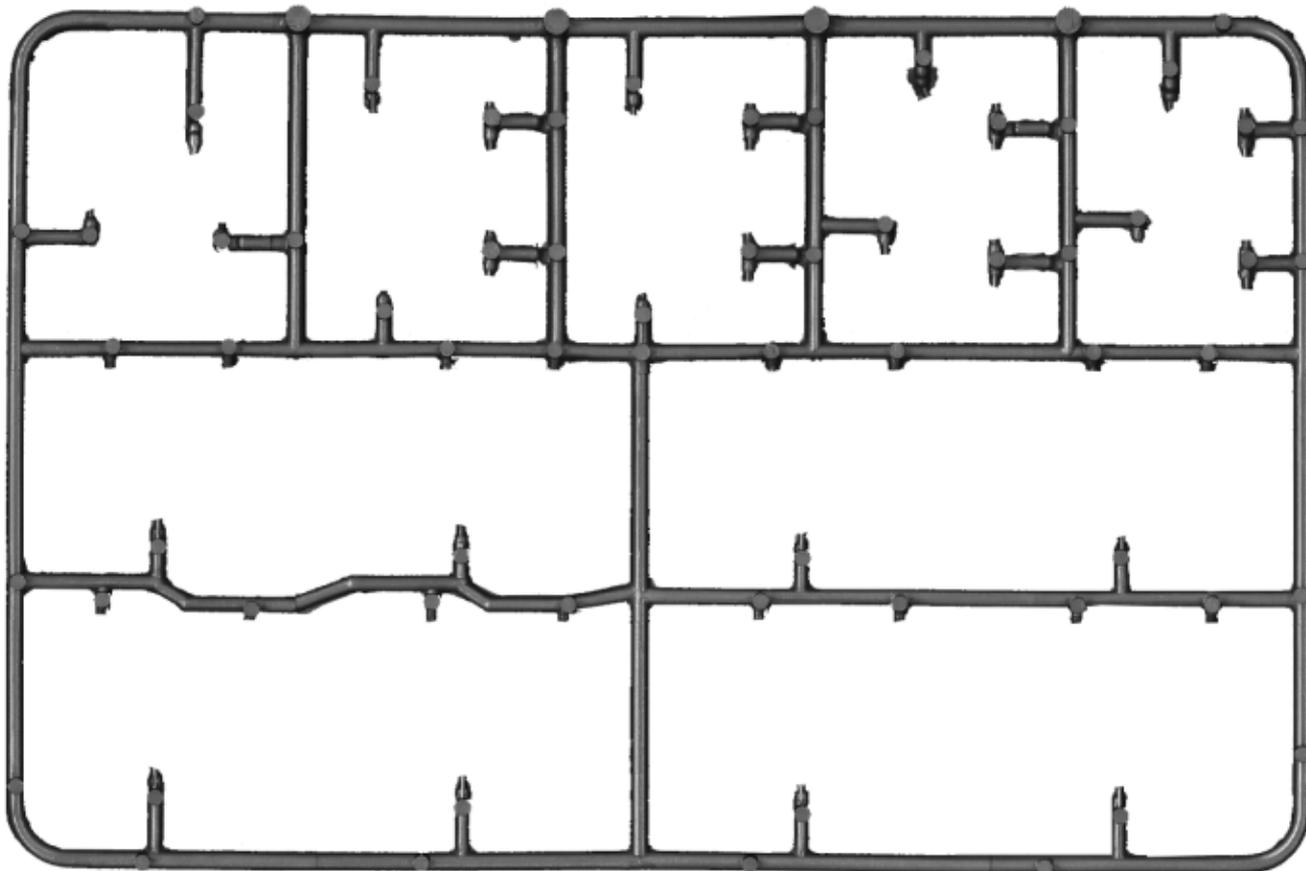
Mi punto de vista al respecto es que el conocimiento de las reglas y los procesos técnicos, no exige su acatamiento ni la sumisión a ningún tipo de preceptiva o norma, pero sí evita recorrer caminos trillados considerándolos originales o nuevos, y confundir la experimentación personal de épocas de aprendizaje con la experimentación real. Desgraciadamente, las buenas intenciones del creador no se relacionan siempre con los resultados que obtiene en su obra.

Hay quien escribe en prosa sin saber que lo hace, y quien confunde el capricho personal —gratuito e ingenuo— con la originalidad y la creación. Tal vez el camino más conveniente para un escritor es conocer primero las técnicas con las que han trabajado sus predecesores, para poder superarlas después. No hay que tener un respeto religioso o fanático por la historia de la cultura y del arte, pero tampoco parece lógico saltarnos sin más cualquier tipo de conocimiento conseguido a lo largo de los siglos, y pretender nosotros inventar ahora la rueda, o la rima y composición de un soneto. ■

Mi punto de vista al respecto es que el conocimiento de las reglas y los procesos técnicos, no exige su acatamiento ni la sumisión a ningún tipo de preceptiva o norma.

Visita nuestra web
www.aat.es

SOBRE EL TEXTO DRAMÁTICO Y SU REPRESENTACIÓN ESCÉNICA. [Ángel Berenguer]



La revista de la **Asociación de Autores de Teatro** me solicita unas reflexiones de carácter teórico sobre el texto teatral. La propuesta tiene interés por tratarse de una publicación específicamente dirigida a creadores, expertos en la expresión en el ámbito de la realidad imaginaria, y por tratarse de una reflexión teórica, expresada en el lenguaje de la realidad conceptual. Así pues, se trata de dos formas expresivas planteadas en dos lenguajes literarios de entidad bien diferenciada.

Del mismo modo que el dramático, el texto teórico que lo interpreta establece sus propias coordenadas y prioridades que se materializan en un lenguaje conceptual bien definido y que tiende a ser identificado con la "crítica" (en el sentido más amplio de la palabra). El plano de la creación también establece sus coordenadas y prioridades, que el crítico "traduce" al lenguaje de la teoría.

Se trata, pues, de dos lenguajes distintos que deben relacionarse, pero no necesariamente explorar espacios comunes de gran relevancia. Así, se habla de críticos cuya expresión está más cercana a la creación literaria y autores cuyos textos se distinguen por las propuestas más teóricas que literarias de su expresión lingüística. Ello nos conduce a plantear la necesidad de que unos textos y otros se produzcan y se reciban en el marco de sus propósitos explícitos. En tal circunstancia debe recibirse el material que aquí se expone.

El texto que sigue constituye un cuerpo de reflexiones teóricas que quizás puedan interesar a los dramaturgos que tengan la paciencia no sólo de leerlas sino de escenificarlas en el espacio de su creatividad dramática. Esta escenificación consiste, a nuestro entender, en una traducción entre los dos lenguajes propios del teórico (más acostumbrado a realizar ese esfuerzo, por su propia práctica profesional) y del dramaturgo (más versado en la viva y múltiple expresión que transpone la cotidianidad). Dicho esfuerzo puede resultar fructífero para el trabajo de ambos.

La literatura dramática

La literatura dramática es la fijación textual, en el plano literario, de la memoria de la creación teatral, o la narración de la circunstancia o circunstancias que constituyen la acción teatral encarnada, en forma de diálogo o de expresión (sonora, gestual, etc.), por los actores que la representan en un escenario. Materializa el texto dramático escrito por un autor o transcrito desde la descripción y cita textual de las imágenes y expresiones orales realizadas durante la representación de un espectáculo y consignadas en un texto de propósito literario.

Los textos del teatro, que se convierten en literatura al ser transcritos y mantener su carácter imaginario, han creado un género específico de la literatura. Ello resulta natural y tiene la virtud de conectar el lenguaje verbal del teatro con la expresión literaria del momento. Sin embargo, conviene recordar que el propósito primordialmente literario del autor es realidad relativamente reciente en la Historia del Teatro de los tiempos modernos, y tiende a ceder (en los últimos años), con la aparición de formas teatrales en las que la expresión verbal ha disminuido substancialmente, o ha desaparecido en su totalidad. El texto teatral regresa así a sus orígenes cuando surgía como una anotación escrita de la memoria de un espectáculo cuyo orden y desarrollo se mantenía durante generaciones gracias a esa anotación, más o menos cuidada, adornada o no con esquemas o dibujos de la escenificación.

La literatura dramática, aún estando ya contenida, al menos como acción material, en esta reseña escrita de la memoria de un espectáculo, adquiere su verdadera dimensión cuando deja de ser transcripción del universo imaginario creado en la representación y se convierte en proyecto, narración y ordenación de la acción dramática posterior. En cierto sentido, se podría decir que el teatro medieval contiene, en muchos casos, un carácter literario que proviene de su verdadero origen: ser memoria y ordenación de un espectáculo teatral. Por el contrario, de la aparición del concepto individualista del autor, que se extiende ya desde el primer Renacimiento, va poco a poco delimitando el papel del texto dramático y fijando su estructura relacionada con la creación literaria, pero también con las reglas internas de la acción dramática, la caracterización de

los personajes y la materialización del texto en el escenario.

La narración de la circunstancia fundamental y las circunstancias accidentales, cuya importancia se amplía quizás como consecuencia de la estructura literaria incluida en el texto dramático, constituye la esencia del género teatral expresado en forma de literatura. Esta esencia del texto dramático es compartida por la estructura dialogada de esta narración en la que personajes, en sus distintas intervenciones, modulan y perfilan el proyecto narrativo del autor. Frente a la importancia que la novela otorga a la narración del entorno en que se mueven los personajes, el texto teatral elide y contiene, al mismo tiempo, los elementos que narran las circunstancias espaciales y temporales de la obra. En esta labor recibe (y cuenta con él) el apoyo de los demás factores que constituyen la representación teatral y que hemos presentado más arriba.

El texto del teatro, se concibe para ser dicho (de ahí su condición de diálogo) por los actores que encarnan a los personajes cuya circunstancia presenta la obra. El autor se arroga así la condición de creador, con lo que de algún modo y paulatinamente consigue constituirse en figura central del espectáculo, en el que se encarnan y cobran vida los personajes de su imaginación. De este modo, durante muchos años, el autor cobra una relevancia primordial en el teatro contemporáneo, y su relación con la escena se hace fundamental, incluso cuando la figura del director escénico empieza a imponerse y con ella, al principio, la colaboración estrecha entre autores y directores, y, finalmente, la preminencia de estos últimos sobre los primeros. En estas circunstancias, vigentes durante nuestro siglo, el director adapta los textos teatrales a las condiciones específicas de una escena y un público concretos. Como consecuencia, el director escénico empieza a recibir el reconocimiento de su obra creadora, a veces esencial en la materialización del espectáculo teatral.

“No hay ningún gran dramaturgo que no haya sido al mismo tiempo, por lo menos un cómplice de las gentes de teatro, que no tuviera relaciones vivas con el mundo efervescente donde se elaboran las obras; Corneille, desde sus primeros intentos provincianos, se sumerge en la vida del teatro a la que le ligan

La literatura dramática, como su nombre indica, es fundamentalmente texto con propósito y voluntad literaria.



Foto: Chicho. CDT.

La literatura dramática recibe, sin duda alguna, la influencia de la gestualidad, la tecnología y otros aspectos no menos influyentes en la realización del teatro.

Escena de *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello. Teatro Albéniz. Dirigido por Miguel Narros.

relaciones sentimentales y mundanas; Racine hace trabajar él mismo a la Champmelée; Marivaux no frecuenta más que el mundo teatral y sus amores se limitan a las actrices. Sin hablar de Shakespeare, naturalmente, de Lope de Vega, de Calderón, director escénico, e igualmente de Goethe y de Beaumarchais. Solamente a finales del siglo XVIII, por las condiciones particulares, que, en parte, constituyen el objeto de este artículo —la dictadura de la ‘escena a la italiana’— los dramaturgos como Lenz, Büchner, e incluso Hölderlin, escriben un teatro fuera del teatro. Pero tan pronto como se establecen las condiciones de una nueva creación, el autor es reintegrado al medio creador. Chejov encuentra a Stanislavski en la medida en que Stanislavski lo descubre; Strindberg monta sus obras; Lorca dirige una compañía, como Pirandello y como O’Neill”.¹

Cuando una obra teatral deja de ser memoria que transcribe un espectáculo, el aspecto literario del teatro crece y se va imponiendo la figura creadora del autor. Éste selecciona el orden de la representación, diseña el desarrollo y adopta el lenguaje literario más adecuado para sus personajes. A veces, el estilo literario abandona los límites del diálogo y se incorpora a las acotaciones, como en el caso del teatro escrito por Valle-Inclán. De este modo, el autor pretende crear en el manuscrito un

efecto de totalidad que acerca aún más al público lector con el de la representación teatral.

Es evidente que el efecto literario añade al teatro una riqueza suplementaria. Los hermosos conceptos de Shakespeare y el lirismo exquisito que, en ocasiones, maneja Lope de Vega, encuentran un eco evidente en los autores románticos, si bien éstos reaccionaron vivamente a la preminencia dada por su inmediatos predecesores al texto dramático. Nuestro siglo se inaugura con la redefinición del texto teatral, modificado por las nuevas circunstancias históricas. Desde Ibsen hasta el Valle-Inclán de los poemas dramáticos, pasando por el teatro social, hay un largo trecho y un abanico enorme de posibilidades. Todo ello, constituye la textualidad teatral.

Como ya hemos dicho, la literatura dramática, como su nombre indica, es fundamentalmente texto con propósito y voluntad literaria. Como consecuencia de ello, los distintos estilos literarios aparecerán bien representados en la literatura dramática. También, naturalmente, se registra su proceso de negación. Durante todo el siglo XX hemos asistido a una degradación sistemática del estilo en las artes y ello se ha manifestado especialmente en la destrucción de la representación figurativa y su correspondiente, en la literatura: la verosimilitud,

¹ Jean Duvignaud: *Sociología del teatro*, Fondo de Cultura Económica, México, 2.ª edición, 1981, págs. 43-44.

Como ha declarado
Fernando Arrabal
en varias ocasiones,
“el teatro no es como
la vida. El teatro
es la vida”

entendida como transposición del mundo real representado en la creación literaria en fórmulas relacionadas con el credo realista.

Bien es verdad que, tanto la literatura como el teatro, han buscado permanentemente la expresión de circunstancias humanas de carácter ejemplar, narradas con las armas estilísticas adecuadas. La angustia del ser humano expresada por Beckett en términos no realistas, no deja de ser una representación de circunstancias narradas con imágenes, actos y silencios significativos. Del mismo modo, la tradición surrealista encuentra una formulación expresiva eficaz en los actos sin palabras que escribe Arrabal, influenciado por la pérdida de la palabra que acaece al teatro, como consecuencia del influjo que sobre él ejerce la formulación del “performance” y prioridad dada a la gestualidad por el teatro contemporáneo.

Sin embargo, desde el principio de los años 70, la palabra vuelve al teatro. Practicada aún por algunos autores como Israel Horowitz o Edward Bond, es también reclamada por otros como el mismo Arrabal o Eugène Ionesco. Nos referimos, naturalmente a la palabra literaria, a la literatura dramática. Este retorno tiene su importancia porque precede a una reformulación del orden mundial que traerá consigo la creación de una sociedad completamente nueva de algunos aspectos, aunque portadora aún de no pocas fórmulas anteriores. Lo cierto es que esta nueva circunstancia histórica está encontrando formulaciones dramáticas que abarcan obras tan distintas como las de David Mamet o Sam Shepard.

No conviene, sin embargo, olvidar en este punto de nuestra exposición lo que ya se ha dicho más arriba. El texto dramático tiene sus propias reglas y, sobre todo, su visualización escénica resulta impresentable a la hora de valorar su calidad teatral. Calidad, por otra parte, que debe ser evaluada en función de los dos grandes principios que atribuíamos a la creación teatral: enorme riqueza, extrema coherencia.

Situados en esta perspectiva, debemos también ahora hacer alusión a la interacción que existe entre los distintos aspectos del teatro. La literatura dramática recibe, sin duda alguna, la influencia de la gestualidad (comprendida como redescubrimiento del cuerpo del actor), la tecnología (sonido, iluminación, arquitectura teatral...) y otros aspectos no

menos influyentes en la realización del teatro. Esta relación es, necesariamente, mutua, pero resulta más evidente en lo que se refiere a la transformación de la literatura dramática precisamente porque en ella ya se habían acuñado fórmulas bien definidas, mientras que en los aspectos tecnológicos y mentales del teatro, dada su novedad y constante superación en este siglo del avance científico, la valoración de los mismos se ha impuesto con la celeridad y la familiaridad que corresponde a nuestra mentalidad actual. A veces, el nacimiento mismo de una tecnología nueva, acertada y necesaria, imponía su empleo habitual y generalizado porque llenaba un vacío o una realidad precaria. Tal es el caso de la iluminación (la electricidad que sustituyó al gas, los focos halógenos que han sustituido a los de tecnología incandescente, etc.) y el sonido. En éste último campo la posibilidad de susurrar una frase y llegar a los espectadores más remotos de la sala ha contribuido a desvanecer la necesidad del “aparte”.

Por otra parte, el texto dramático ha sido también enriquecido por la posibilidad actual de relacionarlo con imágenes, ambiente, y espacios en los que recobra intensidad y eficacia. Tal es el caso, por ejemplo, del teatro que “narra” en imágenes proyectadas lo que el discurso de los actores repite (o simultanea) en la escena. Lo mismo ocurre, cuando el diseño de la escenografía no existe, en realidad, sino que es “construido” con la iluminación y efectos especiales, desapareciendo, sustituido por otro lugar ante los ojos de los espectadores. Del mismo modo, el empleo de los focos extraordinariamente concentrados, y ayudados por lentes especiales, puede destacar o limitar el campo visual a una parte minúscula del cuerpo del actor como su boca, que recita un texto.

En todo ello aparece la riqueza del teatro que acumula las experiencias técnicas para apoyar y realzar el discurso textual.

La comunicación teatral

En toda representación teatral se materializan varios planos de comunicación, relacionados unos con la esencia misma del teatro, y otros estructurados como normas internas del espectáculo que se organizan de un modo material, analizable y, por ello, capaz de ser dispuesto como un cuerpo de

reglas, fórmulas y propuestas que pueden a su vez, ser expuestas de modo didáctico.

Estudiaremos en las páginas que siguen dichos planos, pero permítasenos aquí formular el concepto básico que los aúna y da sentido. En realidad, el espectáculo teatral se concibe como un intento de comunicación humana global, en el que se concitan diversas técnicas artísticas, todas ellas transformables por su empleo en esta fórmula colectiva, y adaptadas al servicio preciso que se espera de ellas en un proyecto que las supera. La imagen, el texto, la presencia viva del actor, el carácter único (y arriesgado, como la misma vida) de la representación, y el público colectivo, tan presente aún a pesar de su anónima oscuridad, constituyen elementos diferenciables claramente. Más aún poseen sus propias reglas y se articulan como un conjunto cuyo objetivo último es conseguir comunicar una experiencia vital (externa o interna) tan compleja en su propia identidad como en su presentación.

Siendo su objetivo crear la vida, el teatro se convierte en un concepto vivo. De aquí que, como ha declarado Fernando Arrabal en varias ocasiones, "el teatro no es como la vida. El teatro es la vida". Será pues, una vida narrada, soñada o deseada, una vida interna o externa que nos comunica el mundo interior del creador en secuencias que adquieren vida propia o su experiencia cotidiana, es decir, su devenir en el marco exterior de la comunicación humana.

Del mismo modo que el espectáculo teatral reúne y asume técnicas artísticas de comunicación muy diversas para lograr un objetivo creador, es posible estudiar su compleja y enmarañada estructura aplicando técnicas adecuadas. Naturalmente, estas técnicas estarán íntimamente relacionadas con las empleadas para analizar distintas formas artísticas de modo específico.

Sin embargo, como ya hemos dicho refiriéndonos al empleo de estas formas artísticas en el proceso de la creación teatral, también se transforman las técnicas que deben adecuarse al estudio del fenómeno teatral, aunque sólo se refieran a unos aspectos parciales y específicos del espectáculo. Del mismo modo que la pintura cede en el teatro una parte de su protagonismo y, por ello, de su identidad, el método analítico que apliquemos al estudio de la pintura en el teatro, tendrá que diferenciarse del que estudia la pintura como



Foto: Daniel Alonso. CDT.

Escena de *Luces de Bohemia* de Valle Inclán. Teatro Bellas Artes, 1998. Dirigido por José Tamayo.

expresión artística independiente. No es posible que se transforme el objeto y no su percepción, y el método de identificación que exige su reconocimiento por un observador humano. Por ello, parece evidente que el arte del teatro se constituye como una totalidad cuyas partes funcionan conjuntamente y se influyen mutuamente con el objeto de conseguir el resultado final: la elaboración y comunicación de una experiencia vital, cuya formulación se realiza según las leyes del concepto del teatro que hemos presentado más arriba.

Por todo ello, el proceso de la comunicación teatral, debe incluir (a nuestro entender) también los planos de su estudio. En efecto, en las Ciencias Humanas, los métodos de su análisis específico exigen ser elaborados desde el proceso mismo de la creación. En realidad, cada día resulta más evidente que la metodología del análisis científico depende (en gran medida y en este área de las Humanidades) del hecho mismo que estudia. Debe seguir la evolución del objeto analizado, con la misma creatividad que existe en los nuevos materiales que recibe, su original ordenamiento y forma de presentación. Naturalmente, existe la posibilidad de un acercamiento historicista al fenómeno teatral. Esta metodología (y otras, también necesarias) aplica métodos eficaces para describir la manifestación teatral, la coloca en su contexto y la acerca al lector con eficacia,

El proceso de la comunicación teatral, debe incluir (a nuestro entender) también los planos de su estudio.



Escena de *Historia de una escalera* de Buero Vallejo. Teatro Español, 1949.
Dirigido por Cayetano Luca de Tena.

pero resultará insuficiente si no asume otros parámetros analíticos propios del teatro, es decir, generados por esta forma específica de comunicación humana.

Planos de la comunicación teatral

Siguiendo los términos del razonamiento presentado más arriba, encontramos dos tipos de planos existentes en la comunicación teatral: los que se incluyen en el mismo espectáculo (planos de concepción de la obra) y aquellos que facilitan la relación que se establece entre la escena y el público: los planos de la realización teatral. En este artículo, destinado a los autores teatrales, en la revista de su asociación, nos vamos a referir exclusivamente a los “planos de concepción de la obra”, que afectan más directamente a la concepción teatral del dramaturgo.

Entre los “planos de concepción de la obra” prestaremos especial atención a los dos que determinan la entidad del espectá-

culo teatral. En primer lugar, nos referiremos al plano de la representación que expresa el mundo interior del creador (plano interior). En él es objetivo primordial estructurar la representación como una manifestación de sensaciones, ideas y conceptos que se materializan en la escena, cobrando vida, pero que señalan la existencia de un modo peculiar de comprender el entorno y relacionarse con él. Las obras de Samuel Beckett, por ejemplo, representan una manifestación evidente de lo que acabamos de señalar.

En este caso, el autor-creador materializa en sus obras un orden interno de comprensión, ordenación y realización, como así mismo responde a estos presupuestos la práctica teatral del norteamericano Bob Wilson.

Un elemento fundamental del teatro que se produce desde este plano de la comunicación que escenifica el mundo interior del autor, es su carácter de creación en proceso. En efecto, el creador debe construir los medios con que exponer el universo interior que quiere plasmar en la escena. Y ello, porque este tipo de teatro omite el uso de formas entroncadas en la tradición figurativa. En realidad, el sustento anecdótico verosímil (aunque original) supone la aceptación, cuando se emplea, de un orden exterior, el propio de la vida cotidiana, que tiene sentido en sí mismo y puede servir de catalizador para todos los demás elementos que constituyen la obra de arte.

En tal contexto se desarrolla el “plano exterior” de la comunicación teatral. Aceptando esta convención artística, el creador realiza un espectáculo que sitúa en el orden real, exterior a él mismo, pero capaz de ser interpretado o manipulado por el acto creador.

En este apartado, el teatro emplea, como punto de partida, una situación homologable con el mundo real. Esta acción (recuérdese la noción de teatro que avanzábamos en el capítulo primero) recurre en su exposición a categorías y factores que son ajenas a las propias de la representación, pero que, al mismo tiempo, sirven a estas como patrón que determina su eficacia. Y ello partiendo de un respeto casi puntual del orden real (como ocurre en el teatro documento), una manipulación estilística del mismo (recordemos el caso de Brecht) o una tergiversación de hechos y leyes del orden real que puede ser sustentada por la diferente entidad de las que corres-

ponden al arte del teatro. En efecto, obras como *Seis personajes en busca de un autor*, *Luces de Bohemia* o *Historia de una escalera*, se apropian del orden real y lo tergiversan (cada una en su perspectiva estética bien diferenciada), recreándolo, con medios y técnicas y convenciones del arte del teatro. En efecto, estas obras crean un universo imaginario, cuyo orden es el del mundo exterior, pero que en sus textos se vuelve a ordenar siguiendo las reglas del teatro. Sin embargo, no debemos olvidar que estos espectáculos se basan en el orden exterior y de él dependen en su desarrollo. Por ello, las obras teatrales que surgen del plano exterior al creador, constituyen productos terminados. En efecto, el orden del mundo exterior está bien determinado, tiene sus reglas y su principio de causalidad, es una estructura terminada que se aplica a procesos concretos y contingentes. De aquí que las obras teatrales que parten del plano exterior del creador son obras que manifiestan un alto grado de terminación en sus partes (se aplican normas y estilos con eficacia y sabiduría para expresar en el mundo imaginario lo que se quiere entresacar del mundo real), y una estructura bien trabada (abierta o cerrada), consiguen su eficacia empleando como elemento fundamental el orden que otorga al producto imaginario el plano real, exterior, con sus leyes y convenciones precisas.

Del mismo modo que una pintura abstracta, algunos espectadores pretenden imaginar figuraciones para así hallar un elemento que ordene y dé razón (real, exterior a la estructura de la obra imaginaria) al cuadro, hay espectadores que desean identificar las "figuras" del plano exterior en espectáculos como los de Bob Wilson. Algo parecido ocurre también cuando el público desea aplicar categorías propias del plano conceptual real a obras, ordenadas en ese plano exterior, pero diferentes del plano conceptual, pues responden a otro orden, el plano imaginario. En ellas se valoran de modo diferente la verosimilitud del relato, la estructuración del tiempo, las convenciones sociales... En ambos casos hablamos de una obra de arte construida (siempre en el plano imaginario) desde dos planos con un orden interno diferente, el plano interior y el plano exterior. Naturalmente pintores como Da Vinci, Velázquez o Goya, partían del plano exterior, aceptando la figuración, pero el orden de sus obras era el

de la creación, el plano imaginario y sólo podrán ser valoradas empleando los conceptos internos del arte de la pintura. Aún a pesar de que cualquier espectador pretenda comprender el producto artístico aplicando categorías del plano conceptual (el orden de la figuración), ello no será posible, en puridad, si no se parte de la obra artística y se definen sus materiales desde el plano imaginario, aunque luego valoremos la relación existente entre los elementos artísticos y los reales, cuyo orden parece imponerse a los primeros a causa, precisamente, del punto de partida del creador: el plano exterior.

Todavía en el plano de la concepción de un espectáculo teatral, debemos distinguir entre aquellos que se conciben como espectáculo teatral y los que se crean empleando sólo las convenciones del drama y su representación convencional. Los primeros, en la línea wagneriana del teatro como espectáculo total (incluye música específicamente diseñada para integrarse completamente en el resultado final) recuperan áreas paralelas o adyacentes al teatro como la danza, la música. En ellos los factores de la representación y sus técnicas adquieren una dimensión extraordinaria. Además del texto (o libreto), se amplía la función del espacio, su ordenación (escenografía) e iluminación, entre otras técnicas o factores.

Por su parte, la realización de un espectáculo dramático, entendido como la escenificación de un texto, apela a fórmulas técnicas y factores que le son propios. En estas representaciones, el objetivo no es la riqueza de nuevos elementos incorporados, sino el desarrollo original y concreto de aquellos elementos adoptados por la convención dramática. En estos últimos tiempos, tras la enorme vitalidad teatral de los años situados entre 1955 y 1970, la aparición de formas teatrales nuevas (como el *performance*) han dependido más de lo que se cree, de la aplicación parcial de los dos principios que acabamos de repasar. En efecto, en el *performance* persiste más la valoración de los elementos que la concepción total del espectáculo teatral añade al planteamiento de la concepción dramática, que lo genuinamente propio de una rama nueva nacida al viejo tronco del teatro. Así, dos de los elementos añadidos al drama por Wagner (la música, el movimiento/danza) se convierten en protagonistas de la nueva variante,

Pintores como Da Vinci, Velázquez o Goya, partían del plano exterior, aceptando la figuración, pero el orden de sus obras era el de la creación.

El creador concibe pues, su espectáculo, desde una concepción precisa del espacio en que puede o debe ser realizado.

dejando de lado al texto dramático, pero aceptando la expresión anecdótica de las circunstancias que se narran, lo que viene a resultar en lo mismo, cuando el *performance* se estructura desde el plano exterior al creador que señalábamos más arriba.

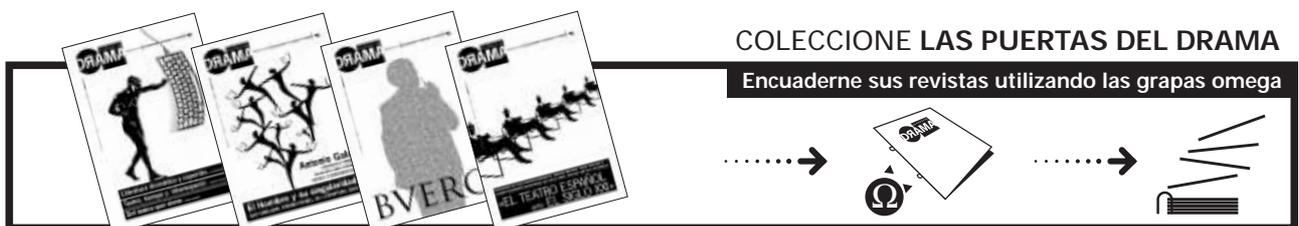
Por otra parte, debemos considerar en este apartado de nuestro estudio, y dentro siempre del plano correspondiente a la concepción del espectáculo teatral en lo que se refiere a forma de comunicación, dos nuevos planos: el independiente y el dependiente. Estos se refieren al factor textual, anecdótico, del teatro. Llamamos “plano independiente” al que rige la construcción de una obra teatral, con el propósito expreso del autor (director escénico/autor, etc.) se concibieron sin el objetivo expreso de su representación, y por ello descuidan u olvidan las mediaciones (factores, planos) del teatro.

En otro lugar colocaremos el teatro cuya concepción no es originalmente teatral (novela adaptada, textos de forma dramática pero no teatrales) aunque se adapten para la escena, reconstruyendo su estructura para acordarla a las leyes del teatro y su representación. En estos casos suele imponerse una concepción propia del plano exterior de la creación dramática. Los adaptadores reconstruyen generalmente la anécdota desde una perspectiva teatral. A veces el resultado es excelente, en ocasiones la representación sufre de una mala selección de las secuencias, de un lenguaje excesivamente literario y/o de un movimiento escénico lineal, sin los altibajos (climax) propios del discurso teatral.

El “plano temporal” está constituido por la categoría mental “tiempo” establecida u operante en el pensamiento creador. El valor del tiempo, su presentación, su calificación y concepto (anterior o posterior a las descripciones científicas de Einstein), su simultaneidad o acción consecutiva, la duración del

espectáculo total, y sus partes, son elementos imprescindibles para valorar el trabajo creador. En algunas ocasiones, el creador retorna al pasado (no sólo en lo anecdótico) recuperando conceptos del tiempo en que sitúa su acción teatral. Más adelante, al acercarnos a los factores de la representación, estudiaremos más detenidamente el tiempo y sus inclusiones diversas en las distintas partes que constituyen la representación escénica. Quede aquí consignado simplemente lo que consideramos el tiempo hipotético, es decir la categoría mental del creador que lo sitúa en una concepción determinada del tiempo, y que explicaría, por ejemplo, el paso del espectáculo lineal al de estructura simultánea.

Del mismo modo, y con el mismo razonamiento, nos referiremos al “plano espacial”. Un creador se sitúa precisamente en una descripción aceptada del espacio. El espacio de un espectáculo frontal impone, más o menos violentamente, la organización sucesiva de la acción teatral. El creador controla la perspectiva del espectador y en ello basa no poco de su artificio. Newton y Einstein cambiaron en su día el concepto del espacio, y su descripción del “nuevo” orden físico determinó también la posibilidad de una perspectiva múltiple (y, por ello, individual). De aquí a concebir la posibilidad de una escena teatral, con nuevas reglas y perspectivas inéditas, no había más que un paso. El creador concibe pues, su espectáculo, desde una concepción precisa del espacio en que puede o debe ser realizado. Ello no obsta para que se mantengan formas y concepciones pretéritas que siguen empleando y renovando aquellas técnicas. En la mayoría de los casos la razón fundamental es de carácter práctico: los teatros son así. En tales casos, los creadores agudizan el ingenio y persiguen la inclusión de la nueva concepción espacial en un esquema anterior, am-



pliando o rectificando su resonancia, Los mecanismos giratorios, la inclusión de escenarios diferentes en una misma escena, la proyección de imágenes, etc., son fórmulas habituales para expresar el deseo de simultaneidad querido por el creador.

Nos referiremos brevemente también al “plano del movimiento” teatral. Éste es el resultado de los anteriores. En efecto, el movimiento se sitúa en un espacio concreto recorrido durante un período de tiempo determinado. En su período contemporáneo, el teatro ha sido testigo de una aceleración portentosa de la ecuación más arriba expuesta. Ya en el siglo XX, y sus postrimerías, la velocidad ha impregnado todas las artes y, cómo no, también al teatro. Comparemos, en el teatro realista norteamericano, dos autores contemporáneos como Miller y Mamet. Uno de los elementos más claramente diferenciadores de sus trabajos es la velocidad: en el lenguaje, las escenas, la narración.

El “plano tecnológico” se refiere al conjunto de apoyos técnicos que el creador tiene en cuenta a la hora de concebir su espectáculo. Las preocupaciones de Ibsen, Galdós, Brecht y Wilson son completamente distintas (como lo son las de Mayakoswky y Foreman). Desde las lámparas de gas hasta el rayo láser hay la misma distancia que la existente entre el timbre de la voz del actor desnuda en la sala y el sofisticado sistema de audio que nos sirve los más leves suspiros de un personaje secundario en el escenario. ¿Qué decir de la escenografía y el vestuario? Los nuevos materiales son incontables y en ellos se han basado algunas importantes representaciones recientes. En definitiva, conviene aclarar, ante una representación teatral, cómo ha influido este plano en la concepción del espectáculo para valorar de este modo el resultado final.

En la representación teatral, los actores (humanos o no) ocupan un lugar central ya que su cuerpo (su sombra) es la imagen dinámica que, desde el escenario, narra incorporándola la obra teatral. En su momento, al estudiar la imagen del actor en el escenario, entre los factores de la representación, tra-

tamos específicamente este problema, pero ahora detengámonos un instante en lo que el “plano actoral” representa para la concepción de una obra.² Hay espectáculos que se piensan y estructuran alrededor de una persona (actor, actriz) y su arte interpretativo condiciona los propósitos y matices del creador. En la mayoría de los casos las obras existen en sus personajes y éstos se constituyen en virtud de unas técnicas generalizadas y asimiladas por toda una generación de actores. Estas obras tendrán las limitaciones del arte de la representación actoral en el tiempo en que fueron escritas, pero serán abiertas, es decir adecuadas a la capacidad de cualquier actor formado en dichas técnicas. Por su parte, las obras para un actor determinado son obras cerradas en lo que concierne al “plano actoral” y sólo pueden ser actuadas por la persona en cuestión. Otros actores posteriores podrán retomarlas, pero entonces su trabajo tendrá mucho de colección de matices adquiridos y no naturales, es decir el actor aprenderá del mismo modo el texto y el estilo actoral, aunque éste tienda a adaptarse, en lo circunstancial, a los nuevos tiempos.

Todo espectáculo exige una ordenación de las partes, factores, técnicas, etc., y ello se debe a la dirección escénica y se concreta dentro de lo que llamamos el “plano estructurador” de la representación teatral como todo resultante de unas partes constitutivas. El director puede llegar a constituirse (como ha sido el caso de Francia con Planchon, Vitez, etc.) en el autor del espectáculo cuando idea una estructuración de las partes (texto, espacio, objetivos...) que le es propia. Puede también identificarse con el autor de tal modo que consiga materializar adecuadamente el propósito del texto. Tal era el caso de Schneider y Beckett. Por otra parte, también puede confundir los términos del proyecto equivocando los conceptos, con lo que acaba degradando el resultado final. ■

Ángel Berenguer es Catedrático de Literatura Española (Teoría y Práctica del Teatro) de la Universidad de Alcalá

² En relación con este tema, puede consultarse “El cuerpo del actor como imagen dinámica de representación” en mi libro *Teoría y crítica del teatro*, Revista Teatro, Universidad de Alcalá, Colección de Textos Críticos, 1 (2.ª edición, 1998).

El texto y la representación



[José Romera Castillo]

1. Pórtico

El estudio del hecho teatral se ha ido desarrollando lenta y paulatinamente desde que empezaron a examinarse las características específicas de un espacio artístico que tanta transcendencia cultural iba a tener a lo largo de los siglos. Desde Aristóteles (por ejemplo) hasta nuestros días se han producido avances trascendentes para conocer mejor la estructura del fascinante mundo de Talía.

Pero ha sido el pasado siglo XX en que se ha dado un salto cuantitativo y cualitativo para un mejor conocimiento del teatro. En primer lugar, hay que señalar que la concepción y las prácticas escénicas han dado un giro copernicano en la centuria. Como es bien sabido, desde que Stanislavski, fundara en 1898, junto con Wladimir Nemirovitch-Dantchencho, el Teatro de Arte de Moscú y lo continuara su seguidor V. E. Meyerhold, una nueva concepción y, sobre todo, un modo nuevo de hacer teatro se imponía en los escenarios del mundo occidental. A este

eslabón de la cadena se unirían otros como el proporcionado por Adolfo Appia que fijaría que la organización del lugar escénico debía supeditarse a la estructura intelectual del drama, buscando, a partir de 1905, una proyección social del teatro; por Erwin Piscator, después de la segunda Guerra Mundial, que buscaría la proyección social y su discípulo Bertolt Brecht, que usaría el teatro para hacer la revolución. Le seguirían, luego, entre otros, Antonin Artaud —fundador del Théâtre Alfred Jarry—, Edward Gordon Craig —para quien el actor debería ser la figura carnal de una idea—, Jacques Copeau —con el realce de la gimnasia, la esgrima y la danza—, Jerzy Grotowski, el Living Theatre, creado en Nueva York por Julian Beck y Judith Malina —con sus happenings—, y tantos y tantos otros... Toda una auténtica y profunda revolución teatral.

Revolución dramaturgica que vendrá acompañada, paralelamente, por otra en el ámbito de la crítica al estudiar el hecho teatral.

2. Génesis de la distinción

La mencionada revolución podríamos situarla en los años veinte y treinta, gracias a las aportaciones de dos escuelas europeas que tuvieron el acierto de establecer algunas pautas fundamentales en la consideración de lo teatral.

Gracias a los estudios de la denominada escuela checa —muy especialmente con J. Veltrusky en los años cuarenta—, se estableció la diferencia entre el texto escrito (el literario) y la representación. Con ello, se iniciaba un nuevo camino en la dilucidación de los componentes estructurales de nuestro espacio artístico. La escuela polaca —con Román Ingarden a la cabeza—, fijaba, desde 1931, la diferencia significativa entre el texto principal y el secundario (las acotaciones, posteriormente llamadas didascalias). Con estos dos recios cimientos la teoría teatral discurriría por nuevos senderos y una de las metodologías de gran arraigo en nuestros días, la semiótica, sería la encargada de adentrarse en el mundo teatral para intentar establecer las pautas específicas de su esencia.

3. Posturas encontradas

Por ello —y desde entonces— en la estructura del teatro se establecieron dos compartimentos: uno, el texto (escrito normalmente), con dos ramificaciones: el texto principal (que reproduce fundamentalmente lo verbal, el diálogo en general) y el texto secundario (las acotaciones en las que aparecen referencias descriptivas no verbales y paraverbales); y otro, la representación (conjunto de sistemas signícos que se plasman cuando una obra teatral se lleva a la escena).

En la crítica, como en otros espacios científicos, afortunadamente, no ha habido unanimidad de criterios a la hora de teorizar sobre el esplendente mundo de Talía. De ahí que, en principio, el enunciado texto y representación haya sido visto, de un lado, como dos compartimentos estancos, separados por un muro infranqueable y ajenos el uno del otro; por otra parte, se hayan querido considerar como dos factores copulados —eso sí, distintos, pero en relación— dentro de un mismo proceso; y finalmente, como una inexactitud, por acoger en el seno de lo espectacular todos los ingredientes

necesarios para que lo teatral exista.

Como son muchos los problemas que plantea la relación texto y representación, para poner un poco de claridad en el debate, podríamos señalar tres posturas críticas ante el hecho. La primera, la más tradicional, es la mantenida por aquellos que sostienen que el teatro pertenece de lleno al ámbito de la literatura y se niegan a desgajarlo de ella. La segunda, por el otro extremo, es la sostenida por algunos teóricos (Helbo, M. de Marinis, etc.) y hombres de teatro (directores y actores), que consideran lo teatral como una parcela que poco tiene que ver —algunos dicen que nada— con la literatura, puesto que el hecho teatral por sus peculiaridades, tiene unas características propias que no están en el texto literario y, por tanto, constituye una parcela independiente del mundo literario, afirmando que lo espectacular es lo primordial. La tercera, más conciliadora, desde una lógica simple y clara establece que “el teatro, en su globalidad, no constituye otro género literario sino otro arte”, siendo el texto literario uno de los componentes más (todo lo importante que se quiera) de su esencia.

4. Aspectos esenciales

Como no puedo referirme a todos ellos, basten algunas (pocas) consideraciones que creo son básicas.

Si partimos de la tradicional tripartición de los géneros literarios (la lírica, la narrativa y el drama), la primera constatación es que —como señaló J. Veltrusky, uno de los pioneros de la semiótica teatral—, “el drama es el género que difiere más claramente de los otros dos. Los límites del drama se mantienen absolutamente claros, mientras que aquellos entre la lírica y la narrativa a menudo se esfuman. Es cierto que puede haber dramaticidad en la lírica o en la narrativa y que los rasgos, componentes y mecanismos característicos de la lírica pueden ser adoptados por un dramaturgo, de modo que algunas obras dramáticas son llamadas drama épico o lírico. Sin embargo, en la tradición de la historia de la literatura no aparece ningún género lírico-dramático o épico-dramático como tal, mientras que definitivamente sí existe algo llamado poesía lírico-épica. Esto se debe a que la lírica y la narrativa, por una parte, y el drama, por otra, tienen sus orígenes respectivamente en las dos formas básicas de

Se establecieron dos compartimentos:

uno, el texto (escrito normalmente), con dos ramificaciones: el texto principal y el texto secundario; y otro, la representación (conjunto de sistemas signícos que se plasman cuando una obra teatral se lleva a la escena).



Escena de *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca. CNTC, Teatro de la Comedia, 1988. Dirigido por Adolfo Marsillach.

utilizar el lenguaje: el monólogo y el diálogo” (*El drama como literatura*, pág. 13).

¿Pero es el diálogo marca inexorable de lo teatral? La contestación es que no. Por varias razones: porque se da en otros géneros literarios (poesía, narración) —aunque posea unas modalidades propias—; porque hay obras monologadas o carecen de diálogo; porque en el texto literario dramático, además del diálogo, suele haber acotaciones; y, finalmente, porque en la representación, además de los diálogos verbales, la interacción de los personajes se realiza también por medio de otros sistemas signícos no verbales (gestos, posturas, etc.). Por lo tanto, como ha visto muy bien María del Carmen Bobes, este rasgo formal no sirve para diferenciar el teatro de otras modalidades de escritura: es un problema de frecuencia y no de esencia.

La segunda constatación que quisiera hacer es que los textos literarios dramáticos no siempre son origen de las representaciones teatrales. Como señala Veltrusky, no se puede “negar que el drama (llama drama a los textos literarios), en general, es también un texto (escrito) para ser representado teatralmente.... Sin embargo, éste no es el único género lite-

rario que le proporciona al teatro los textos que requiere. A veces, aunque con menor frecuencia, obras de literatura lírica o narrativa (por ejemplo *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes fue llevada a las tablas) también cumplen esta función. Por lo tanto, quienes sostienen que la característica específica del drama consiste en su vínculo con la representación, están equivocados. Dicho criterio no sólo dista mucho de ser pertinente, sino que ni siquiera es útil como una herramienta práctica para un primer enfoque. Más que abrir el camino para la comprensión del complejo problema de los géneros literarios, crea en realidad un obstáculo adicional. La forma en que el teatro difiere de cualquiera de los géneros literarios no tiene nada en común con las diferencias entre ellos” (pág. 15).

La tercera y última reflexión que quisiera traer a colación está relacionada con la pragmática, es decir, con el papel del receptor ante el texto y/o la representación. En efecto, el texto dramático literario, puede tener una plurifuncionalidad. Puede incluirse en la historia de la literatura. El hecho es fácilmente constable. Puede ser leído por un

Los textos literarios dramáticos no siempre son origen de las representaciones teatrales.

receptor como una novela o un poema. Además —como afirma Veltrusky— “muchas obras han sido escritas no para ser representadas teatralmente, sino simplemente para ser leídas. Incluso más importante aún resulta el hecho de que todas las obras dramáticas, no sólo las obras para la lectura, son leídas por el público de la misma forma que los poemas y las novelas. El lector no tiene frente a él ni a los actores ni al escenario, sino sólo el lenguaje. Muy a menudo, no se imagina a los personajes como figuras escénicas o el lugar de la acción como un espacio escénico. Y aun si lo hace, la diferencia entre drama y teatro se conserva intacta puesto que las figuras y los espacios escénicos corresponden entonces a significados inmateriales, mientras que en el teatro se constituye en los soportes materiales del significado” (pág. 15).

Además, el proceso de comunicación es distinto. En la lectura de una obra literaria se establece un proceso de comunicación a distancia, siendo —lo más normal— un receptor, un individuo, el que establece relación, a través del texto, con el emisor. En la representación teatral, la comunicación es directa, quiero decir presencial y el receptor, aunque individualmente conecte con lo que está pasando en el escenario, recibe la influencia del público que comparte dicha representación.

Por otra parte, el proceso de la comunicación teatral, en toda su integridad, constituye un complejo sistema comunicativo. Por ejemplo, si se quiere representar —como lo ha hecho muy bien la Compañía Nacional de

Teatro Clásico— *El Alcalde de Zalamea*, Calderón se convierte en el emisor remitente; el adaptador del texto literario, el poeta Francisco Brines, realiza las funciones de receptor del texto calderoniano y emisor del texto de la adaptación; el director, José Luis Alonso, se convierte a su vez en emisor y en receptor de las textualidades anteriores; los actores, por su parte, además de ser emisores y/o receptores de los parlamentos, adquieren la funcionalidad de receptores de las indicaciones del director y emisores para el público de una serie de mensajes, etc. Emisores y receptores se van multiplicando sin cesar. Luego el proceso de comunicación en un espectáculo teatral es distinto del que se da en el acto de la lectura de cualquier obra literaria.

Por ello, podemos concluir diciendo que los textos teatrales (escritos) pertenecen de lleno a la literatura, cuando tienen calidad artística —¿cómo no?— y, por lo tanto, pueden ser estudiados en las historias literarias. Pero cuando hay representación, el texto escrito es una varilla más del abanico —todo lo importante que se quiera—, una parte más, integrada en el conjunto de todos los elementos que articulan el espectáculo teatral. Así de sencillo y de claro. Dicho con palabras de Veltrusky: “El teatro no constituye otro género literario sino otro arte. Éste utiliza el lenguaje como uno de sus materiales, mientras que para todos los géneros literarios, incluido el drama, el lenguaje constituye el único material, aunque cada uno lo organiza de manera diferente” (pág. 15). Así es, si así os parece...■

Por ello, podemos concluir diciendo que los textos teatrales (escritos) pertenecen de lleno a la literatura, cuando tienen calidad artística —¿cómo no?— y, por lo tanto, pueden ser estudiados en las historias literarias.

Hazte socio de la AAT

Si una de tus obras ha sido estrenada, editada o premiada... **Puedes y debes hacerlo**



ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO



Sección autónoma
de la Asociación
Colegial de Escritores

C/ Benito Gutiérrez 27, 1.º izqda. 28008 Madrid. Telf.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92. <http://www.aat.es>

La teoría de Marx concebía la emancipación de la clase obrera como el resultado de la actividad de clase en sí misma; en su conjunto, sin la necesidad de crear un partido comunista específico para conseguirlo. La teoría de Lenin sustituía la actividad de clase —a la que él consideraba incapaz de superar el limitado horizonte de sus intereses económicos— por la de un partido separado profesionalmente de la sociedad que se imponía a ella. Y la teoría de los marxistas-leninistas preconizadores de la lucha armada sustituía la actividad del partido proletario, acusado de degeneración burocrática, por la de un núcleo militar o de un foco de guerrilla, de un partido combatiente encargado de “reconstruir la clase”, ni más ni menos.

Jorge Semprún: *Netchaiev ha vuelto.*

Antes de dar una clase la escribía entera, utilizando los argumentos, y a menudo las palabras, de autores aceptados, no fuera a ser que por casualidad dijera algo escandaloso. Sus propias ideas se las guardaba para sí, y las palabras adecuadas para expresarlas se debilitaban con el paso del tiempo; sin desaparecer por completo se encogieron hasta convertirse en puntos remotos y nerviosos, como pájaros que se alejan.

Tobias Wolf: *En el jardín de los mártires americanos.*

Allí, en Neuilly, tiene lugar aquella escena lúgubre y fantástica, al mismo tiempo digna de Shakespeare y de Aretino: el rey Luis XVIII, el descendiente de San Luis, recibe al cómplice del asesinato de su hermano, al siete veces perjuro Fouché, al ministro de la Convención, del emperador y de la República, para tomarle juramento, el octavo juramento de fidelidad... Y Talleyrand, que fue obispo, luego republicano, luego servidor del Emperador, introduce a su compañero cerca del Rey. El cojo pone su brazo sobre el hombro de Fouché, para poder andar mejor —“el vicio apoyado en la traición”, según observa irónicamente Chateaubriand—, y así se acercan fraternalmente al heredero de San Luis los dos ateos y oportunistas.

Stefan Zweig: *Fouché.*



“No hagas a otro lo que no quisieras que te devolvieran”, reza el mandamiento de la fraternidad. La impunidad, empero, enuncia así: “haré a éste lo que nunca podrá devolverme” el aforismo supone, como ves, que la relación entre un sujeto impune y otro inerme no admite reciprocidad; la acción, y su iniciativa, corres-

ponden al primero, no al segundo. [...] Mas hasta el presente, Lanosa vive inerme, tú, inerme, y yo, adinerado y protegido. ¿Cómo pretendéis que os llame hermanos?

Miguel Espinosa: *La fea burguesía.*

Sabes tan bien como yo que a esos infelices los puedes llevar a emocionarse y disfrutar en los museos con lo que a ti te dé la gana, de igual forma que otros los llevan a misa, a los estadios de fútbol, a las urnas comiciales o a las trincheras, con entusiasmo tan genuino, y tan inducido, como el de esos aficionados al arte de que me hablas.

Ignacio Vidal-Folch: *La cabeza de plástico.*

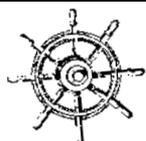
Es necesario que se den ciertas condiciones especiales para que se produzca cierto tipo de criminales que esas mismas condiciones tipifican. He intentado definir esas condiciones..., pero no lo he logrado con éxito.

Cuanto sé es que mientras la fuerza ejerza sus derechos, mientras que el caos y la anarquía, enmascarados bajo el lema del orden y la sensatez, se impongan, aquellas condiciones existirán.

Eric Ambler: *La máscara de Dimitrios.*

Esta progresiva desaparición de las relaciones humanas plantea ciertos problemas a la novela. ¿Cómo acometer la narración de esas pasiones fogosas, que duran varios años, cuyos efectos se dejan sentir a veces en varias generaciones? Estamos lejos de *Cumbres borrascosas*, es lo menos que puede decirse. La forma novelesca no está concebida para retratar la indiferencia, ni la nada; habría que inventar una articulación más anodina, más concisa, más taciturna.

Michel Houellebecq: *Ampliación del campo de batalla.*



Cuaderno
de bitácora

El hipnotizador

por Paco Zarzoso

❶ Cuesta descifrar las palabras escritas en alta mar en el cuaderno de bitácora, sobre todo si se trata de tu propia letra y hay tormenta. Creo que el viaje del texto *El hipnotizador* empezó el día en el que vi al actor Pedro Rebollo en *La noche justo antes de los bosques* de Koltés. Al acabar, hicimos un pacto: yo debería escribir un monólogo que él interpretaría. A la mañana siguiente, cuando me desperté, en el escritorio de mi ordenador, había un archivo, con el título de *El hipnotizador*. Como no recordaba haber creado ese archivo, inmediatamente pensé que quizá había llegado allí colándose por la gatera de *Internet*, cumpliendo una misión comercial o simplemente como la mayoría de los virus para fastidiar. Por un momento dudé si destruir el archivo o abrirlo. Llamé a Pedro Rebollo, y cuando se lo comenté, me dijo que me dejara de tonterías y que *El hipnotizador* le parecía un título estupendo. Abrí el archivo y para mi sorpresa estaba en blanco.

❷ Cuando *El hipnotizador* ya andaba abriendo cada noche mi mesita de noche y yo la suya, se unió al viaje otro acompañante: Toni Casares en su labor de director. Y los cuatro: actor, director, personaje y autor, decidimos poner el proyecto en marcha aunque no tuviésemos ni un duro para la producción. Eso significaba que tenía que escribir pensando en una producción cero. Cero escenografía. Cero pesetas. Las condiciones económicas nos obligaban a ceñirnos a la fórmula esencial: actor, palabra, espacio vacío, y si llegábamos a puerto, allí nos esperaba el público. Es cierto que muy pronto, las condiciones económicas de producción mejoraron, ya que también se unieron a la expedición, los bucaneros Juli Macarulla y Lluís Martí de la Sala Beckett y el Corsario de los Monegros: Esteban de Teatro Arbolé. Toda una panda de piratas unidos en una chiflada travesía teatral. De todas maneras a pesar de los cuatro maraviedes con los que contábamos, decidimos seguir siendo fieles a nuestro empeño de cruzar el Cabo de Hornos todos juntos, en un velero de trece pies.

❸ Estaba claro que el protagonista sería un hipnotizador... Pero ¿quién era ese hipnotizador? ¿Dónde estaba? ¿Por qué? ¿Cuándo? De nuevo el destino, me acercó un mensaje en una botella a altas horas con este texto: "México, ciudad federal, miles de personas se congregan en los teatros más grandes para ser hipnotizadas: esquizofrénicos, alcohólicos, insomnes, drogodependientes, pagan su entrada para ser aliviados con la hipnosis de sus problemas. Que tremendo saber que hay un hipnotizador que abarrota los teatros y la gente paga por ser hipnotizada y lo ven como un show divertido".

❹ Se me ocurrió que nuestro hipnotizador podría dirigirse al público, como si éste, realmente hubiera acudido al teatro, como en el caso de el teatro de México, para asistir a una sesión de hipnosis. De esta manera, conociendo al interlocutor, ya tenía solucionado un problema muy grande a la hora de construir un monólogo. Por un lado escribiría una monólogo largo (cosa que nunca había hecho) y trabajaría sobre un personaje megalómano. (personaje desconocido en mis obras). Quise llegar más lejos y me propuso probar otro ingrediente nuevo: escribir una única escena: unidad de espacio y tiempo. Muy pronto me di cuenta de la dificultad de trabajar esta fórmula en el monólogo y decidí fragmentar el texto, creando una estructura que obligaba al personaje a moverse en coordenadas espacio temporales adversas. También el hipnotizador debería coger las maletas metafóricas, y emprender un viaje.

❺ "París, ciudad de la luz, la noche después de que las tropas nazis la ocuparan. Hitler recorre las calles vacías en un coche negro hasta llegar a la ópera. Se cuele por la entrada de artistas y se planta en medio del escenario, y desde allí ordena que enciendan todos los proyectores. No hay nadie en el patio de butacas ni en los palcos".

❻ Tenía muy claro el principio de la obra. Ese ser mesiánico, consigue, como un encantador de serpientes, dormir a toda la ciudad y tenerla bajo su poder. ¿Pero qué pasaría después? Por aquellos días, un amigo que frecuenta las barras aluvión de los bares de mi pueblo, me contó que en un par de ocasiones había coincidido en esas barras, a altas horas, con un hipnotizador paraguayo que únicamente se alimentaba con pescado de río. Una noche salí con mi amigo a buscarlo y nos lo encontramos. Le pedí el teléfono, y lo llamé a la mañana siguiente. Cuando me recibió en su casa lo primero que me dijo fue: "No hace falta que me diga nada. Ya sé a lo que ha venido usted aquí" Luego me dijo: "Acuéstese en ese sofá en decúbito dorsal. Adormézcase procurando conservar la conciencia de que va a dormir, y repita mentalmente la palabra, Egipto así: eeeeeggggiiiiiptooooo, procurando imaginar las pirámides de Egipto. Una vez que sienta usted el cuerpo relajado y esté borracho por el sueño, levántese rápido, parase y de un salto. Si flota o siente que flota, perfecto, está usted en el astral... entonces concentre su atención en su guía cósmica y pídale que lo lleve a investigar lo que crea más conveniente para usted..." Sin duda, este hombre, desconocía mi misión, pero gracias a él, conseguí la imagen final de mi obra. La punta de la flecha. Mi hipnotizador, que en la primera escena, no tiene absolutamente ninguna fisura,

acaba al final completamente solo, con un dolor de muelas terrible, bebiendo la ginebra del naufragio en una de esas barras de aluvi3n, donde esa noche no ha acudido nadie, ya que todos duermen. Ya ten3a el final y el principio. Ahora s3lo hab3a que trazar, sobre las cartas de navegaci3n, un itinerario, que permitiera visitar todas las islas de este hipn3tico archipi3lago: en la habitaci3n de su hotel

consigue estafar al alcalde, aumentando por diez el precio de su actuaci3n. En el museo de Bellas Artes, encuentra un cuadro que le hace perder el equilibrio. En la catedral visita a Dios, que est3 de guardia, habla con 3l de t3 a t3, y en una apuesta, lo duerme. Despu3s solo, en un burdel de la localidad, el hipnotizador es capaz de cantarse una nana hasta quedarse dormido. ■

El hipnotizador [fragmento]

1.

El hipnotizador entra en el escenario. Mira al p3blico y se pone a hablar a trav3s de un micr3fono.

Quiero empezar este... acto... con una presentaci3n... Y no voy a caer en la tentaci3n... digo "tentaci3n"... por utilizar un t3rmino reconocible por la mayor3a de ustedes... el caso es que no quiero caer en la tentaci3n... de abrir fuego hablando de m3... Qu3 f3cil ser3a empezar con aquello de "Buenas noches... mi nombre es tal o cu3l... y he venido aqu3 para hacerles pasar un noche inolvidable... estoy seguro de que nunca se arrepentir3n de haber entrado por esa puerta..." No... no es ese mi estilo... Qu3 les importa a ustedes... que para llegar hasta aqu3 antes haya pasado por dos mil auditorios como 3ste... Prefiero que sepan la biograf3a completa de la polilla que revolotea alrededor de aquel foco creando curiosas sombras sobre mi cara, que ning3n detalle sobre m3... por todo ello empezar3 esta presentaci3n habl3ndoles de la persona que tienen a su izquierda, a su derecha... delante o detr3s... quiero que conozcan a la persona que ahora, por la estrechez de estas butacas, le est3 rozando con su codo, y que en el fondo, est3 buscando ese calor que desde siempre buscamos los mam3feros, en refugios, t3neles, cines teatros, y dem3s subterráneos, quiz3 por el recuerdo de nuestra vida en las cavernas... por supuesto tampoco me olvido de las personas que nos siguen desde la televisi3n... Insisto en que no pienso decirles qui3n soy... pero s3 que les dir3 qui3n no soy... mi estilo no es de aquellos que hablan, encantan, seducen y al final de la funci3n se llevan el aplauso, reconocimiento y agradecimiento de quienes les abrieron su mente y su coraz3n. No soy ning3n encantador de serpientes... Lo fui en su momento... como todos lo hemos sido... qui3n no ha sido en su vida alguna vez un encantador de serpientes... El que busque espect3culo, que se vaya al circo, al cine, que mande una foto sonriendo a la televisi3n para hacer de p3blico... que venga a este mismo teatro cuando yo ya me haya ido... la diferencia



Escena de *El hipnotizador*.

entre seducci3n y manipulaci3n es una delgada l3nea roja... un collar de sangre que no van a ver en mi cuello aunque me desnudara completamente. Est3n muy equivocados si piensan que cuando empiece esto se van a crear dos bandos... los de los despiertos y los dormidos... y que mientras los despiertos est3n sentados en sus c3modas butacas... los dormidos... van a montar numeritos para que todos nos ri3mos... saltando a la pata coja... maullando como gatos en celo... haciendo regresiones a la infancia... llorando ante la visi3n de aquella lib3lula... que cuando usted era una ni3o se acerc3 a su rostro para beber de sus ojos... Eso es pueril... Los que quieran ver como alguien apaga cigarrillos en la espalda de otros mientras estos, en vez de llorar, rien... que se marchen ahora mismo... Aqu3 est3 anulada la idea de p3blico... Y si est3n apagadas las luces del patio de butacas... es simplemente porque la mayor herramienta de los hipnotizados... por encima de todas las herramientas... es la frontera que crea la luz y las sombras... es curioso que el primer d3a Dios lo gastara en separar la luz y las sombras... por eso aquella polilla... en el fondo... por el hecho de jugar alrededor de aquel foco sin quererlo es una gran hipnotizadora... de todas maneras como les he dicho al principio no tengo ning3n inter3s en crear dos bandos: El de las polillas de la luz... y el de las polillas de la ropa... eso forma parte del espect3culo... ■

Valle-Inclán obra completa

En esta ocasión la sección “Libro recomendado” adopta otro formato. Creemos que el libro en cuestión lo justifica, pues su contenido es novedad y en rigor no lo es, al mismo tiempo. Pero se trata de un acontecimiento, y creemos que no cabe una sencilla reseña.

Por Santiago Martín Bermúdez

Emoción

Estoy tan emocionado que no sé por dónde empezar.

Empezaré pidiendo disculpas. Los lectores de esta revista se preguntarán qué falta hacía recomendarles las *Obras completas* de Valle-Inclán, que acaban de aparecer por fin, puesto que es un escritor al que ama más o menos toda la profesión. Además, en estos meses hemos tenido ocasión de que nos las recomienden en todos los suplementos culturales de los periódicos.

Y después de esta petición de disculpas, entonaré mi particular aleluya: ¡Por fin!

Por fin se han publicado las auténticas *Obras completas* de Valle-Inclán. En estos meses se ha comentado esta edición con considerable acierto. Se la ha encomiado. Se ha dicho que se la echaba de menos. Se han señalado sus pequeñas carencias (falta esto o lo otro). Por mi parte, puedo asegurarles que llevo años esperando esta promesa. Porque era una promesa. De Espasa-Calpe. Que, por las razones que sean, ha tardado mucho en cumplirse. Y que se ha cumplido. Cuando escribo esto, van tres ediciones y no sé cuántos miles de ejemplares, muchos. Eso le reconcilia a uno con su pueblo, lo mismo que ver el éxito que tienen en los quioscos series como la dedicada a Johann-Sebastian Bach o la colección de la Biblioteca Clásica Gredos. Éxitos que no son de masas, pero sí de suficiente multitud como para que editar libros como éstos no sea disuasorio y hasta procure un beneficio.

Por edad, no tuve demasiada ocasión de llevarme a casa demasiados ejemplares de la

Opera Omnia, pero alguno cayó (ahí leí por primera vez *Tirano Banderas*). Eran libros muy bellos, de un papel que se deshacía con el tiempo (en los libros de nuestros días, como todo el mundo sabe, lo que se deshace es la letra y la página misma). A la *Opera Omnia* habría que añadir las *Obras escogidas* de Aguilar. Y, desde luego, las más que meritorias ediciones limpias —al principio, sin notas ni nada por el estilo— de la Colección Austral. No creo que, después de lo mucho que se ha repasado la edición valleinclanesca de los últimos cien años, tengamos que repetir ese repaso. Creo que esas tres referencias son las fundamentales, las que nos dieron buenas dosis de Valle-Inclán a varias generaciones.

Rescate

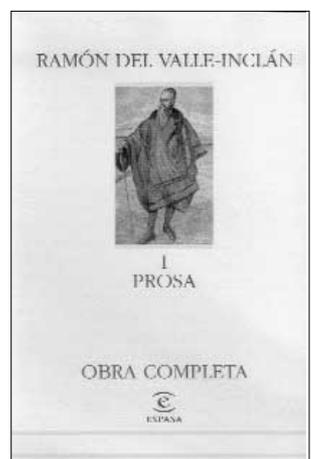
Al reseñar estos dos preciosos libros recuerdo alguno de los pioneros de Valle. En los años 60 se demostraron dos cosas que hoy nos parecen obvias: que no es cierto que la obra teatral de Valle fuera irrepresentable; que la estética madura y tardía de Valle encerraba un compromiso estético, ético y político. A comienzos de aquella década, Valle-Inclán no era el Valle-Inclán de diez años después. Para descubrirlo de veras hicieron falta unos cuantos esfuerzos, que no fueron necesariamente escénicos, aunque sí obra de gentes de la escena. Pienso, por ejemplo, en Ángel Facio. Me atrevo a pensar que monográficos como aquel de Cuadernos Hispanoamericanos a finales de los años 60 no hubieran sido posibles sin el esfuerzo de ese profesor universitario, ese rojeras de marca, ese director de

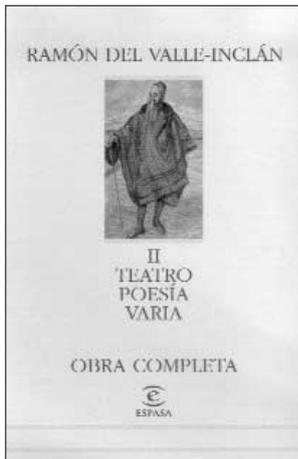
Ramón del Valle-Inclán.
Obra completa.
2 volúmenes

Volumen I
Prosa

Volumen II
Teatro, Poesía, Varia

Edición:
Espasa-Calpe
Madrid 2002





escena, el fundador de los Goliardos, nuestro querido Ángel Facio. Quiero decir, sin la manera que tuvo Facio de machacar sobre Valle-Inclán durante casi una década. Facio veía en la estética de Valle, acaso antes que nadie, lo que después ha sido moneda corriente. Facio fue alguien fundamental en conseguir que la izquierda se apoderara de Valle-Inclán, el Valle que itineró desde la cara romántica del carlismo hasta la crítica social más acerba. Sin gentes como él, tal vez no sabríamos aún que en esa estética del esperpento hay un muy particular compromiso; no con un partido, sino con un pueblo.

Recuerdo algunos tempraneros en lo que se refiere a Valle. Por ejemplo, José Antonio Gómez Marín, cuyo estilo tuvo una etapa Valle bastante reconocible allá a finales de aquella década; por ejemplo, Juan Antonio Hormigón, que le ha dedicado horas y estudios, que le ha capitaneado simposios, que fue de los que le recuperaron pronto para el teatro. Domingo Miras es en ocasiones “muy Valle”, más por simpatía y empatía que por mimetismo, más por el carácter puramente valleinclanesco de determinadas obras suyas (*De San Pascual a San Gil*) que por epigonismo. Y es que, para bien o para mal, no ha habido epígonos de Valle. La ruptura de la guerra, en eso como en tantas cosas, fue traumática, excesiva... y muy, muy duradera.

Esperpento

Es probable que el esperpento surja no sólo de vivir la España horrible de la Restauración. Es posible que se deba también al descubrimiento por parte de Valle de la podredumbre que había detrás de sus ideales juveniles, detrás de esas repetidas carlistadas que se oponían al sistema liberal. Y que la crítica a la corte de los milagros, a los espadones, al liberalismo vago sin contenido democrático y a las siniestras vigencias de los tiempos de Cánovas o Primo de Rivera tenga mucho de transferencia de mandobles, como si dijera “los míos son ridículos; los de ustedes son, además, criminales”. La mórbida corte de Estella (ciudad en la que, a finales del siglo XX, los nuevos carlistas firmaron un pacto inicuo) es un sepulcro blanqueado. La comprensión de la mentira carlista le da a Valle tanta lucidez que gracias a ella puede hacer el gran diagnóstico —esperpéntico— de, por ejemplo, las motivaciones espúreas del golpe de Primo de Rivera (*La hija del capitán*); y

que conste que decimos diagnóstico, no denuncia, porque Valle dibuja enfermedad y deformación —esperpento—, no crónicas de hechos realmente acaecidos: para ello se vale del que fue sonado crimen del capitán Sánchez, lo fabula, lo integra como trama principal de lo que llevará a un golpe de estado. Hay que reírse con la protagonista y su conclusión: “Si no la diña usted, la hubiera diñado la madre patria. De risa me escacho”. Si no hubiera habido un lío que ocultar, no habría habido salvapatrias. Nadie pretende que Primo diera su golpe por esconder uno de sus líos de faldas, ni siquiera Valle. Pero el nivel moral que le otorga al dictadorcillo y al monarca que le apoya es ése. Valle pasa del carlismo (del integrismo, de la extrema derecha estética) a la democracia; que es una manera como otra cualquiera de saltarse el liberalismo y de no transigir con los Borbones.

Ahora bien, el esperpento tiene otras referencias. A medida que pase el tiempo, a ciertas obras de Valle les pasará lo que a numerosos pasajes de James Joyce: que no se entenderán porque las referencias inmediatas se habrán perdido; esto es, porque será otro el subconsciente colectivo. *El Tenorio* está presente en Valle a cada momento, y eso lo puede reconocer hoy día casi cualquiera, a primera lectura. Pero el género chico, ese otro componente esencial, está cada día más lejos. Y sin la zarzuela —no la zarzuela grande, no las *Doña Francisquita* ni las *Katiuska*, sino el género chico, el más costumbrista, el breve, el sainete, el apunte— tal vez no existiría el esperpento. Podría existir otra cosa, que podría o no llamarse así, pero no sería esa deformación de lo costumbrista que es una de las características de obras como las tres de *Martes de Carnaval* o como *Luces de Bohemia*; y algunas más, pero no vamos a discutir ahora si son realmente esperpentos o no piezas tan esperpénticas como *Farsa y licencia de la reina castiza* o *La rosa de papel* o *Águila de blasón*.

Creemos, por otra parte, que el esperpento no se limita en Valle a su literatura dramática. Atención a su narrativa. Comparemos el mundo de las cuatro *Sonatas* —prescindamos de las obras plenamente juveniles— con el ciclo de *La guerra carlista*, que está a mitad de camino entre la idealización de la corte de Estella —*Sonata de invierno*— y el esperpentismo de las novelas de *El ruedo ibérico*. Esa evolución desde el decadentismo

tan de fines del XIX, con sabor francés mórbido, hasta una estética que no tiene parangón, que no se basa en nadie ni en nada anterior, alcanza sus más exigentes y elevadas cotas en esas novelas y en *Tirano Banderas*, esperpento de tierra caliente. Hay que reconocerle a Valle que sale lo mismo de bien parado cuando retrata la chusma aristocrática de días antes de la Gloriosa que cuando se enfrenta a un personaje tan siniestro y sin embargo de altura como Banderas.

En medio, queda el Modernismo, que le debe mucho a Rubén, pero no sólo a este indio, por mucho que fuera el gran maestro. El Modernismo es en nuestro país un movimiento amplísimo, que toca a todos; es un patio o un jardín, no unas filas cohesionadas, y de ese patio surgirán con el tiempo voces broncas que llevarán al enfrentamiento fratricida. Pero eso será más tarde, de momento todos pastan en el prado de Verlaine y otros franceses; y en este prado patrio se dan aventajadísimos discípulos de la musa gala. En el prado podemos distinguir a Valle, el Valle de *Aromas de leyenda*, de *La marquesa Rosalinda*, de *La cabeza del dragón*. El Modernismo le enseña a Valle a desprenderse del preciosismo decadentista y a adherirse a otro preciosismo que “canta” mucho, pero que no es chirriante; y le lleva a versificar con desenfado y con fórmulas antes impensables. Además, el Modernismo le sirve a Valle para preparar las armas formales y vocales del esperpento: “Mi musa moderna/enarca la pierna/se cimbra, se ondula/se comba, se achula/con el ringorango/rítmico del tango/Y recoge la pierna detrás”. Son éstos versos de presentación de *Farsa y licencia de la reina castiza* que, como vemos, se declara moderna (esto es, modernista), pero al leer o escuchar la pieza vemos que aquello es muñequería esperpéntica: “Lucero se precia con toses de guapo/Ríe la comadre feliz y carnal/Y un temblor cachondo le baja del papo/Al anca fondona de yegua real”. Toma ya.

Lenguaje

Pero falta el lenguaje. Y el lenguaje es esencial, es la epifanía del tránsito de Valle. En el principio fue el verbo, un verbo elegante y limitado. Más adelante, el verbo se disparó. No se desbocó, como se le reprochó en algún caso. No se convirtió en fuegos de artificio, como parece desprenderse de la imagen de Valle que quisieron darnos

quienes intentaron hacerlo presentable en la dictadura franquista (como Fernández Almagro). En el verbo está la verdad de los pueblos, para bien y para mal. Pero no sólo el pasado; también puede estar el futuro. Y con el lenguaje fraguó Valle todo un dispositivo antiaéreo para derribar los pajarracos del pasado muerto. Es decir, hizo otra literatura.

Dos citas de *La lámpara maravillosa*:

“Cada lengua contiene el pasado de su gente”.

“El idioma de un pueblo es la lámpara de su karma”.

Y una tercera cita, mucho más amplia:

“Los idiomas son hijos del arado. De los surcos de la siembra vuelan las palabras con gracia de amanecida, como vuelan las alondras. [...] El pensamiento toma su forma en las palabras como el agua en la vasija. Las palabras son en nosotros y viven por el recuerdo con vida entera, cuando pensamos. [...] Toda mudanza sustancial en los idiomas es una mudanza en las conciencias, y el alma colectiva de los pueblos, una creación del verbo más que de la raza. Las palabras imponen normas al pensamiento, lo encadenan, lo guían y le muestran caminos imprevistos, al modo de la rima. Los idiomas nos hacen, y nosotros los deshacemos. [...] En las alas con que volaron cuando eran invasoras se mantienen muchos siglos más maternas lenguas, y declinan de aquel vuelo originario cuando nace una nueva conciencia. El espíritu primitivo —pastoril, guerrero o mitológico— deja de animarlas, nace otro espíritu en ellas y abre círculos distintos. El encontrado batallar del alma humana agranda la cárcel de los idiomas, y a veces sus combates son tan recios, que la quiebran. Y a veces los idiomas son tan firmes en sus cercos, que nuestras pobres almas no hallan espacio para abrir las almas, y otras almas elegidas, místicas y sutiles, dado que puedan volar, no pueden expresar su vuelo. Los idiomas nos hacen, y nosotros hemos de deshacerlos. Triste destino el de aquellas razas enterradas en el castillo hermético de sus viejas lenguas, como las momias de las remotas dinastías egipcias en la hueca sonoridad de las Pirámides. Tristes voso-



tros, hijos de la Loba Capitolina en la ribera de tantos mares, si vuestras liras no quebrantan todas las cadenas con que os aprisiona la tradición del Habla”.

Desde luego, de nada de eso deduce Valle una ideología nacionalista, un sentimiento de que el habla sea el alma que diferencia y enaltece naciones y etnias, que aparta a elegidos, que señala privilegiados. No hay nada de Herder ni sus imitadores posteriores, a veces sanguinarios. Para qué va a enaltecer Valle el castellano, si es un idioma que se enaltece a sí mismo. No lo convierte en piedra ni en tierra, sino que lo investiga, lo rebusca, le da un uso amplio y sabio, culto y popular, lo lleva a una estilización en la que el modelo, aún siendo referencia, no dicta esa otra realidad que es el discurso basado en palabras y en oraciones. No, la lógica del discurso recibe estímulos de aquí y de allá, pero no se somete a la realidad. Si el discurso de Valle se basa en ocasiones o a menudo en el sainete costumbrista, el costumbrismo queda trascendido en la estilización, y la estilización no quiere saber nada de la realidad tal como ésta se presenta. Claro que —dirán ustedes— eso le pasa al propio costumbrismo: ¿o acaso Arniches copió a los madrileños? ¿No fue al revés? Y entonces yo tendría que darles a ustedes la razón. Pero, caramba, ahí tienen ustedes a Valle y —sin ánimo de ofender— ahí tienen ustedes a Arniches...

Avatares

Y es que durante años se pretendió ocultar la evolución final de Valle. En parte, con la anuencia de alguno de sus descendientes, que cortó con el franquismo sólo tardíamente¹. No señalemos con el dedo, sin embargo. Que eso no es nada con lo que se vieron obligados a hacer, no creo que siempre de buena gana, los descendientes y cierta nuera de Wagner con las autoridades matarifes del Tercer Reich. En ambos casos, todo por la causa del buen viejo; aunque los Wagner sacaran en limpio mucho más que la prole de don Ramón.

Sabemos que mucha gente de la que rodeaba a Valle cuando murió fue conducida a paredones a partir de aquel ominoso y nefasto verano, el del mismo año en que murió el maestro. Hemos oído en alguna parte que algún preboste franquista pretendió prohibir la obra de Valle. Quién sabe lo que hay de verdad en ello, pero muchos debieron de pensar que muerto el perro se acaba la rabia, que fusilados los amigos del difunto ya nadie podía recordar que había una relación directa entre la crítica brutal de *Luces de bohemia*, la adscripción de Valle al Socorro rojo y el hecho de que muriera en la miseria. La miseria económica; la moral, se la dejaba a otros.

Lo que sí sabemos es que hubo un intento de recuperar a Valle por parte del franquismo, por muy extraño que nos parezca². La puesta en escena de *Divinas palabras* a comienzos de los sesenta marcaba la pauta de lo que se permitía entonces. Algún eclesiástico quiso deducir de esta obra el cristianismo esencial de Valle (no el estético, que creo que es innegable³), cuando es un retrato de la superstición asociada a ciertas pautas cristianas y eclesiales (entre muchas cosas más, claro). Todo esto indicaba al menos una cosa: que los neofranquistas, juntos o por separado, iban a intentar valerse de los auténticos artistas del medio para ver qué pasaba con Valle. Los “fraga”, los “emilioromeros”, esa gente que se consideraba abierta y moderna con respecto a la caverna azul marino o de boina roja, creyó que iconos como el de Valle podría servir más vivo que muerto o escondido. Y permitió que desde teatros oficiales se recuperase a nuestro hombre.

Felizmente, vino Marsillach y, en el mismo centenario de Valle y en un teatro oficial, hizo una espléndida versión de *Águila de blasón*, con ese gatopardo gallego que es Montenegro. Felizmente, llegó José Luis Alonso y, en el mismo teatro, dio un espectáculo triple que fue todo un avance de lo que era la comprensión progresiva de Valle, entonces en proceso (*La cabeza del bautista*, aceptable; *La rosa de papel*, soberbia; *La enamorada del rey*,

¹ Recuerdo que en Los Goliardos recibimos una carta en la que se nos pedía, como a muchos otros grupos, personas e instituciones, que defendiéramos la causa de Valle en un momento en que la censura suprimía un buen montón de texto de *Luces de bohemia*, que por esa razón no se pudo poner en escena. Pero ya estábamos a finales de los 60. La obra se pondría tres años después, gracias a Tamayo, que en este caso pretendió recuperar la garra que había disimulado en su montaje de *Divinas palabras* de unos ocho años antes.

² Otro escritor que murió a comienzos de 1936, pero muy joven, Andrés Carranque de Ríos (1902-1936), era muy estimado por algunos colegas falangistas, como García Serrano. Carranque no vivió la guerra civil; durante la misma le hubiera estado destinado el paseo por parte de los compañeros de García Serrano o, cuando menos (si no le hubieran puesto la garra encima), el exilio.

³ Ya sabemos que hay algún personaje de Valle que no renuncia a su bautismo de cristiano ni por la sonrisa de un cínico griego.

insuperable). Después vinieron muchos más, con momentos estelares como *La Marquesa Rosalinda* de Narros, los dos esperpentos de Manolo Collado (*Hija y Galas*), las *Comedias bárbaras íntegras*, por José Carlos Plaza (en el mismo teatro, siempre en el María Guerrero); o el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* casi íntegro, a falta de *El embrujado*, por José Luis Gómez, en La Abadía. Menor fortuna estética tuvieron las (al menos dos) intentonas escénicas de la novela *Tirano Banderas*. A mitad de camino, hazañas estimables pero insuficientes de levantar esa maravilla que es *Luces de bohemia*. La recuperación de Valle por la sociedad española fue paralelo al de Lorca. Hoy, ambos están presentes en la cultura española, más allá incluso de lo que esta cultura es capaz de dar de sí. Y en ocasiones, qué pena, como coartada contra la dramaturgia viva. Quién se lo iba a decir a ambos.

Sin biografía

No hay biografía de Valle-Inclán. Claro, que esto es un lugar común. No abundan las biografías de nuestros grandes hombres y mujeres. Los que sienten tentaciones de minimizar la cultura francesa, que se den una vuelta por las librerías de Francia y vean las biografías dedicadas a los personajes grandes, medianos y pequeños de la vida, la literatura, la historia de ese país. Mire después las nuestras, y verá cómo son pocos los grandes del nuestro (no digamos los de menor tamaño, salvo subvención autonómica o local) que tienen una biografía digna de ese nombre, al margen de hagiografías⁴, monografías filológicas o libritos divulgativos: dónde están las biografías de (disculpen el revoltijo) Baroja, Negrín, Juan Ramón, Dato, Durruti, Serrano Súñer, Largo Caballero, Valle-Inclán. Biografías trabajadas e investigadas en fuentes, no recopilación de datos ya existentes en libros anteriores, reforzados, si acaso, con unos cuantos recortes de hemeroteca. Biografías no referidas a un aspecto único del personaje (el político, el literario), sino a toda su vida pública y privada. Eso es lo que echamos de menos más que a menudo, porque es probable que entre nosotros se investigue poco y que ese poco sea muy parcial; porque

no se acumulan las investigaciones de manera que las anteriores apoyen a las siguientes; porque preferimos trabajar en estudios filológicos o juicios tonantes, adhesiones y enfrentamientos, antes que en la sencilla investigación de la vida en cuestión. En el caso de Valle es una lástima, porque hasta hace un par de décadas vivían aún muchas personas que le conocieron. Realmente, tenía razón aquel que dijo que la guerra civil supuso una ruptura de la que no somos conscientes en lo más mínimo. La cultura española quedó aplastada de manera brutal... y esa tradición acultural enlaza ahora con el retroceso de la cultura en todas partes, con el auge en todas partes de la barbarie. ¿Habremos perdido ya para siempre la posibilidad de tener biografías como las que reclamamos?

Perdonen la digresión: berrinches de abuelo Cebolleta.

Ediciones críticas

No sé si es urgente, pero creo que es necesario que se publiquen ediciones críticas de las obras de Valle. Con esto no me refiero a estudio de variantes y fijación de un texto supuestamente final, porque por las costumbre de Valle como realizador de sus propios libros sabemos que eso es demasiado relativo⁵. Lo que hace falta es una edición como la de Alonso Zamora Vicente para *Luces de Bohemia* en Clásicos Castellanos. A eso nos referimos. Pero sabemos que eso, por las razones que sean, no es posible. Es necesario, hay que insistir, aunque sólo sea por esas razones que decíamos antes y que la edición de Zamora Vicente pone de manifiesto: a Valle hay que explicarlo con muchas notas a pie de página, algo que creemos perfectamente compatible con la belleza de su prosa o su dramática o su lírica, con el disfrute de la lectura, porque lo que pedimos es que se nos restituyan claves. Los que amamos las notas a pie de página no estamos dispuestos a que se nos diga que una edición como ésta que comentamos, meritoria y excelente, que por fin hace justicia a tan enorme escritor, sea la ideal, ni mucho menos la definitiva.

Lo mejor es enemigo de lo bueno. Por eso recibimos con calor y entusiasmo estos dos volúmenes con la obra de Valle. Porque

⁴ O ese género contrario que se da ahora, el de la denigración autocomplaciente. En nuestro país está en mantillas, pero quién sabe.

⁵ A menudo Valle "cortaba y pegaba", como diríamos ahora, al dictado de la belleza de la página de un libro que él mismo diseñaba, producía e imprimía; en tales casos no caben criterios filológicos, claro está.



Foto: Gyenes.



Izquierda: escena de *La enamorada del rey*. Teatro María Guerrero, 1968. Dirección: José Luis Alonso.

Derecha: escena de *Aguila de Blasón*. Teatro María Guerrero, 1966. Dirección: Adolfo Marsillach.



Foto: Gyenes.

son lo bueno. No, no había que hacerlos esperar sólo porque esperáramos lo mejor. Quita, quita.

Ya hemos dado la tabarra bastante a los presuntos lectores de esta revista en lo que se refiere a la relación íntima en Valle entre narrativa y teatro, que casi se identifican en las acotaciones, en la didascalía. No vamos a insistir en ello. El primer volumen reúne la prosa narrativa y alguna prosa más, como las relativas rarezas *La media noche* y *En la luz del día* (en ambos casos subtituladas *Visión estelar de un momento de guerra*), testimonios de la gran guerra por parte de ese aliadófilo que fue don Ramón. Puesto que al comienzo de ese volumen primero se explican los criterios de la edición, no vamos a repetirlos aquí; simplemente, recordemos que prosas hasta hace poco difíciles de localizar (*Femeninas*, *Epitalamio*) aparecen aquí, como era de esperar; y otras que eran proyectos, esbozos o apuntes de otras posteriores, aparecen aquí en sus versiones definitivas, dentro de los volúmenes de relatos ⁶.

El volumen segundo contiene no sólo todo el teatro, incluida una pieza rara que desmerece en la comparación con las demás, *El yermo de las almas*; también contiene los tres libros incluidos por Valle en *Claves Líricas* y más de quinientas páginas bajo el título general de *Varía*. Encierran éstas textos que para muchos serán novedades, empezando por este gacetillero

impenitente. Destaquemos de entre los artículos, prólogos, poemas e incluso esbozos dramáticos⁷ de *Varía* las prosas *Una tertulia de antaño* (narración publicada en "El Cuento semanal" en 1909) y *Paúl y Angulo y los asesinos del general Prim*⁸, cinco artículos sobre un tema que le interesaba mucho a don Ramón. También está *Fin de un revolucionario*, que en la colección Austral completaba, a partir de determinada edición, el de *Baza de espadas*, tercera entrega de *El ruedo ibérico*. Todos estos textos, casi siempre periodísticos, enriquecen la imagen de Valle. Algunos de ellos, y muchas cosas más, los publicó Hormigón en su libro *Valle Inclán: Cronología, Escritos dispersos, Epistolario* (Fundación Banco Exterior, 1987). Este libro de Hormigón, por cierto, es de enorme interés y utilidad, y completa con quince años de anticipación los dos volúmenes que ahora nos ocupan.

Un amplísimo glosario de cerca de quinientas páginas destaca en el apéndice del volumen segundo. Se glosan palabras, nombres, personajes, mitos, literaturas, historias y geografías. Se le añaden noticias sobre ediciones de cada título, que añaden relaciones de términos corregidos en esta edición.

Reina el anonimato en cuanto a responsabilidades de esta preciosa edición en dos volúmenes. Pero sus autores son sin duda gentes muy capaces, que en este tipo de bolucas son ya baqueanos. ■

⁶ Algunas de ellas puede encontrarlas el curioso lector en el volumen de Hormigón para la Fundación Banco Exterior que se cita más adelante.

⁷ Por ejemplo, la breve pieza *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?*, incluida en un espectáculo de esperpentos del Centro Dramático Nacional hace cinco o seis años.

⁸ La opinión de Valle-Inclán es contraria a imputar el crimen a Paúl y Angulo. Aunque sesgado, su criterio es lo bastante general como para creer que está en lo cierto, por mucho que en sus motivos haya mucho de antidinástico. En cualquier caso, Valle sí conoció a mucha gente de la época del asesinato que cambió la historia de España; o, mejor dicho, que tal vez impidió que fuera en una dirección menos miserable. Valle lanzó flechas incendiarias de su estilo contra Prim y contra Cánovas. Pero, caramba, don Ramón, no me compare usted...

Ébola-Nerón Panic

de Alfonso Vallejo

Ángel González
Quesada

Ébola-Nerón

De
Alfonso Vallejo
Introducción:
María Francisca Vilches
Edición:
Escuela Superior
de Arte Dramático,
(Textos teatrales 10)
Murcia 1999

Panic

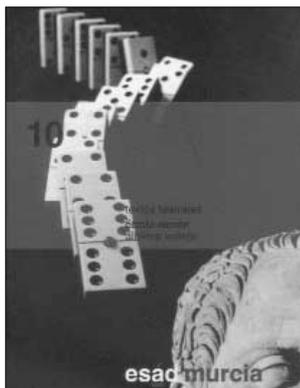
De
Alfonso Vallejo
Prólogo:
Francisco Gutiérrez Carbajo
Edición:
La Avispa,
Madrid, 2001

Dos recientes libros del gran dramaturgo Alfonso Vallejo (*Ébola-Nerón* y *Panic*) dan cuenta de la formidable salud literaria de este autor que no pierde un ápice de su calidad con el paso de los años y que viene a reafirmar que, en un panorama de creación dramática bastante escaso, hay excepciones deslumbrantes. Poder comentar estas dos nuevas obras me produce una especial satisfacción.

Ébola-Nerón

La coherencia literaria y dramática de Alfonso Vallejo, vuelve a ponerse de relieve en esta obra transgresora y brillante, en la que como es habitual en él, los símbolos y los modelos se entrecruzan con las referencias a personajes puntuales, en un pandemónium cómico de altísimo calado dramático y extraordinaria fuerza expresiva. Con una técnica espléndidamente realizada, que mezcla el lenguaje cotidiano con datos históricos precisos, los tres niveles de acción temporal y espacial de la obra conforman una propuesta escénica que redondea, a modo de amplio paréntesis, una reflexión irreprochable sobre el poder y la calidad de su ejercicio. Centrada en el personaje y la época de Nerón, las referencias filosóficas de Vallejo son, como en él es habitual, directas y precisas, sin que pueda confundirse su sencillez y lo doméstico de su lenguaje con vacuidad alguna. “Un tren fantasma cruza la Historia, los cerebros y los seres, como una alucinación”, mezclando la realidad y la ficción con el propio teatro, los personajes históricos con sus intérpretes, el pasado y el presente, en diferentes niveles, hasta dejar en el lector la impresión de haber tenido la oportunidad de inmiscuirse en los más oscuros pasadizos del despotismo y, al tiempo en la naturaleza íntima del teatro, pues al poner en solfa el ejercicio del poder, que puede trasladarse sin apenas variación a la época actual, el autor cuestiona también el abismo existente entre la historia escrita, la

historia vivida y la historia interpretada en un teatro. “La historia no piensa —dice Vallejo—; es fría como la frialdad misma, injusta como el propio mal”. Pero en esa Historia que condiciona a todos los personajes en sus actos, sus incapacidades y su misma crueldad, existen trazos de inescandible ternura con que Alfonso Vallejo nos regala —como en cada una de sus obras— un lugar desde donde observar el mal, a salvo de él, pero también mostrándonos a la intemperie de estar sometidos a lo que nos condiciona y que es, siempre, mucho más banal de lo que esconde, y donde los siempre desamparados personajes atisban, bien que fugazmente, pedazos de su rebelión contra lo que no tienen más remedio que ser. Hay en *Ébola-Nerón* una comicidad permanente en la utilización del lenguaje cotidiano por parte de los personajes y en la traslación a la Roma Imperial de circunstancias puntuales de nuestro tiempo que son sólo livianos velos que ni siquiera disimulan la crueldad que describe la obra. Elementos simbólicos (el whisky, envenenado o no, omnipresente como elemento que reafirma a los personajes; una cabeza cortada que insulta, ríe y acusa, como señal de una memoria que no cesará y elemento que indica el poder del pasado en el presente (si somos lo que hacemos, como dijo Séneca, y Vallejo corrobora, lo somos en todo tiempo aunque ahora seamos capaces de autorredimirnos tocando espléndidamente la guitarra, cuando fuimos incapaces no más ayer de sacarle un sola nota). No es de extrañar la brillantez de la obra de Vallejo, que tiene connotaciones con otras suyas (hay una acotación en *Ébola-Nerón* en que el autor propone la “escena del tren acelerando, los caballos a punto de alcanzar al tren”, que anuncia la cercanía del caos o de la muerte mediante la inminencia veloz del ruido, al modo de aquel tren de su obra *El desguace*, que terminaba por reducir a escombros la casa de Belorofonte, otro poderoso como Nerón que también quería, en vano, dirigirse



a los dioses para solicitar consejo; la cabeza parlante de Octavia, esa voz-conciencia acusadora que recuerda al muerto en la camilla de *A tumba abierta* y ese misterioso Waiter sin identidad, que aparecía con otro nombre en *Monólogo para seis voces sin sonido*). Escénicamente, *Ébola-Nerón* con los exquisitos cruces que en el *dramatis personae* Vallejo define, mostrará, sin duda, la grandeza de una pieza teatral que es un regalo más a la dramaturgia contemporánea de uno de los autores contemporáneos con envidiables personalidad y coherencia.

Panic

Es una explosión de conocimiento, otra innegable muestra de la pasión de Alfonso Vallejo por el Teatro. Los personajes, arquetípicos ya en la obra vallejana, representan, justifican y definen los diferentes estados de conciencia del personaje principal, Rex, el tierno poderoso enamorado y débil que, después de un terrible accidente en que queda sepultado bajo escombros, rememora en trazos sueltos su vida haciendo depender esa rememoranza del comportamiento de los demás. Él se siente siempre en el centro de lo que no controla, y se aferra a su propia conciencia, a su propio pensamiento que es, a la postre, el único territorio donde reconocerse pero que, al fin, es también condicionado por los sucesos y los personajes que lo circundan. Hay mucho de Sartre en *Panic* (“el infierno son los otros”) y también de Ionesco y de Jarry. Pero sobre todo, hay mucho de Vallejo, del mejor Vallejo, en esta obra desestructurada que justifica su propio caos en su discurso, porque no hay otro modo escénico de mostrar la desesperanza que dibujar su derrumbe, lento a veces, incomprensible, pero imparable y cierto; no hay otro modo de enfrentarse con la luz que los destellos. Con una escritura teatral prodigiosamente rítmica. Alfonso Vallejo construye en *Panic* una metáfora del desaliento. Nada escapa a su visión desesperanzada de

los basamentos en que, ayer no más, creíamos sustentar nuestras relaciones, nuestra vida cotidiana, nuestra escala de valores. Sólo, tal vez, el amor-niño que no espera sino una caricia o una mirada, se salva de la debacle última (o de la primera, pues la circularidad de *Panic* otorga a la obra una dimensión diferente: aquella que revela que el escenario, el teatro mismo, es algo que, otra vez Sartre, se realiza en sí, ahí, ahora, ya, y nunca de nuevo). El reto que Alfonso Vallejo lanza a los actores que interpreten *Panic* es descomunal: no hay en la obra una línea interpretativa a la que asirse, ni un referente imitativo al que recurrir. Los personajes requieren actores que se sumerjan en una realidad —escénica, interpretativa, cómplice— que los pueda mostrar como habitantes de espacios oníricos, prisioneros de sí mismos —de su personaje, de su propia interpretación— más allá de las obvias construcciones psicológicas a que, lamentablemente, tan acostumbrados estamos en el teatro actual. El espectador sabe que sobre el escenario hay un actor que interpreta un personaje; Vallejo quiere que interprete también un símbolo, un sentimiento, una pasión. El tema de *Panic* es, de nuevo, el tema de Vallejo: ¿qué se mueve ahí debajo? ¿quién vela cuando dormimos? ¿por qué acecha la muerte constantemente, y nos lo dice, y lo sabemos, y ... lo deseamos? La guerra, la enfermedad, el hospital, la sangre, el sexo, el poder, el amor... Son las materias primas con que Alfonso Vallejo ha construido siempre su teatro, pero de un modo que se aleja de la concepción clásica de la dramaturgia: haciendo que sean esos elementos los que construyan a los personajes y no al revés. “Alguien me vigila en la sombra —dice Rex— alguien me espía y controla, alguien me espera en la penumbra”. Tal vez ese alguien sea algo, un hilo finísimo, un accidente, el instante en que, como en *Eclipse*, se haga la oscuridad y todo se derrumbe —una enfermedad, un ataque— y ese algo sea únicamente la certeza de nuestra fugacidad, del tiempo perdido, de la imposibilidad, como en *Infratonos*, de recuperar cosa alguna.

No sería justo terminar sin citar el magnífico prólogo a *Panic* de Francisco Gutiérrez Carbajo, que disecciona el teatro de Vallejo con una precisión que contribuye a una más cabal lectura de la obra y un profundo conocimiento de la dramaturgia vallejana. ■

Tres obras cortas

de Jerónimo López Mozo, Salvador Enríquez
y Manuel de Pinedo

Domingo Miras

II Premio de Teatro "Doña Mencía de Salcedo"

De
Jerónimo López Mozo
Salvador Enríquez
Manuel de Pinedo

Edición:
El Agujón de la Avispa

El Ayuntamiento de Noalejo ha concedido su *II Premio de Teatro "Doña Mencía de Salcedo"*, un Premio que ha ganado Jerónimo López Mozo, con *Puerta metálica con violín*, y en el que han sido concedidos dos accésit a otras dos obras dignas de ser destacadas: el primero, a *Cuando den las tres*, de Salvador Enríquez, y el segundo a *Y mañana será otro día*, de Manuel de Pinedo.

Las tres obras, tres piezas en un solo acto, han sido reunidas y editadas en un volumen por La Avispa. El resultado es un libro de fácil y amena lectura, en el que, en un espacio de gran brevedad, encontramos tres maneras, tres distintas formas de literatura dramática. Se trata del número 3 de una nueva colección, *El Agujón de la Avispa*, que se destina a obras breves, una especialidad cada vez más frecuentada por la nueva dramaturgia, quizá porque, una vez descartada la perspectiva de una futura normalización profesional, las obras de este tipo propician mayores posibilidades de difusión a mayor número de autores en eventuales montajes mixtos para públicos no convencionales, en un futuro tal vez no muy lejano.

En esta nueva colección, los dos números anteriores al que nos ocupa fueron compartidos por Antonio Martínez Ballesteros y José Moreno Arenas, y por Juan García Larrondo, Eduardo Quiles, Fernando Macías García y Manuel de Pinedo, respectivamente. Es decir, que en su incipiente carrera de tres publicaciones, ya ha mostrado a siete autores, y uno de ellos por partida doble. Se trata de unos libros muy bien presentados, de claro y agradable aspecto, excelente impresión tipográfica y formato sólido, resistente, para que aguante sin mucho menoscabo el duro trato que pueda recibir de los jóvenes sacerdotes de la escena. Para su colocación en la biblioteca doméstica, el que varios autores compartan un volumen suele ser un compromiso para los que, como yo mismo, gustan de ordenar sus libros según el apellido de sus autores respectivos, así que, en este caso, mejor será renunciar a ese criterio y adoptar

el de las colecciones o el del tamaño físico de los volúmenes, que es un sistema universal, antiguo y respetable para guardar los libros en las casas.

Y, una vez que hemos visto el libro por su parte exterior, lo abrimos reposadamente y comenzamos a leer. ante todo, unas palabras de presentación de don Francisco Manuel Espinar Cabrera, Concejal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Noalejo, hacen de pórtico que informa al lector del propósito cultural que anima a dicho municipio a la institución y mantenimiento de este Premio. Y, si se tiene en cuenta que, como se dice en esta presentación, Noalejo es un pequeño lugar dedicado a la agricultura con una pequeña empresa de charcutería, este Ayuntamiento viene a ser ejemplar para tantos y tantos que, con más medios, no dedican a la creación y difusión de la cultura más esfuerzo que la rutinaria charanga de sus festejos patronales.

Entramos en materia, y hemos ante el primero de los textos teatrales que nos ofrece el libro. *Puerta metálica con violín*, de Jerónimo López Mozo, precedido por un prólogo del autor y estudioso del teatro Adelardo Méndez Moya en el que, en el breve espacio de dos páginas, se da noticia sobre López Mozo, sus características y sus méritos, suficientes para poner en antecedentes al posible lector desinformado, aunque es tan larga y tan reconocida la andadura de Jerónimo, que muy desinformado tiene que estar el lector de teatro que aún no le conozca.

Ciertamente, y como muy bien dice Méndez Moya, el teatro de López Mozo no puede someterse a etiquetas, por su variedad y diversidad. Si en los inicios de su carrera cultivó asiduamente unas formas expresivas claramente vanguardistas para unas parábolas teatrales cuya estética las emparentaba con el expresionismo, más tarde se enriqueció incorporando a su trabajo elementos nuevos de formato realista, sin abandonar en absoluto el carácter de sus propuestas anteriores cuando así lo re-



quería la naturaleza del asunto que se dispusiera a tratar.

En el caso de *Puerta metálica con violín*, nos hallamos ante una parábola fuertemente expresionista, cuya brevedad no menoscaba su formidable potencia dramática ni la eficacia de su denuncia política. Ya, desde el comienzo mismo de la primera acotación, el ominoso ruido metálico en la oscuridad produce una sensación áspera y dura, a la vez que premonitoria. Un hombre de gafas negras pinta cruces en las puertas diciendo que pinta equis, unas cruces cuyo sentido desvelará el Joven, que sin duda es alusión a un tiempo nuevo que no deberá permitir que esas cruces que marcan a las víctimas se sigan pintando, por más que el hombre de la brocha, el Perlático (alusión que hermana a Franco y a Pinochet, éste quizá con más detallada literalidad) amontone mentiras y excusas para ocultar, tapar miserablemente con torpes disimulos los crímenes que comete tras las cerradas puertas señaladas con las cruces. Un recurso poético es el violín que hay junto a ellas y que, a pesar de carecer de cuerdas y de arco, a pesar de haberlo roto deliberadamente para silenciarlo, suena con notas que provocan la respuesta de otras, hasta producirse una armonía, una música, un gran concierto lleno de majestad y de fuerza que abre las puertas hasta entonces herméticas, una música de denuncia, de luz arrojada sobre los crímenes, que los hace incontestables y patentes, sin que al Perlático, al responsable del horror, no le quede más recurso que sentarse en una silla de ruedas e invocar su invalidez para obtener su impunidad. Cuando el Joven pretende que responda de sus crímenes, aparecerá Sotapaja, el beneficiario de los crímenes de Perlático y ahora su encubridor y defensor, que invoca principios humanitarios para sustraerlo a la responsabilidad y que vuelve a cerrar la puerta que la música abrió (¿Quién se acuerda de sucesos tan antiguos? ... Aunque no lo crea, mejor así), llevándose, de paso, el violín, aunque en depósito, naturalmente... Y, al Joven, ya que no es posible castigar los crímenes pasados, y hasta la música que los denunciaba está en depósito, sólo le queda la denuncia escueta para que, por lo menos, no se repitan en el futuro. Nos basta con mirar esas puertas ya definitivamente cerradas, mirarlas, contemplarlas fijamente, con ansias de mostrar la verdad.

Una obra corta y, sin embargo, seria y dura, esta de López Mozo que ganó el *II Premio de Teatro "Doña Mencía de Salcedo"*.

El primer accésit lo obtuvo nuestro compañero de fatigas Salvador Enriquez, y su obra es la segunda de las tres que componen el volumen, precedida por un prólogo del director de escena Jorge Rivera que nos muestra las múltiples facetas que como escritor tiene Enriquez, y que resume en el calificativo de comunicador que le aplica. Y, tras el preámbulo, la obra premiada. Una obra de rigurosa actualidad, de gran tensión dramática, y que aborda una cuestión de interés general tan evidente como el terrorismo, sus gentes y sus peculiares circunstancias. *Cuando den las tres* nos muestra a dos terroristas de distinta edad que, en una cabaña del monte, vigilan a un secuestrado que no aparece en escena, y al que deberán ejecutar cuando den las tres si antes no han sido liberados los presos que la organización ha exigido como precio por la vida del rehén. Las distintas edades de Pedro e Ignacio sirven al autor para que sus distintos grados de experiencia y endurecimiento jueguen dialécticamente y sostengan una acción que podría hacerse monótona por causa de la situación única de la pieza, cuya tensión va creciendo a medida que se oyen las campanadas de algún reloj de torre aldeana que inexorablemente, con la implacable necesidad del destino, lleva la acción, hasta entonces contenida, a un desenlace tan trágico como previsible. Con lo dicho basta para hacernos idea del alcance y ambición de una obra que, con una economía de medios llevada hasta la austeridad, alcanza unas cotas dramáticas de gran eficacia.

La tercera obra del librito se titula *Y mañana será otro día*, ha sido escrita por Manuel de Pinedo, y ha obtenido el segundo accésit del referido Premio. El prólogo, de mayor amplitud que los anteriores, es de Alfredo J. Curiel Aróstegui. El texto de Pinedo requiere una sola actriz, pero no es un monólogo, pues son numerosas las voces en *off* que le dan réplica, componiendo una historia que, como un itinerario de pasión, va desde el discurso de utopía política que pronuncia la protagonista, que se define a sí misma como "anarquista, marxista, comunista, social-demócrata, demócrata-cristiana, budista, católica, blanca, negra y amarilla a la vez", discurso que trunca la llegada de la policía, hasta el psiquiá-

trico, la cárcel y, tras apenas alcanzada la felicidad personal, a una muerte absurda, sin causa ni objeto, por disparos anónimos sin otro motivo que la general violencia del mundo. El pesimismo de Pinedo ya se nos había anunciado en el mencionado prólogo, en que citando al profesor Orozco Díaz, se dice que este autor "patea sobre el asfalto sucio de las calles, sobre el estiércol que lleva dentro el

hombre, algunos hombres: los caínes, los lobos..." Sin duda por ello ha merecido esta obra unirse en un único libro a las de López Mozo y Salvador Enríquez, a las que hace digna compañía.

Un libro, en fin, este de La Avispa, que no tendrán más remedio que leer quienes no lo hayan leído. El teatro también se lee. Y, si además se le monta, miel sobre hojuelas. ■

Antología de teatro para gente con prisas

Varios autores

Pedro Manuel Villora

**Antología de teatro
para gente con prisas**

De
Varios autores
Edición:
Antonio Morales y Marín
Dauro, Granada, 2001.

Doce textos breves de otros tantos autores españoles se reúnen en esta antología. Aparecen por orden alfabético, y su relación es la siguiente: Josep M. Benet i Jornet *El bosquecillo de hayas*, Fermín Cabal *El cisne*, Manuel Gómez García *Evocación de Clara*, Jerónimo López Mozo *La boda de medianoche*, Fernando Martín Iniesta *Doble crimen en casa de los Pérez*, Antonio Martínez Ballesteros *Siglo XIX*, Adelardo Méndez Moya *La flor de las delicias*, José Moreno Arenas *La hipoteca*, Yolanda Pallín *Siete años*, Itziar Pascual *No men land*, José M.^a Rodríguez Méndez *Real Academia* y Jordi Teixidor *La químera*.

De *El bosquecillo de hayas* (subtitulado *Apunte sobre la belleza del tiempo-2*), de Benet i Jornet, se nos dice que es "versión al castellano" realizada por Adelardo Méndez Moya de *La fageda: apunte sobre la belleza del temps-2*, y que el texto original se publicó en 1979 en un volumen de Edicions 62. Del resto de títulos no se da una información similar: no se indica si ya habían sido publicados (ni dónde), o si permanecían inéditos hasta la fecha. De algunos se incluye al final del texto la fecha de redacción (1977 en el caso de *El bosquecillo de hayas* y 2000 en el de *La hipoteca*), y en otras dos ocasiones esta información se aporta en el prólogo: *El cisne* (*guiñol para muñecos de guante*) es de 1978, y *Siglo XIX* de 1998.

El capítulo estrictamente informativo concluye con unas breves reseñas biográ-

ficas (de cuatro a ocho líneas de extensión) acerca de cada autor. Los años de nacimiento de los autores, por orden cronológico, son: 1925, 1929, 1933, 1939, 1940, 1942, 1948, 1950, 1954, 1965 (dos autores en esta fecha) y 1967. Por tanto, hay una diferencia de edad de cuarenta y dos años entre el autor más viejo y el más joven. Y, por otra parte, los cuatro casos en los que se notifica la fecha de escritura de los textos hablan de una diferencia de veintitrés años, aunque podrían ser más.

Ante este panorama, el prologuista y editor Antonio Morales y Marín (que firma su prólogo como "Catedrático de Dirección Escénica") escribe: "Los doce autores recogidos en esta antología tienen una procedencia distinta: de edad, teatral, de lugar de nacimiento, etc. Unos son escritores de gabinete, otros han pateado la geografía nacional con las mitificadas DKW de los independientes. Sería superficial intentar una clasificación por tendencias, estilos o fuentes de inspiración, sería ese insoponible bla bla bla que encabeza tantas veces las ediciones de textos teatrales. Se ha optado por el orden alfabético para su aparición en el libro, y la lectura de los textos sólo va a ir acompañada por las consideraciones que su lectura me produjo".

¿Cuál es el sentido de un libro que el propio editor reconoce como heterogéneo? El más lógico parece ser el de la calidad: publicar doce buenos textos no



necesita de más excusas; y si además se trata de doce buenos textos bien diferenciados, el acierto es mayor, porque hablaría de una escritura dramática española rica y plural. Por otra parte, el autor seleccionado para una antología así posiblemente se sentirá satisfecho: primero por su publicación, y segundo por la convivencia con un vecindario de lujo. Para la antología debe ser un honor la inclusión de los autores, y para los antologados debe ser un honor el haber recibido semejante atención.

Ahora bien, ¿qué pensar de una antología donde los autores no son tratados por igual ya que el editor y prologuista señala con claridad sus preferencias? Y, lo que es más grave, ¿qué pensar de un prólogo que unas veces es informativo y otras valorativo, descompensado, y en el que el prologuista discrimina entre quienes son sus amigos y quienes no lo son, llegando al extremo de ofender a algún antologado, y hasta de exponer pendencias personales sin resolver con alguno de ellos? ¿Es un prólogo el mejor lugar para airear cuentas pendientes? ¿Con qué sensación puede quedarse el autor que da su autorización para ser publicado y luego se encuentra con que se le difama en la misma publicación en la que pretendidamente se le iba a honrar?

Antonio Morales y Marín ha escrito un prólogo desastroso; un absoluto, absurdo e “insoportable bla bla bla” en el que, tras cuatro tópicos insustanciales sobre las formas breves en la historia de la expresión artística (“Muchas cosas cambiaron en la escritura dramática con la irrupción de Samuel Beckett en la escena. Ventanas abiertas a un aire nuevo, riadas de agua fresca que barrían convencionalismos trasnochados que iban sepultando la esencia del teatro desde la ominosa aparición del realismo escénico.”), se dedica a desplegar el abanico de sus afectos y rencillas. De los primeros no hay nada que decir, pero de los segundos... Concretamente, en el caso de López Mozo hace referencia a un “ir y venir por las formas ajenas”, y a que, extendiendo el comentario a los autores de su generación, el estudio de Wellwarth dio “legitimidad a montones de folios sin sentido”. Todo esto, si Morales y Marín lo cree así, debería plantearse en un artículo, acaso un ensayo, pero está fuera de lugar en este prólogo. Aunque lo peor es lo

siguiente: “Una vez le envié al autor (se refiere a López Mozo) unos folios sobre mi experiencia en un matadero. Advertía que tenía que cambiar nombres y apodos, no lo hizo y me metió en un lío. Eso se llamó *Historia de un matadero* y luego *Como reses*. Nunca me dijo nada. No nos conocemos.” ¿Qué significa esto? ¿Se trata, como parece, de una acusación de plagio? Si es así, Morales y Marín debería saber que existen los tribunales ordinarios para solucionar estas cosas. De lo contrario, sería él el que estaría incurriendo en calumnias. E insisto, un prólogo de una antología no es el mejor método de actuar.

Algo después, al comentar *Siete años*, de Yolanda Pallín, habla de la posible generación Bradomín y afirma: “Los que procedían de talleres y cursos de escritura siguen atados a un esquematismo formal estéril, sin ni siquiera haber abandonado la influencia del maestro”. Esto del maestro parece preocuparle, porque, al hablar de Itziar Pascual y criticar la excesiva consideración de ciertas autoras antes por su sexo que por su calidad, Morales y Marín escribe: “Cuando he leído sus comentarios en prensa me han parecido pretenciosos y desorientados (¡claro, cada uno tiene los maestros que tiene!).” Un colega me ha aportado la palabra que mejor valora lo que el prologuista hace aquí: impertinencia. Impertinencia, en el sentido de “importunidad molesta y enfadosa”, y hasta de “dicho o hecho fuera de propósito”.

Por supuesto, el editor elogia tanto los textos seleccionados como otros de estos mismos autores a los que sin embargo zahiere. Pero su actitud me recuerda a lo que señalaba Miguel Medina Vicario en *Los géneros dramáticos*, cuando decía que muchas puestas en escena fallaban porque no se había acertado estilísticamente con el género. Eso es lo que le ocurre a Antonio Morales y Marín: escribe un prólogo, no una crítica ni unas páginas de su diario personal; y se trata de una edición popular, no de una edición crítica. Sería muy triste que su escrito causase algún malestar en los autores publicados y públicamente maltratados, pero me pongo en su lugar y estoy seguro de que cuando entregaron sus textos no pensaron que los estaban arrojando a una hoguera. ■



El teatro también se lee

El teatro es texto y representación. Ofrece desde el primer momento ese carácter mixto, de compuesto formado por signos verbales y otros que no lo son, que lo diferencia de géneros como la poesía o la novela, en los que sólo hay texto. Por eso, incluso a sabiendas de que el autor de teatro escribe pensando en el escenario, lo ideal para conocer una obra sería verla representada y leerla. Por desgracia, esto no es siempre posible. Más aún: ni siquiera es posible siempre contemplar una representación. Todos los que amamos el teatro hemos leído más obras de las que hemos visto. Es lógico: la lectura es una acción individual y solitaria, mientras que el montaje de un texto teatral exige la concurrencia de muchas personas y numerosos esfuerzos. He oído a ciertos puristas sostener que la lectura silenciosa de una comedia es una tergiversación, una traición a la voluntad del autor. Pero nada dicen del falseamiento que supone leer a solas y en silencio el *Cantar de Mio Cid*—que el juglar declamaba ante un público—, un villancico amoroso del siglo XVI compuesto para ser cantado o *La Celestina*, que, sin ser una obra teatral, fue concebida para que un lector experto —una especie de histrión— la recitase ante un reducido auditorio, procurando, como afirma en sus versos Alonso de Proaza, conmover a los oyentes.

Mi conocimiento de la literatura dramática procede sobre todo de la lectura, a pesar de que he procurado siempre ver cuanto teatro me ha sido posible. En mi adolescencia tuve la fortuna de contar con aquellos modestísimos volúmenes de Escelicer en que se editaban rápidamente las obras recién estrenadas. El teatro español que surgía en aquellos años —Bueno, Sastre, Mihura, Paso, López Rubio, Ruiz Iriarte, entre otros— iba a parar inmediatamente a aquella benemérita colección, que heredaba la tradición marcada antes de la guerra civil por series como “La Farsa” o “La novela teatral”, donde halló cobijo toda la producción dramática de la época. No hemos vuelto a tener publicaciones equiparables, por su pujanza y su duración, a aquellas de antaño, convertidas hoy casi en rarezas bibliográficas. Cuando era mozo y ya lector voraz, mi familia no veraneaba, y mi veraneo consistía en leer dos o tres comedias diarias. Todavía recuerdo con placer aquellos succulentos banquetes.

Y, como casi todo el mundo, he visto representadas algunas obras de nuestro teatro clásico, pero he leído muchísimas más. En este ámbito del Siglo de Oro me ha ocurrido casi siempre algo insólito: así como la representación de una comedia me resulta siempre enriquecedora con respecto a su lectura, los montajes de Lope, de Calderón, de Tirso —algunos fastuosos y espectaculares— me han complacido pocas veces, sin duda porque, con rarísimas excepciones, los actores españoles han perdido la costumbre de declamar el verso clásico y suelen establecer las pausas de acuerdo con

la sintaxis y no con la métrica, de tal modo que el espectador nota cómo se pierde inmediatamente algo tan esencial como la percepción del verso y de su ritmo y rima.

Cuando recuerdo las obras que he visto y las que solamente he podido leer me sucede algo curioso. En el recuerdo de estas últimas predomina el texto; en la evocación de las primeras se alza por encima de todo la figura del actor o la actriz que dieron vida a los personajes en el escenario. *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, es para mí, ante todo, el recuerdo de un Willy Loman encarnado por Carlos Lemos en aquel montaje de Tamayo que vi a mis quince o dieciséis años. El marido que planea el asesinato en *Crimen perfecto*, de Frederick Knott, será siempre en mi memoria Manuel Dicenta, aquel prodigioso actor, cuya interpretación estaba muy por encima de la que luego ofreció Ray Milland en la adaptación cinematográfica dirigida por Alfred Hitchcock. A Dicenta, con algunos años ya y con la voz rota, le he visto el mejor *Tenorio* que recuerdo, el más convincente e incluso, a juicio de algunas espectadoras de entonces, el más seductor. El tímido Dionisio, protagonista de *Tres sombreros de copa*, está ineludiblemente asociado en mi experiencia al actor Anastasio Alemán. Y sólo puedo recordar *La loca de Chaillot*, de Giraudoux, con el rostro y la conmovedora interpretación de Amelia de la Torre, grande entre las grandes.

El teatro leído nos priva de la presencia de los actores y nos escamotea sus voces, su indumentaria, el decorado, las luces, muchos signos que pueden no ser únicamente ornamentales, sino significativos. En cambio, estimula nuestra imaginación, porque nos vemos obligados, en efecto, a imaginar el físico de los personajes, a escuchar interiormente sus parlamentos, a componer el decorado sirviéndonos de las notas que ofrecen las acotaciones. Y nos lleva sin remedio a prestar una atención al texto no estorbada por otros elementos. Parece evidente que cualquiera de los dos acercamientos al teatro es, por sí solo, insuficiente, y que lo ideal sería poder conjugar los dos. Cuando no es posible, y cuando las buenas representaciones son esporádicas fuera de las grandes capitales —porque la fuerza de las cosas ha convertido el teatro en espectáculo minoritario—, ¿que hacer sino lanzarse a la lectura? Si no el mejor, es otro modo de conocimiento de la obra. Y es mejor que nada. Renunciar al fascinante descubrimiento de *Electra*, *Fausto*, *Ricardo III*, *El castigo sin venganza*, *El deseo bajo los olmos* o *Las brujas de Salem* —entre muchos otros títulos— sólo por no tener ocasión de asistir a su representación, sería una decisión absurda. Que el teatro sea también para leer nos ayuda a dilatarlos y nos salva de muchas renunciaciones empobrecedoras. Ésa es su riqueza y nuestra envidiable fortuna. ■

Ricardo Senabre

LA CONFESIÓN, EN LIBRO

Ignacio Amestoy

Se publica *La Confesión*, con los textos de los veintiún “dramaturg@s” que intervinieron en la creación, de la que el lector de **Las puertas del drama** pudo leer un magnífico comentario de uno de los autores, José Luis Miranda, en el número del pasado verano. Ahora, con la publicación de los textos por parte de la AAT y la posible reposición del montaje resulta oportuno volver a considerar la muy interesante experiencia.



Frente a la creciente mimetización del hecho escénico, en sus formas y en sus contenidos, participar en un suceso teatral como *La confesión* representa —lo representó para mí— una desintoxicación. Y entiendo por participación, tanto el colaborar en la generación del texto dramático de la propuesta teatral como la asistencia al propio espectáculo. Obviamente, a estos participantes habría que sumar todos los que hacen posible que unos textos se conviertan en espectáculo: los productores, la dirección, los actores...

La confesión, como se sabe, fue uno de los espectáculos más interesantes de los festivales de Otoño y Madrid-Sur de 2001. Producido, precisamente, por el “Festival Internacional Madrid-Sur”, en colaboración con el Florian-Proposta Teatro Stabile d’Innovazione, de Pescara, y el Teatro Stabile Abruzzese, de L’Aquila, en él tuvo una especial participación nuestra **Asociación de Autores de Teatro**, la AAT.

Veintiún asociados, entre dramaturgas y dramaturgos, aportaron sus textos para que el creador del proyecto teatral, además de su escenógrafo y director, Walter Manfré, realizara en España una experiencia nacida en Italia y que también se ha llevado a cabo en Francia, Suiza, Argentina, Perú o Chile. Son diez actrices y diez actores que confiesan sus inconfesables pecados a diez espectadores y diez espectadoras, respectivamente. Uno tras otro, los penitentes van pasando por la veintena de oscuros confesonarios, ámbito escénico ceremonial en el que se desarrolla *La confesión*.

Los textos de *La confesión* española no podían ser los utilizados en París o Lima, de forma que tras las primeras conversaciones, a través de la Universidad de Alcalá, del director de la AAT, Jesús Campos, con Walter Manfré, se propuso a nuestro colectivo la redacción de propuestas. José Monleón, como director del “Festival Internacional Madrid-Sur”, que ya había tenido contactos con los teatros de Pescara y L’Aquila, tras decidir la producción del espectáculo, asumió una exigente coordinación dramaturgíca.

Se consideraron los textos que se habían presentado y, después de un meticuloso estudio de José Monleón, se vio como podían incardinarse en el espectáculo. A continuación, y no sin el diálogo con algunos autores, se perfi-

laron los originales definitivos, sobre los que iban a trabajar Walter Manfré y sus actores, elegidos después de observar su adecuación a la veintena de textos.

Unos textos que abordan las más diversas “culpabilidades” y su correspondiente “contrición” —o no—, de maneras tan diferentes como lo son los estilos de sus autores: Antonio Álamo, David Barbero, Elena Belmonte Salmón,

Jesús Campos García, Elena Cánovas, Raúl Dans, Maxi de Diego, Javier de Dios, Manuel de Pinedo, Lidia Falcón O’Neill, Santiago Martín Bermúdez, Alberto Miralles, José Luis Miranda, Miguel Murillo, Itziar Pascual, Paloma Pedrero, Juan Polo Barrera, Alfonso Sastre, Rodolf Sirera, Alfonso Vallejo y quien escribe. Veintiuna obras que ahora han sido publicadas por la AAT en un volumen como testimonio fiel de la experiencia. Algo que era imprescindible.

Una muy notable experiencia que tuvo como eje la propuesta de Walter Manfré y su indagación sobre el que la crítica italiana ha calificado como “Teatro de la Persona”, por *La confesión* y por otros de sus trabajos, como *La cena*, *Visita a la familia* o *La ceremonia*. Para Manfré, el “Teatro de la Persona” supone la relación directa entre un actor y un espectador; es decir, el entendimiento del público como un colectivo de personas concretas.

A partir de este principio, Manfré articula un tipo de trabajo dramático despojado de casi todo, menos del actor, el espectador y el texto. Un universo apasionante y apasionado en el que los autores de la AAT nos involucramos decididamente hasta donde se nos permitió. Por supuesto que, a algunos, nos hubiera gustado ir más allá. Como autores y, también, como espectadores. Entrar en la cocina y... Tal vez, en un posible remontaje del espectáculo —algo que se está considerando ya que existen peticiones para ello—, podamos hacerlo.

De todas formas, vuelva a cobrar vida o no, *La confesión* quedará en la memoria de todos como un acontecimiento teatral en el que la AAT ha abierto un cauce más en el conjunto de sus muchas actividades, pero un cauce fundamental. Con la colaboración, siempre relevante por muchos motivos, de José Monleón y su ejemplar “Festival Madrid-Sur”, una veintena de autores ha podido trabajar en un hecho teatral comprometido y arriesgado, que ha tenido una proyección muy destacada, tanto en adecuados ámbitos de las ciudades del sur de Madrid como el marco del Círculo de Bellas Artes de la capital. En todos los sentidos, un modelo para el futuro. La publicación de los textos es un buen documento. ■

Esta revista ha sido editada por la AAT con la ayuda de:

