

**ENSAYO** \*

# EVOLUCION DEL TEXTO DRAMATICO CONTEMPORANEO: TRES PARADIGMAS ESPAÑÓLES

— Por Francisco Ruiz Ramón —

*Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Vanderbilt (Estados Unidos). Premio Letras de Oro de Teatro (Estados Unidos), Premio Gabriel Miró (España), Premio Eugenio García Fernández (Puerto Rico). Autor de una veintena de libros.*



El tema (1) propuesto para este ensayo exigiría para desarrollarlo suficientemente muchas más páginas de las aquí asignadas. Para encajarlo en el espacio disponible, sin que obligue a una rápida —y mortal para quien lee— enumeración de etapas y formas de la evolución del texto dramático, he preferido atenerme, por orden cronológico, a algunos de sus paradigmas fundamentales, por representativos, dividiendo este trabajo en tres partes. La primera está dedicada a los modelos dramatúrgicos creados por Valle-Inclán en las tres primeras décadas del siglo XX; las otras dos, a sendos modelos con numerosas variantes, producidos durante las cuatro décadas del franquismo y primeros años de la

\* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías y Ciencia moderna: pioneros españoles.

El tema desarrollado actualmente es «Teatro español contemporáneo». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena*, por Andrés Amorós, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense y crítico teatral; *La crítica teatral*, por Luciano García Lorenzo, crítico teatral e investigador científico en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; *La semiología del teatro*, por Antonio Tordera Sáez, profesor titular de Filología

transición a la democracia: el drama histórico, significativamente cultivado por nuestros autores, y el drama «postvanguardista».

Cada uno de esos modelos está elegido en función de su importancia y de su originalidad y/o de su concordancia o discordancia con formas dramáticas del teatro occidental del siglo XX. Con el modelo Valle-Inclán conectamos, en la evolución del texto dramático español, con una importantísima revolución del texto dramático dentro del teatro del primer cuarto de siglo; en el drama histórico, del que hemos elegido por su significación y trascendencia el modelo bueriano, vemos la propuesta española de un texto dramático fundamental en la dramaturgia occidental de mediados del siglo XX; y, finalmente, en el drama «postvanguardista», del que he escogido uno de sus modelos —el de Luis Riaza—, encontramos la réplica textual a las corrientes dramáticas europeas de los distintos «nuevos teatros» de las décadas de la última post-guerra mundial.

No ignoramos, naturalmente, las ausencias, de las cuales las más notables son las de la dramaturgia de Lorca, que seguirá la brecha abierta por los textos de Valle-Inclán y anunciará otros caminos, y la de Arrabal, cuyos textos forman ya parte de las corrientes de las mejores vanguardias europeas. Tampoco hemos considerado ninguno de los modelos del texto dramático «iberista», para utilizar una expresión de José Martín Recuerda.

## 1. VALLE-INCLAN: LA REVOLUCION DEL TEXTO DRAMATICO

Bien sabido es que las grandes revoluciones del teatro contem-

Hispanica de la Universidad de Valencia; *Adaptaciones teatrales*, por Enrique Llovet, autor y crítico teatral; *Música para el teatro declamado. Música incidental*, por Carmelo Bernaola, compositor y director de la Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria-Gasteiz; *Teatro infantil, en la eterna encrucijada*, por Miguel Angel Almodóvar, sociólogo y autor teatral; *Mapa teatral, cartelera y público*, por Alberto Fernández Torres, crítico teatral y vocal del Consejo Nacional de Teatro; *La arquitectura teatral. El teatro «alla italiana»*, en la cultura española moderna, por Ignasi de Solà-Morales, catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona; *Los clásicos, hoy*, por Rafael Pérez Sierra, catedrático de Escena lírica en la Escuela Superior de Canto de Madrid; *La enseñanza teatral en España*, por Ricardo Domenech, catedrático y director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid; *El abrupto desarrollo de la escenografía en nuestro teatro*, por Francisco Nieva, académico de la Real Academia Española y profesor de Escenografía en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid; *En torno a cincuenta años de teatro histórico*, por María Teresa Cattaneo, catedrática de Lengua y Literatura Española y directora del Departamento de Lenguas y Literaturas Neolatinas en la Università degli Studi de Milán; *Tiempo de zarzuela*, por Carlos Gómez Amat, crítico musical y asesor de la Cadena SER; y *Festivales, claridad y penumbra*, por José Monleón, crítico y catedrático de la Escuela de Arte Dramático de Madrid.

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

poráneo en Europa las harán *desde la escena* los hombres de teatro. Baste aquí recordar algunas fechas y algunos nombres clave en la transformación del teatro occidental del siglo XX: 1887, Antoine y su *Théâtre libre*; 1889, *Freie Buhne*, de Berlín; 1890, Paul Fort funda en París el *Théâtre d'Art*, seguido en 1893 por el *Théâtre de l'Oeuvre*, de Lugné-Poe; 1898, Stanislavski y el *Teatro de Arte* de Moscú; de 1895 a 1924 se suceden sin interrupción y coexisten las nuevas teoría-y-praxis del teatro a cargo de Appia en Suiza, Gordon Craig en Londres, Behrens y Reinhardt en Alemania, Meyerhold en Moscú, Copeaux y su *Vieux Colombier* en París... Tanto desde la estética naturalista como desde la simbolista todos ellos se plantearán los problemas fundamentales en torno a la cuestión capital sobre el espacio de la representación, dando nacimiento con sus respuestas sobre el escenario a la praxis escénica moderna, la que lleva por distintos caminos a Brecht y a Grotowski, a Peter Brook o a Giorgio Strehler. En esa historia de la revolución teatral europea y del redescubrimiento de la teatralidad del teatro emprendido desde el escenario no figura, como se sabe, ningún hombre español.

En España esa misma revolución teatral que no hicieron los hombres de teatro la hará, sin embargo, *en sus textos* Valle-Inclán a partir de 1906 y 1907, años de creación en el papel y por la escritura, no en la escena ni por el montaje y la representación, de *Aguila de blasón* y *Romance de lobos*. En estos dos textos comienza Valle-Inclán en España una nueva y original dramaturgia presidida por el retorno de Dionisos —de Dionisos, dios de la tragedia y del drama de sátiros— al universo del drama, acompañado del cortejo de todas las fuerzas oscuras e irracionales asociadas con el sexo, la muerte, la sangre, la violencia y la crueldad, fuerzas hacía tiempo expulsadas del texto dramático y de los escenarios del teatro occidental. Teatro de espacios abiertos no sujeto a las limitaciones de la escena española coetánea, el texto valle-inclaniano exige una representación simbólica del espacio, en donde la palabra de los personajes, aliada a la luz, al color, al sonido, a los cuerpos de los actores y a sus movimientos y posiciones, es dotada de un poder encantatorio, no sólo por sus significados, sino por su forma, por sus ritmos y tonalidades. Orgánicamente ligada al espacio, la nueva palabra teatral de las *Comedias Bárbaras*, liberada de su dependencia a la necesidad de configurar tanto psicológica como sociológicamente el universo dramático, no puede ser simplemente dicha o recitada,

como era el caso en los textos de la dramaturgia del realismo burgués, sino que exige ser actuada por relación al nuevo espacio simbólico. La exigencia de puesta en espacio de la palabra es, precisamente, la marca o cuño de la nueva palabra del teatro del siglo XX.

Marginado de los escenarios españoles, de espaldas a las limitaciones del teatro público de su tiempo, Valle-Inclán deberá construir su lenguaje no tan sólo como escritor, sino como dramaturgo/director de sus propios textos. Para ello inventa acotaciones en donde codifica todos los signos de teatralización de palabra, acción, espacio, movimiento, gestualidad, color, sonido, es decir, toda la información necesaria para la puesta en espacio de su riquísimo lenguaje teatral, y que, al igual que las didascalias que pueden encontrarse en el cuaderno de dirección de los grandes directores contemporáneos, requieren ser traspuestas en signos escénicos y en metáforas e imágenes teatrales en el acto del montaje y representación del texto.

Esta teatralización del universo dramático es característica del nuevo texto creado por Valle-Inclán recién iniciado el siglo XX. Ese texto valle-inclániano es, a su vez, representativo del nuevo texto que iba a triunfar en los escenarios europeos por obra de los hombres de teatro, los cuales con su trabajo propiciarían la aparición de nuevos autores. Nuevo texto teatral en donde el espacio, a diferencia del espacio pseudorreferencial del teatro realista-naturalista-psicológico, redescubre su autonomía y recupera su libertad poética como espacio propio del poema dramático.

En este sentido, el nuevo texto dramático de Valle-Inclán no supondrá ni una huida ni una negación del teatro, sino, muy al contrario, una vuelta a las fuentes del drama y una inmersión en las fuentes vivificantes de la teatralidad.

Como en la tragedia clásica, Valle-Inclán representa en el espacio galaico el fin de una raza y de una visión del mundo, recreando en Don Juan Manuel al héroe antiguo, figura de rey mítico, ligado a una casta y religado por lazos de sangre, lleno de crueldad, violencia y tiranía, rodeado de una colectividad elemental, capaces héroe y colectividad de gestos y acciones y palabras rituales o sacralizadores, enraizados en un tiempo primordial, habitantes de un universo en donde vuelve a representarse el misterio de la vida y la muerte, la unión de muerte y erotismo, de grotesco y sexo, y adonde, con el regreso de Dionisos, vuelven los Coros y hacen su aparición personajes tan extraordinarios y

fascinantes como Fuso Negro, preñados de sustancia mítica, y con él todos los espacios interiores del sueño, el subconsciente y la alucinación.

Si en los textos del ciclo de su teatro galaico, comenzado con *Aguila de blasón* y culminado con *Divinas palabras* (1920), Valle-Inclán regresaba a las raíces míticas del teatro occidental, en los textos de sus farsas (1909-1920) volvía a la otra gran fuente del teatro, la farsa popular y el universo fantástico de marionetas y muñecos, camino éste abierto en 1896 por el *Ubu Roi*, de Jarry. La vuelta a la farsa suponía, con otros procedimientos que los del teatro dramático, la puesta a punto de unas técnicas del grotesco aplicadas a la construcción de espacio, de personaje, de acción y, naturalmente, del lenguaje verbal, cuya culminación le llevaría en ese año (1920) de encrucijada de dramaturgias a la creación del esperpento.

La originalidad del texto esperpéntico —en términos de dramaturgia— consistió en representar en el personaje dramático la tensión y la ruptura entre la figura teatral del héroe clásico, asaltado por todas las dramaturgias contemporáneas —desde Jarry a Beckett—, y su antiheroica existencia en la realidad histórica cotidiana, fundiendo en él la dimensión trágica y la dimensión grotesca de la realidad histórica occidental.

Casi todas las definiciones del esperpento como forma teatral, como categoría estética y como visión de la condición humana encarnada en la historia —pero nunca en abstracto como en el posterior «teatro del absurdo»— vienen a coincidir tácitamente en destacar en él lo que tiene de encrucijada formal o semántica, de nudo de contrarios, de síntesis de opuestos. Ese mismo sentido y esa misma función de síntesis antitética son los que encontramos en la célebre definición especular que del esperpentismo da Max Estrella en la escena doce de *Luces de bohemia*. La diferencia, sin embargo, entre esa definición marcada por una situación dramática concreta y su formalización estructural en los tres textos esperpénticos reunidos más tarde en *Martes de carnaval* estará, a mi juicio, en la sustitución del héroe clásico que es todavía Max Estrella, ciego «como Homero y como Belisario» y cuya «cabeza rizada y ciega, de gran carácter clásico-arcaico, recuerda los Hermes», por su estereotipo mitificado. El original, todavía enraizado en las fuentes del mito del héroe, será sustituido en su misma raíz por su simulacro o apariencia sacralizados. Si Max Estrella tiene todavía la dignidad de los mármoles clásicos, los nuevos «héroes»

están hechos de simple escayola y cartón piedra que pasan o pretenden pasar o se les hace pasar por mármol.

A partir de *Los cuernos de don Friolera*, primer esperpento absoluto, la figura estructural básica del género vendría a ser —según propuse ya en otro lugar— el *oximorón*, el cual consiste, precisamente, en la síntesis de contrarios, síntesis de antítesis, tensión de oposiciones, *coincidentia oppositorum*. Pero —y esto es lo decisivo— un oximorón convertido por Valle-Inclán dramaturgo de simple «figura» retórica en sistema de configuración literaria, extendido a todos los niveles de la estructura dramática del texto y a las articulaciones de sus elementos, es decir, a su sintaxis, y utilizado como instrumento fundamental de construcción dramática y como principio estructurador de la dramaturgia del esperpento en su especificidad de texto teatral. Es todo el sistema de relaciones entre los elementos dramáticos —los seis definidos por la *Poética* aristotélica— y cada uno de ellos en sí lo sometido a la ley interna del oximorón.

El esperpento, en tanto que objeto estético construido y articulado como sistema oximorónico, no sólo significa oximorónicamente, sino que, en tanto que representación teatral de la realidad, pretende representarla oximorónicamente también. No es, por lo tanto, sólo el «héroe clásico» el que es paseado por delante de los célebres espejos, sino la entera operación configuradora de la *mimesis* la que es llevada al «callejón del Gato», única manera posible de objetivar en el texto la visión esperpéntica de la realidad, visión radicalmente desdoblada.

Las formas teatrales creadas por Valle-Inclán en sus textos, desde las *Comedias Bárbaras* hasta el esperpento, las cuales hubieran debido de ser el eslabón fundamental en la cadena que va de Jarry a Brecht, Artaud o Ionesco, es decir, eslabón dramaturgico entre «teatro patafísico», «teatro épico», «teatro de la crueldad» y «teatro del absurdo», no existe, sin embargo —según ya señalé al principio—, ni es mencionado siquiera en la Historia ni en las historias del teatro occidental contemporáneo.

## 2. BUERO VALLEJO: UN MODELO DE DRAMA HISTORICO

La visión del mundo que el drama histórico nos ofrece es el resultado de una compleja operación de montaje ideológico de la

realidad histórica por parte del autor, con la colaboración implícitamente inescapable y última del espectador; montaje que consiste, generalmente, en construir la visión del pasado desde y en función del presente del autor y del espectador. La separación entre los dos tiempos —el del pasado y el del presente— propios del relato histórico tiende así a ser borrada por el dramaturgo, bien interpretando (y construyendo) el pasado como metáfora, parábola o alegoría del presente, para establecer así toda una red de correspondencias analógicas entre ambos, bien procediendo desde el presente a desenmascarar el pasado y su concretización histórica en falsos mitos mediante su destrucción en escena.

Si una de las características fundamentales del drama histórico como modo genérico de representación de la realidad es su capacidad de mediación dialéctica entre el pasado y el presente, lo específico del modelo bueriano de drama histórico está en la naturaleza esencialmente trágica de la mediación, estribada en la conciencia trágica que origina su dramaturgia. Si ésta, en tanto que sistema de representación de la realidad, ha tendido desde sus primeros dramas —es decir, desde *Historia de una escalera* (1949) y *En la ardiente oscuridad* (1950)— a constituirse en una investigación totalizadora de la condición trágica del hombre como sujeto de la Historia, el tipo de investigación particular a sus dramas históricos, desde *Un soñador para un pueblo* (1958) a *La detonación* (1977), ha tendido también, en consecuencia, a superar o trascender en su raíz intencional toda parcialización o reducción ideológica de los contenidos de la realidad histórica representada.

A diferencia de la «conciencia ideológica», la «conciencia trágica» no se limita a poner tácticamente en cuestión la realidad para oponerle o sustituirle un modelo preestablecido, sino que, por el contrario, nunca acepta ni se satisface, ni deja que el espectador se satisfaga, con una respuesta o una solución que provoque la desaparición de los conflictos, bien por conciliación, bien por superación de los contrarios. La «conciencia trágica» no parte de una respuesta fijada de antemano ni acepta responder sí o no o tal vez durante el proceso de configuración dramática de la materia histórica, sino que convierte la pregunta o, más exactamente, el preguntar mismo en acción dramática, el cual, a su vez, al ser representado en un escenario, convierte el espacio escénico en el lugar por excelencia del preguntar, invitando así al espectador, mediante su instalación en su propia e intransferible

conciencia interrogativa, a buscar activamente una respuesta, no en el espacio escénico, sino en el espacio histórico, respuesta que dependerá de cómo el espectador asuma la pregunta.

La estructura interrogativa y abierta definitoria de toda la dramaturgia bueriana responde en sus dramas históricos también a la función precisa de configurar dramáticamente la realidad histórica como tensión no resuelta entre el pasado y el presente: cuando el drama termina, la acción en el pasado no se cierra sobre sí misma, sino que se abre al presente en espera de su resolución.

Podremos captar mejor la originalidad, la función y el significado de la aplicación de tal estructura acudiendo al ejemplo —ya utilizado por mí en otras ocasiones— del primer drama histórico de Buero (*Un soñador para un pueblo*, 1958), en donde encontramos los principios básicos del modelo que comentamos, modelo que se enriquecerá, adquiriendo mayor perfección dramática, en sus dramas históricos posteriores —*Las meninas* (1960), *El concierto de San Ovidio* (1962), *El sueño de la razón* (1970) y *La detonación* (1974)—, en los que el dramaturgo da mayor complejidad a las matrices de la comunicación dialéctica entre escena/sala, pasado/presente, narración/acción, multiplicando las funciones de los signos audiovisuales, las relaciones semánticas entre espacios miméticos y espacios diegéticos o afinando los mecanismos formales y semánticos de los «efectos de inversión».

En *Un soñador para un pueblo* asistimos al proceso de derrota y fracaso de los sueños reformistas del ministro Esquilache. Sus sueños, llevados a la acción mediante medidas concretas, se fundan en la creencia y la esperanza ilustradas de que el pueblo, provisionalmente en situación de minoría de edad política, llegará a ser, si se le suministran los medios y la ocasión, mayor de edad políticamente, y podrá comprender y ser dueño de sus destinos, cuando alcance la edad de conciencia que le haga libre porque responsable. Frente a esta gestión política afirmativa se opone, subrepticamente, otra de signo negativo que parte del principio, políticamente establecido e interesadamente inamovible, de que el pueblo es siempre, y por definición, menor de edad e incapaz por naturaleza para comprender, y al que, por tanto, no vale la pena educar. Consecuentemente es lícito y es lógico manipularlo como instrumento ciego, incapaz de transformación interior orgánica, incapaz de lucidez e incapaz de juicio. La única precaución a

tomar, dada la peligrosa impredecibilidad del instrumento, es la de controlar su ceguera mediante el uso apropiado de algunos falsos mitos ideológicamente montados, con función de cebo, como son los del «patriotismo» nacionalista o la «tradición sacrosanta», haciéndole creer —para eso está la propaganda organizada desde arriba— que es él, el pueblo, quien decide por la violencia la marcha de la Historia.

En el drama asistimos al triunfo de la gestión política negativa. Esquilache, para evitar una guerra civil, renuncia al poder y a su sueño reformador, pero no sin desenmascarar a los verdaderos culpables, entregándolos al juicio del pueblo, único que tiene el derecho de juzgar, pero que no los juzgará porque, degradado a la condición de objeto y como tal manipulado, se le habrá alienado la capacidad, la oportunidad y el derecho de juzgar.

La representación del pasado, problemáticamente abordada desde la conciencia problemática del presente, pretende provocar en el espectador, por virtud de su estructura interrogativa, no tan sólo una toma de conciencia de las contradicciones del pasado y del presente, sino también una toma de posición que conduzca a asentir o a pensar en la necesidad o la conveniencia de una acción real y coherente que ayude a transformar, desviándolo o alterándolo, el proceso histórico en curso. Consecuentemente, el propósito central de la confrontación analógica entre pasado y presente que el drama bueriano propicia es el de negar dialécticamente la necesidad y la racionalidad de la analogía de las situaciones históricas —la de los personajes y la de los espectadores— alojadas por el dramaturgo en ese tiempo de la mediación entre «ayer» y «hoy», que es, en verdad, el único tiempo real del drama histórico. Analogía configurada por el dramaturgo para provocar su negación: *lo que fue* —la historia de Esquilache y el pueblo— pudo no ser, pero fue por una serie de causas racionales o irracionales que el drama hace ver en acción religadas a unos agentes, unas causas y unos efectos que hay que asumir; en cambio, *lo que es* aquí y ahora, en el presente del espectador, podría no ser o ser otro del que es si decidimos cambiarlo, pues nada es fatal ni fruto del azar, sino causado.

De total acuerdo con su propia teoría de la tragedia como forma abierta y no cerrada, Buero sustituye a la noción de fatalidad la de libertad, convirtiendo a ésta en el núcleo motor de su visión trágica de la Historia. En su ensayo «La Tragedia», el cual ocupa un puesto importante entre las teorías representativas de

nuestro tiempo sobre lo trágico y la tragedia, escribía ya Buero en 1958: «El absurdo del mundo tiene muy poco que ver con la tragedia como último contenido a deducir, aunque tenga mucho que ver con ella como apariencia a investigar» (2).

El circuito completo que va de la producción a la recepción del texto bueriano nos muestra en él, como una de sus marcas distintivas, la siguiente paradoja: la pregunta lanzada a la realidad por el autor desde la «conciencia trágica» busca su respuesta en el espectador desde la «conciencia ideológica». El ciclo hermenéutico que va desde la pregunta del autor a la respuesta del espectador sólo puede cumplirse plenamente cuando el drama histórico, como el de Buero, funciona no como instrumento de transformación ideológica de la realidad histórica, sino como instrumento de modificación de la relación del espectador con su realidad histórica. Por ello la función política del drama histórico bueriano consiste en hacer acceder al espectador a una inédita disponibilidad de su conciencia histórica, pues la representación teatral le hace ver por la palabra y la acción de los personajes, desde el interior mismo del drama como pregunta, por qué y cómo fracasan en el espacio escénico. Sólo al espectador corresponde ya la decisión de superar las barreras y resolver los conflictos en su espacio histórico, modificándolo a partir del saber adquirido. En sus dramas históricos, Buero Vallejo procede así a la transformación de la *catarsis* trágica en lo que podríamos llamar *catarsis* ideológica.

### 3. LUIS RIAZA: EL TEXTO DRAMÁTICO DE LA «POSTVANGUARDIA»

El teatro de Luis Riaza fue desde sus primeros textos en la década del 60 y comienzos de la del 70 —por ejemplo, desde *El caballo dentro de la muralla* (1962) a la *Representación de Don Juan Tenorio por el coro de las meretrices* (1971)— uno de los más serios, interesantes y coherentes intentos de desmitificación, por vía del humor, la ironía o el grotesco, de las nuevas formas del teatro occidental contemporáneo. A este respecto señalaba yo hace unos años que la primera y más fuerte impresión que se alojaba en el lector de sus textos era la de la búsqueda de un estilo dramático nuevo al que sólo pudiera llegarse mediante una sistemática destrucción paródica previa de los existentes, incluidos los

más recientes. Luis Riaza, en lugar de aceptar miméticamente las diversas fórmulas de experimentación del nuevo teatro de ambos lados del Atlántico, las sometía a prueba esperpentizándolas. La óptica desmitificadora del esperpento valle-inclaniano se aplicaba así no a la realidad o a la visión consagrada de la realidad, sino a sus formas de expresión teatral. Sus primeros dramas ponían en cuestión, desde y por el teatro mismo, o más específicamente aún desde y por medio de una de sus más originales formulaciones —el esperpento—, la autenticidad y la eficacia de las nuevas formas teatrales.

Si todo texto dramático inserto en la tradición de la *mimesis* aristotélica porta en sí una inescapable invitación al lector para teatralizar lo leído y dinamizar, en consecuencia, su sistema de signos, tanto verbales como no verbales, espacializándolo en el acto de lectura, con muchísima mayor urgencia el lector del texto dramático inserto en la nueva corriente de ruptura programática de la tradición de la *mimesis* aristotélica necesita actualizar e intensificar al máximo su condición virtual de espectador y muy especialmente si este texto viene después de Artaud, después del llamado teatro del absurdo o de la irrisión, después de Grotowski, como es el caso de los textos de Luis Riaza.

El lector de sus textos teatrales, tomados aquí como paradigmas del nuevo teatro postartaudiano o postabsurdisto, necesita, si quiere entender lo que lee, establecer el máximo número de mediaciones entre texto y representación, entre la espacialización textual de todos los signos teatrales y su espacialización escénica, y esto por razón de lo que podríamos denominar la superinflación de la materialidad de los signos de teatralidad y la explosión de los viejos principios lógicos de identidad y de no-contradicción como principios de construcción de acción, personaje y lenguaje verbal.

El universo dramático que el texto descubre —mejor habría que decir: destapa— al lector está sometido a la que podría denominarse ley de la metamorfosis, tal vez la más importante de las «leyes» que rigen la configuración del texto teatral contemporáneo, ley actuante, como principio estructural, a todos los niveles del texto dramático, a los cuales somete al juego de incesantes e insólitas transformaciones, travestís y transferencias, cuyo efecto sobre el lector es hacerle confundir, hasta no distinguirlos, los dos polos de la antiquísima y clásica pareja dialéctica enchufados por la *mimesis*, y cuyos nombres son muy diversos: realidad e ilusión,

vida y teatro, objeto y reflejo, rostro y máscara, personaje y actor, escena y sala, lenguaje y silencio, etc.

Hace unos años, el crítico francés Robert Abirached (3), estudiando la construcción del espacio en textos teatrales contemporáneos, hacía el inventario de las técnicas puestas al servicio de esa metamorfosis, recurrentes en las dramaturgias de los años 60 y 70, inventario que podría resumirse en seis puntos:

1. La yuxtaposición en el mismo lugar de objetos contradictorios y la figuración alternada o simultánea de dos espacios heterogéneos, uno enteramente ficticio y otro compuesto por referencia a lo real.

2. La aparición de objetos invisibles (...), usados con perfecta naturalidad por los personajes, o la introducción en el campo escénico de instrumentos extravagantes, como la cosa más normal.

3. La promoción de accesorios utilitarios a un papel esencial.

4. Un cambio de perspectiva o de escala impuesto al lugar escénico.

5. La invasión de la escena por una proliferación de muebles o de objetos diversos o, por el contrario, el empobrecimiento extremo e igualmente insólito del espacio.

6. La metamorfosis del espacio mismo, una de cuyas variantes puede ser la superposición o la confusión de lugares.

Ese inventario de técnicas al servicio de la metamorfosis en la construcción del espacio escénico podría ser el resumen analítico del texto teatral de cualquiera de los dramas de Riaza que forman la que yo llamaría «Trilogía del Poder»: *El desván de los machos y el sótano de las hembras* (1974), *Retrato de dama con perrito* (1976) y *El palacio de los monos* (1978).

A este respecto, y a título de ejemplo, vale la pena recordar muy brevemente la representación del espacio en *Retrato de dama con perrito* en el montaje hecho por Miguel Narros con escenografía de Andrea d'Odorico, y que yo tuve la suerte de ver en el teatro de Bellas Artes de Madrid en marzo de 1979. De mis numerosas notas de espectador transcribo, en presente, las relativas al espacio:

Apenas entra el espectador en la sala, el escenario al descubierto, sin telón ni cortinas que lo oculten, está ante sus ojos repleto de objetos, no todos congruentes o semánticamente homogéneos entre sí, ofreciéndose a su curiosidad, invitando a la mirada que los recorre a adivinar su sentido, creando ya con su sola presencia, inmóviles, un ambiente de sofoco, de pasadas glo-

rias, de insólito rincón de tienda de antigüedades. Dominan el espacio escénico altos y estrechos armarios de luna, de nobles maderas, rematados en trabajadas entalladuras, en contraste con sus espejos partidos o rotos o inexistentes, significados precisamente por su ausencia. Cercados por los armarios de luna, veladores con las sillas encaramadas sobre sus tableros, como si hiciera tiempo que nadie las utiliza, imagen primera y muda de lo ya inútil o no usado. Del techo, invisible, cuelgan más sillas, más veladores y tresillos, que, multiplicados, intensifican la imagen de lo inútil y lo excesivo hasta el absurdo de una pesadilla. Todo, sin embargo, parece guardar cierta secreta e intencionada correlación. Todo, menos los *otros* objetos, periféricos, que parecen enmarcar o cercar el espacio central, en flagrante contradicción y en grotesca oposición con la nobleza, el encanto o la elegante inutilidad de armarios de luna, veladores, divanes y sillas. ¿Qué significa, en efecto, ese bidet insultantemente blanco, detonantemente higiénico en el primer término derecho, y qué esa sucia y vulgar cocina con viejos cacharros, y qué la vieja bañera al fondo izquierdo? ¿Qué relación es la que puede existir entre esos dos espacios contiguos y en contradicción y entre esas dos series contradictorias e incasables de objetos?

Antes de que se apaguen las luces de la sala y la representación comience, el espacio escénico, como una inmensa caja de sorpresas, muda, quieta, pero de ningún modo no-significante, despliega sus múltiples y contradictorios signos, que esperan ser descifrados y revelar sus sentidos latentes una vez que la máquina del Teatro —el gran demiurgo— se ponga en movimiento y empiece el gran juego de las transformaciones, medido como un ceremonial.

En ese espacio regido por la ley de las metamorfosis, los personajes retroceden, emblemáticamente, al grado cero de personalidad o de individualidad: han perdido las marcas distintivas de nombre y apellidos, de edad, de estatuto familiar o de estado civil. Reducidos a su esqueleto social, moral o psicológico, privados de pasado o futuro y arrancados a la historia colectiva a la que pertenecen, es suprimida toda posibilidad de comunicación, pues no hay un YO y un TU que dialoguen, sino un EL monolítico en incesante mutación.

En ese espacio, esos personajes-signo emblemizan el lenguaje, el cual, mediante asociaciones libres, al azar, fruto de nupcias aberrantes o sorprendentes entre palabras y conceptos, emite

significados a caballo entre el sentido y el juego gratuito. Un universo autónomo y cerrado se va estableciendo en el espacio escénico, haciendo y deshaciendo las arquitecturas de lo imaginario, del subconsciente y del sueño, en las que la cronología y la duración son constantemente alteradas. Un universo dramático en donde el reloj y la brújula parecen haber enloquecido.

A las técnicas de transmutación del espacio hay que añadir, por lo tanto, para definir este texto teatral, las rupturas de la secuencia cronológica, las interrupciones de la cadena de causa y efecto en la construcción de la acción y, como resultado, la negación de la noción de trama o intriga, la destrucción interna del personaje, desde el principio de identidad psicológica, moral o social hasta el principio de identidad física (cambio de sexo incluido entre las formas de travestí), y, finalmente, la liberación del lenguaje de sus estructuras lógicas y la irrupción en los espacios dramáticos de los arrabales del sueño, los subterráneos del inconsciente y, en general, la ambigua y amenazadora mitología de la irracionalidad.

Con todos estos elementos tenemos un cuadro bastante completo, en lo esencial, del texto dramático de Luis Riaza, tomado como paradigma español del texto de la «postvanguardia» teatral europea.

Si la trayectoria pública del teatro español contemporáneo se hubiera desarrollado en condiciones de normalidad histórica, sintonizada con la del resto de los teatros europeos, tanto la dramaturgia de Valle-Inclán como la del drama histórico de Buero figurarían, sin duda alguna, concurrentemente con otros modelos dramáticos coetáneos bien conocidos, en no importa qué historia del teatro occidental del siglo XX, y sus textos formarían parte de los repertorios de los distintos teatros nacionales. Por las mismas razones, los textos «postvanguardistas» españoles de Riaza a Nieva o Romero Esteo compartirían escenarios y fervores minoritarios con los de los autores coetáneos del resto de Europa, ni más significativos ni menos polémicos.

Ciertamente la Historia no puede ya cambiarse, pero ¿tiene que repetirse?

#### Notas

- (1) El lector interesado en una versión mucho más amplia de los temas aquí sucintamente tratados puede ver la segunda parte de mi libro *Celebración y catarsis*, Murcia, 1988, y el estudio sobre Valle-Inclán y las *Comedias Bárbaras* de próxima aparición en Espasa-Calpe.
- (2) En *El Teatro, Enciclopedia del arte escénico*. Edic. G. Díaz Plaja. Barcelona. Noguer, 1958, p. 769.
- (3) *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. París, Grasset, 1978, pp. 409-410.