

Dramaturgia Como Proyecto De Vida
—TEORÍA DRAMÁTICA Y CREACIÓN—

ÍNDICE

Introducción

1. *¿Cómo se gesta una obra de teatro?*
 2. *Dramaturgia y teatralización*
 3. *Teatro como metáfora, sinécdoque y metonimia*
 4. *Ironía y parodia dramáticas*
 5. *La metateatralidad*
 6. *La concepción de la obra*
 7. *Géneros teatrales y la complejidad del personaje*
 8. *La estructura dramática*
 9. *Las didascalias o acotaciones*
 10. *La acotación en la dramaturgia hispanoamericana del siglo XX*
 11. *Los diálogos*
 12. *El conflicto de acción y el conflicto de ideas*
 13. *Tinta y más tinta*
 14. *El texto dramático y los textos de escenificación*
 15. *La biblioteca mínima de un dramaturgo hispanoamericano*
 16. *Desiderata final*
 17. *Usigli y el riesgo de ser dramaturgo*
 18. *Dionisos, ¿hacia dónde va tu teatro?*
- Sobre el autor.*

INTRODUCCIÓN

A Rodolfo Usigli, *In memoriam*

Para escribir Teatro hay que desarrollar una serie de habilidades que permiten al dramaturgo/a el ser un observador perenne de la humanidad, de sus comportamientos y de sus esperanzas, con una visión de la vida regida por los principios estéticos del Teatro y enmarcada por la magnificación heroica o por la disminución irónica de personajes. La teatralización es un camino lúdico para conocer la otredad, para descubrir los misterios del tú. No significa solamente ponernos empáticamente en los zapatos de los demás para compartir su felicidad o su dolor, sino en transubstanciarnos en otros y vivir sus circunstancias. El Teatro no es vano entretenimiento, sino contención de la existencia humana; tampoco es pasatiempo, sino tiempo vital.

Somos hombres y mujeres teatrales porque el Teatro no puede ser entendido sin su dimensión antropológica, como tampoco la antropología puede ser entendida sin tomar en cuenta lo teatral; por eso el Teatro sigue nostálgico de la ceremonia y del rito que le sirvieron de origen. Siempre me ha llamado la atención el hecho de que los niños jueguen por sí mismos al Teatro y hasta hoy siguen creando teatritos o situaciones teatrales con las que invierten los papeles: la niña se convierte en madre de una muñeca, y el niño en papá o maestro. Los niños deben haber jugado aún así antes de que el arte teatral fuera inventado por los griegos; en cambio, nunca he visto que los niños jueguen a la televisión, ni a ningún invento similar del presente. En los setenta años que tengo de vida, he visto cómo el radio, el fonógrafo y el cine dejaron de ser juguetes electrónicos de moda, mientras el Teatro siguió siendo juego de niños y recreación de adultos.

Hay que rechazar el Teatro de repetición mecánica orientado a la rentabilidad económica, o el Teatro de mera diseminación ideológica, y buscar la dimensión metafísica del Teatro, por la que los personajes son entes que nos hacen reconocer nuestro ser y reconsiderar nuestro existir, y redescubrir la dimensión mística del Teatro, en la que los dioses son también parte del Público, como lo fueron en los dítirambos, y en la que los actores toman el lugar de la víctima del sacrificio ritual.

Debemos preguntarnos la razón del porqué somos dramaturgos. Si tienes una respuesta en los labios, no has descubierto lo que significa ser dramaturgo; pero si entre más recorres los caminos del Teatro menos encuentras una respuesta, entonces tienes a tu favor que estás en el camino correcto que conduce a la dramaturgia. Atrás de todo artista, bueno o malo, debe habitar el misterio. Hablar de amor, arrobamiento, asombro, delirio, deseo, dolor, ensoñación, error, esperanza, estulticia, hechizo, ilusión, muerte, ocio griego, pasión y sueño, es describir la materia prima con que están elaboradas las obras de Teatro. Sobre estos conceptos aún se cierne el misterio, ya que afortunadamente la humanidad no ha terminado de conocerlos del todo.

El dramaturgo/a escribe sobre sus propias preguntas sin respuesta, mientras investiga sobre su aventura humana enmarcada entre el nacer y el morir. En las obras teatrales que llamamos

clásicas hay una atmósfera de ambigüedad promisoría, como si un misterio estuviera a punto de ser aclarado. Por eso Antonio Buero Vallejo ha dicho que escribe para aumentar las preguntas del Público, no para buscar su respuesta. Para el autor dramático, la dramaturgia debe ser un proyecto de vida y un medio para que deje constancia de su paso por este mundo.

1. ¿CÓMO SE GESTA UNA OBRA DE TEATRO?

En mi experiencia, una obra aparece como un vacío interior que hay que llenar con vivencias, palabras, caras, cuerpos y movimientos. Como experiencia personal, siempre he tenido conciencia de contener tres o cuatro receptáculos mentales que seleccionan pequeños detalles de la vida humana para ir construyendo un todo. Esa información se va acumulando hasta que, sorpresivamente, adquiere unidad y acción, y los personajes se clarifican y parecen demandar existencia. Cuando la libertad del personaje ya no puede ser dominada por los deseos del dramaturgo, es el momento de escribir la pieza.

Las labores dramáticas exigen construir un puente simultáneo y continuado entre la razón, la emoción y la memoria del autor, con los recursos de la imaginación y la fantasía. El resultado es la creación y la *escenificación imaginaria* de una obra dramática en el *Teatro mental* del dramaturgo, quien imagina una presentación en la que únicamente hay personajes, no existen los actores, y el espacio imaginado pertenece a un escenario perfecto, superior a todo lo que Adolphe Appia o Gordon Craig pudieran haber soñado. Ante este espacio escénico se encuentran algunos seres, a veces con nombres y caras, y otras sólo como sombras inteligentes y emotivas; es el Público que asiste a esta representación mental. Entre estas sombras se encuentra el dramaturgo que observa asombrado el devenir de los entes creados por su imaginación y su fantasía.

Durante las horas de creación de una pieza, el tiempo real se suspende y hay un distanciamiento de mundo circundante del autor. Los entes toman la conciencia del dramaturgo y su sentir, mientras todo el mundo de los seres reales se difumina hasta desaparecer. En la escena se inicia un nuevo rito y los entes hacen su aparición puntuales a la cita. Nunca sé cuál va a ser la primera palabra, a veces tarda en aparecer, pero al escucharla parecería que se convierte en un sortilegio que abre la caja mágica del Teatro. Los entes empiezan comportándose como títeres que responden a las demandas del dramaturgo, pero poco a poco, van tomando conciencia de su entidad, hasta que alcanzan un grado teatral de libertad. Se diferencian unos de otros, se reproducen, se envejecen y se embellecen, hasta que a las cuantas escenas han dormido la conciencia del dramaturgo y tomado control total de su mente, lo que les deja deambular con gran libertad por la circunstancia que había delimitado el autor dramático. La creatividad del dramaturgo estriba en su poder de conservar la intensidad del puente sico-creativo que le permite que su mente, lúdicamente, imagine un mundo no muy lejano del que imaginaba cuando niño jugaba a hacer la guerra con ejército de soldaditos de plomo y con barcos de papel, o a educar maternalmente una muñeca de trapo. De la *escenificación*

imaginaria de una obra dramática en el *Teatro mental* del dramaturgo queda un escrito que llamo *texto primario*.

2. DRAMATURGIA Y TEATRALIZACIÓN

Dramaturgia es el proceso de teatralizar la vida humana mediante la abstracción de sus elementos; es un proceso cognoscitivo que conlleva el énfasis de algunos de sus elementos y la supresión de otros. Consiste en observar la vida enmarcada por circunstancias límite, dentro de un espacio rarificado y bajo un péndulo descompensado que puede acelerar las horas o detener los segundos. El Teatro convierte la existencia humana en un vivir artificial, lo que permite modificar las limitaciones humanas. Con la supresión de algunos de los linderos humanos, aparece el héroe o la heroína, y con la selección y aumento de estas limitaciones, hace su aparición el homúnculo fársico. Estos entes están emparentados, al menos corporalmente, con la noción de la supermarioneta (Übermarionette), propuesta por Gordon Craig.

El concepto moderno de *sistema*, como conjunto de elementos interdependientes con un fin común, puede esclarecer la noción del Teatro, ya que éste es un conjunto de elementos interdependientes (personajes, condiciones espacio-temporales, tema, trama, actores, escenografía, etc.) que tienen por objetivo el enfrentamiento de la humanidad con su otredad. La diferencia con la vida, que también puede ser considerada como sistema, es que el sistema teatral es imaginario y repetible, mientras que la vida es un sistema real que posee, para nuestra desgracia, unicidad y no repetibilidad. Así como el arte pictórico requiere de pigmentos, lienzo, papel, pinceles, etc., para objetivizar el cuadro o mural que se está pintando paralelamente en la mente del artista; así también el Teatro necesita de una larga lista de elementos que pertenecen a la realidad (el más significativo es el cuerpo del actor/actriz) para dar vida al cosmos que anteriormente había sido creado en la imaginación del dramaturgo. La complejidad del sistema vital es infinita y, en muchos casos, caótica, como resulta en la sociedad moderna; mientras el sistema imaginario del Teatro es controlable porque el proceso de abstracción de sus elementos es determinado por dos principios: el *principio de simplificación* y el *principio de gradación*. Ambos principios alteran la circunstancia vital; el primero elimina elementos externos hasta alcanzar lo esencial y delimita la dinámica caótica para que únicamente ejerzan poder las fuerzas consideradas primordiales; mientras que el segundo principio intensifica o atenúa la importancia de los elementos esenciales y de las fuerzas que permanecieron actantes en la circunstancia teatral.

El secreto de la observación hipnótica que produce el Teatro en el Público, no está el espacio, sino en el tiempo. Para mí, el Teatro es *el milagro secreto* de detener el tiempo de la vida y de hacerlo repetible. El Teatro responde a una pregunta que aparece tarde que temprano en toda existencia humana: "Si pudieras volver a vivir tu vida, ¿qué harías?" Nosotros, los humanos, no podemos recomenzar la vida, pero los personajes poseen ese prodigio. Por eso creo que el Teatro recrea el proceso libertario de tomar decisiones y el riesgo consecuente de equivocarse, y por eso es

el único acercamiento artístico a la estulticia y a la torpeza humanas: Edipo mata a un viajero que resulta ser su padre; el rey Lear hereda equivocadamente a sus hijas malas y no a Cordelia; doña Gabriela comete tres errores ejemplificados por tres carretas, dejar el campo, dejar San Juan, dejar la isla por el desabrido continente. Estos tres personajes erraron en sus resoluciones y vivieron teatralmente su castigo. Los grandes personajes trágicos del Teatro universal se equivocan y nosotros lloramos con ellos sus yerros de la Celestina o de la Señorita Julia. Por el contrario, los personajes cómicos viven y se matrimonian con un mayor grado de acierto, y nosotros nos reímos de ellos. Aun en el Teatro del absurdo el concepto del tiempo es fundamental, porque está detenido al no haber libertad para que los personajes tomen decisiones. En una de mis primeras obras, *Todos somos el rey Lear*, el protagonista dice: "El Teatro es un himno a la libertad y un homenaje a la humana tontería."

3. TEATRO COMO METÁFORA, SINÉCDOQUE Y METONIMIA

La escenificación imaginada por el dramaturgo es traspuesta por él mismo en un texto escrito (a pluma o en computadora) que debe ser copia fidedigna de la representación imaginada, para lo cual utiliza un código teatral que debe ser inteligible para el director, los actores y demás auxiliares de una posible escenificación, pero también por los atrevidos lectores. Este *texto primario* debe ser entendido como una imagen analógica de la realidad. Si un todo representa a otro todo, como lo hace una parábola, es un Teatro metafórico;¹ si un microcosmos representa la realidad, como lo harían unos binoculares puestos al revés, es un Teatro sinecdótico;² y si la realidad está reflejada como en un espejo, es un Teatro metonímico.³ De los tres tipos de Teatro, el metafórico alcanza el valor más universal y es el que posee más permanencia a través del tiempo; mientras que el Teatro metonímico o realista es el menos universal y más efímero.

Para que exista un Teatro realista o metonímico debe haber un acuerdo tácito del Público para aceptar el *principio de la cuarta pared*, que propone la existencia (imaginada y no real) de una pared divisoria que los personajes creen opaca y que para el Público es transparente. El siglo XVIII acuñó la palabra *verosimilitud*, que significa "algo parece verdadero y es creíble," es decir, una mera apariencia que es aceptada como realidad. Aquí reside el artificio falaz del Teatro realista que presenta la realidad mediante una ficción que tiene la apariencia de verdad. Si el Teatro se alimenta de la imaginación y la fantasía, ¿por qué tiene que sujetarse a las leyes de lo real? La esencia de lo

¹ Metáfora (del griego μεταφορά, formado a partir de la preposición metá, más allá, y el verbo φερῆν, llevar) consiste en la identificación entre dos términos, de tal manera que para referirse a uno de ellos se nombra al otro

² La sinécdoque (del griego συνεκδοχή, comprensión simultánea) es una licencia retórica mediante la cual se expresa la parte por el todo. Un personaje o una obra puede ser descrito por una sola parte o característica del cuerpo, como los ojos, que vienen a representar a la persona.

³ La metonimia (griego: μετ-ονομαζειν, nombrar allende o transnominación) es un fenómeno de cambio semántico por el cual se designa una cosa o idea con el nombre de otra, utilizando alguna relación semántica existente entre ambas, como causa-efecto, de sucesión o de tiempo o de todo-parte.

teatral está en la negación de las leyes de la realidad y la promulgación de los principios de la teatralidad. Lo que es real no puede ser teatral, ni viceversa.

El mayor yerro de la historia del Teatro se llevó a cabo durante el siglo XIX porque quisieron subir al escenario la realidad objetiva. Anteriormente el Teatro fue fiesta de la imaginación y carnaval de la fantasía. Para entender el porqué del embuste realista hay que recordar que al final del barroco, que gestó un Teatro metafórico y sinecdótico, siguió el periodo neoclásico que aherrojó con los demandantes principios de la verosimilitud y del control de la razón sobre la *loca de la casa*.⁴ Posteriormente el Teatro romántico invirtió la brújula dramática orientándose hacia un Teatro imaginativo alejado de la realidad. Por desgracia, la segunda parte del siglo XIX volvió a acercarse al reino de lo real para tomar ventaja del desarrollo científico que entonces fue considerado la cumbre del progreso humano, con la imitación de la fotografía y, años después, de la cinematografía. Durante el cambio del siglo XIX al XX coexistieron el Teatro imaginativo posromántico (por ejemplo, *Cyrano de Bergerac*, de Rostand, 1897) y el Teatro naturalista de Zolá y del primer Strindberg. Durante el siglo XX el Teatro metonímico y el metafórico han coexistido con obras realistas y obras imaginativas; aunque hay que reconocer que las piezas más significativas pertenece al Teatro metafórico, que parte del *Ubu roi*, de Alfred Jarry (1896), y que fue seguido por Pirandello, Claudel, Brecht, Beckett y Ionesco, por nombrar sólo seis autores forjadores del Teatro moderno. El Teatro hispanoamericano dio aliento al Teatro realista de vertiente testimonial, y hoy que cerramos el siglo XX, todos esos afanes permanecen infortunadamente errantes por la metamorfosis ideológica que hemos sufrido y por el ensanchamiento filosófico y estético que nos permite ahora otras ópticas para indagar la esencia de nuestros pueblos.

4. IRONÍA Y PARODIA DRAMÁTICAS

La ironía⁵ y la parodia⁶ en el Teatro no hace referencia a las figuras retóricas del lenguaje, sino a ironizar la vida alterando el marco de referencias psicológicas o sociológicas, o al parodiar las circunstancias humanas universales—nacer, amar, morir, etc. El sentido del humor es parte substancial del Teatro, y puede ser generado por cuatro maneras de causar la risa:

1. Diálogo cómico;
2. Circunstancia jocosa en la trama;
3. Ironía que altera el valor de los elementos en la escena;

⁴ La imaginación, según expresión de Teresa de Àvila

⁵ La ironía (del griego εἰρωνεία, disimulo o ignorancia fingida) es la figura literaria mediante la cual se da a entender lo contrario de lo que se dice. También se aplica el término cuando una expresión o situación parece incongruente o tiene una intención que va más allá del significado más simple o evidente de las palabras o acciones.

⁶ La parodia (del griego, παρόδια, en contra de o al lado de, y ὠδή, oda) es una obra satírica que caricaturiza o interpreta humorísticamente otra obra de arte, un autor o un tema, mediante la emulación o alusión irónica. Actualmente la parodia no implica necesariamente la burla del texto parodiado.

4. Parodia del mismo texto (sucedidos iguales a señores y criados) o de otro texto (la progenie de Don Juan Tenorio o de la Celestina).

Para que el humor generado por la ironía y la parodia sea intrínsecamente teatral deben hacer referencia a la obra misma y/o a la obra como metáfora de la realidad. De éstas, la más importante es la ironía que resulta de un desencanto de la realidad y que es expuesta por tres vías:

1. *Ironía de la trama* (ejemplo: los problemas del rey Lear provienen de su propia decisión de heredar en vida a sus tres hijas; o el hecho de que se muera el gracioso al final de *La vida es sueño*);
2. *Ironía del Público* que es originada porque éste conoce cosas de los personajes que son ignoradas por ellos (por ejemplo: el lugar en donde se esconde el amante a la llegada del marido; la verdadera identidad de los personajes);
3. *Ironía filosófica* que proviene del pensamiento irónico del autor que es permeado en la obra (ejemplo: Las tres comedias seculares de sor Juana; todo el Teatro del absurdo, etc.).

Según pronostican los visionarios de la posmodernidad, la utilización de la ironía y la parodia será utilizada ampliamente por la dramaturgia futura, especialmente por la utilización de intertextualidad provenientes de con otras piezas dramáticas, mediante el préstamo de personajes y tramas que serán reescritos desde múltiples perspectivas.

En conclusión, la historia del Teatro ha dado muestras de numerosos tropos —metáfora, sinécdoque, metonimia, ironía y parodia— que han sido utilizados, no como figuras del lenguaje, sino como ópticas con cuales observamos las realidades presentadas sobre la escena, es decir, analogías de la Vida.

5. LA METATEATRALIDAD

Uno de los deseos humanos más acentuados es el de la objetivación de sí mismo, verse él o ella fuera de sí pero por sus propios sentidos y su misma conciencia. Ser el uno y ser el otro en una percepción totalizadora. En el Teatro de la verosimilitud intentamos crear un espacio de espejo, con tiempos que falsamente parecen cronológicos y con seres humanos que son el perfecto símil de nosotros que observamos a actores que ensayan a dar vida a seres que sólo pueden existir en el papel. Es el Teatro más o menos realista, pero el más falso de todos. Es verosímil pero no veraz, propone la verdad pero dice embustes.

Por el contrario, sobre la escena puede existir una entelequia, es decir, la abstracción de un ente que siguen las leyes de un cosmos alterado, con espacio y tiempo teatralizados, y con potencias humanas de inteligencia y voluntad separadas de las de su autor. Pertenece a un mundo más fantástico que imaginario y es metáfora, por vía analógica, de la creación del hombre y la mujer por Dios, pero este ente ha sido creado por el dramaturgo. Por eso todo dramaturgo es un pequeño dios. Y así como los niños juegan a ser adultos, nosotros, los adultos jugamos a ser personajes/ persona. Dios crea seres y los humanos creamos entes. Conjeturas humanizadas.

En la historia de la humanidad tenemos personajes universalmente admirados, de los que se ha escrito miles de páginas para narrar su historia, los llamamos personajes históricos, como Napoleón o Colón; pero también hay personajes del Teatro a los que se les ha dedicado el mismo número de escritos, como Hamlet o Edipo, y que sabemos tanto de ellos como sabemos de los grandes personajes históricos. ¿Quién tiene para nuestra comprensión actual una existencia verídica, Hamlet o Colón? Al primero lo podemos llamar el más humano de los personajes dramáticos, y al segundo, el almirante de la fantasía, como lo calificó Ghelderode. Para aquéllos interesados en la aventura vital de estos personajes nos da lo mismo si existieron o no.

La metateatralidad es una condición que determina a los personajes. Cuando el Público asiste a una representación teatral o lee con propiedad una obra de Teatro, hace una abstracción con la que deslinda muchos parámetros "vitales" y conserva sólo aquellos parámetros que le son necesarios, así ningún humano es más cuestionador ni más dubitativo que Hamlet, porque Hamlet ha sido liberado de las minucias que devoran al hombre real, sólo permanecen en su conciencia las grandes preguntas.

La palabra metateatralidad comparte cuatro letras de la metafísica, o filosofía del ser, y en su comprensión de un mundo metateatral, permite que los seres que habitan la escena, mental o escenográfica, tengan existencia más allá del espejo que refleja el mundo real. También atañe la palabra metalepsis (según Genette), es decir, un brinco de nivel en los parámetros de comprensión del cosmos dramático al constreñir una ficción dentro de otra ficción. Es más fácil creer en dos falacias que en una sola.

El concepto de metateatralidad es tan antiguo como el del Teatro, pero en los últimos años ha tomado mayor envergadura, como lo han mostrado los estudios de Lionel Abel y Richard Hornby. Este último crítico ha identificado varias formas dramáticas que permiten romper la verosimilitud y alcanzar una intensificación de la comunicación escénica. En su excelente opúsculo teórico *Drama, Metadrama, and Perception*, Hornby ha identificado cinco variedades de metateatralidad:

- Teatro dentro del Teatro.
- Ceremonia dentro del Teatro.
- Juego de papeles dentro del personaje.
- Referencias literarias y de la vida real.
- Autorreferencialidad de la obra de Teatro.

La crítica mexicana Olga Martha Peña Doria ha agregado una variedad más: la ficcionalización del autor, cuando la obra misma fue escrita por uno de los personajes, por lo que ésta pasa a pertenecer al mundo de la realidad, mientras que el autor deja de ser histórico para ser parte de la ficción. ¿Quién es el autor de *La vida es sueño*? ¿Calderón de la Barca o Basilio?, es decir, aquél que escribió la pieza o el que dirigió la ensoñación de Segismundo dentro de la obra.

¿Qué pensamientos conjeturan los personajes metateatrales acerca del Público? No lo

consideran un mero observador, ni un voyerista curioso (la palabra voyeur deriva del verbo ‘voir’, ver, con el sufijo ‘-eur’ del idioma francés), sino un observador serio que paga por observar vidas humanas a través de la cuarta pared; este atrevimiento es descubierto únicamente cuando los personajes se metateatralizan y adquieren tanto la facultad de ver al Público como de comunicarse con él directamente. Estos superpersonajes conceptúan al Público como un aliado compasivo o acaso como un juez. La incógnita se complica: cuando un personaje dirige su parlamento al lunetario y es escuchado por el Público, porque éste queda metateatralizado también al pertenecer al mismo cosmos regido por la fantasía. Los límites de la metateatralidad hacia el Público nunca han sido determinados. Para los personajes, el Público es un grupo anónimo de seres extraordinarios que asiste a la escenificación y que está dispuesto a prestar su ojo y su oído para conocer los sucesos escénicos. ¿Cuál es el límite de ese nuevo territorio ganado por los personajes sobre el espacio del Público? Esta noción actúa como el principio garantizador de este sistema, Para algunos humanos, la Divinidad actúa como la voz de la conciencia, como juez universal y es el garantizador del universo. La fantasía humana puede imaginar personajes que saben que están siendo juzgados y con la esperanza de la compasión; pero al ser pensantes buscan un principio garantizador. En estos confines de la metateatralidad, los personajes piensan que el Público es su dios. Esta aseveración pudiera parecer excesiva para más de un lector, pero acaso sería más entendible al pensar que el límite último de la metateatralización pertenece a lo que califico de ‘teología del teatro’. No hay que olvidar que en sus inicios, el Teatro griego era una ceremonia que integraba sacerdote-coro-comunidad en una representación ante un único Público: Dios. En sus orígenes el Teatro fue oración. Hodierno la escena fue secularizada, pero aún la ceremonia es un elemento primordial e imprescindible. No hay muchas obras que presenten *in extremis* a los personajes metateatrales hasta la aproximación a la Divinidad, pero este atrevimiento en la metateatralidad no resulta improbable.

El uso de lo metadramático se encuentra esparcidos a través de la historia del Teatro, desde los griegos hasta el Teatro isabelino, y desde el barroco español hasta los autores modernos como Strindberg, Brecht, Beckett y Pinter. También Pirandello es citado por Hornby por sus metadramas, pero con la diferencia de que en sus obras se ve un juego de papeles que llega a ser realidad, como en *Enrique IV*. También muchos elementos del Teatro de sor Juana Inés de la Cruz y del barroco en general poseen características metadramáticas, por ejemplo sus personajes “conjetura”. Los apartes autoseculares son parlamentos que los personajes dirigen al Público para expresar sus sentimientos íntimos, sin que otros personajes los escuchen, únicamente lo hace el Público; mensajes escondidos en que los personajes no pueden mentir y que sirven de guía al Público.

Valiéndose de este elemento, el autor/a logra que el Público/lector participe dentro de la obra, ya que en muchos casos los personajes le piden directamente ayuda o comprensión. En consecuencia, los Apartes demuestran que los personajes están conscientes de la existencia del Público, por lo que la verosimilitud desaparece, al no ser humanos que son observados por sus

congéneres, sino entes dramáticos que alteran las normas de la percepción humana al autoteatralizarse, con la consecuente teatralización del Público/ lector; así la obra no refleja la vida, sino que se refleja a sí misma.

Al enumerar los personajes que han permanecido en la historia del Teatro y que son calificados de clásicos, sorprende que posean un grado considerable de metateatralidad por ser intensificaciones de algunas de las características que definen a un humano, con la supresión de muchos elementos que consideramos esenciales para la vida; como ejemplo de esta prosapia dramática podemos nombrar a Edipo, Fedra, Antígona, Hamlet, el rey Lear, Jourdain, don Juan y la Celestina. Estos personajes son entes plenos e inteligentes que se saben creados no por Dios, sino por un dramaturgo, y que no habitan la tierra, sino en un cosmos escénico del que no pueden salirse. Sin embargo, todos poseen el poder de ver a través de la muralla infinita e infranqueable que los separa de nosotros.

Muchos libros se han escrito sobre estos personajes y mucho conocemos de ellos, acaso más de lo que sabemos de nosotros mismos, pero aún continúan rodeados de un aura de ambigüedad que nos obliga a encaminar nuestras divagaciones hacia los reinos del misterio de la vida humana. El cine, la televisión y la fotografía pueden crear y recrear humanos, siendo testigos fidedignos de nuestro paso por la vida, pero únicamente la literatura y el Teatro pueden crear héroes, heroínas y homúnculos, quienes dejan testimonio de aquellos escondrijos de la existencia humana que no puede ser explicados por la razón, ni por las ciencias creadas por ella, sino únicamente por lo mítico y sus promesas del arcano.

6. LA CONCEPCIÓN DE LA OBRA

En una obra de Teatro debe haber una premisa o idea central en la que se fundamenta la interdependencia de los múltiples elementos que conforman la obra. Esta premisa es la sumatoria de todos los elementos dramáticos: $x + y + z = \text{Premisa}$. Este concepto ha sido calificado de diversas formas: meta de la obra (Brunetière), idea raíz (John Howard Lawson), premisa (Lajos Egri), e idea central o filosófica (Usigli). Dumas hijo pensaba con ingenuidad: "¿Cómo saber qué camino tomar si no sabemos a dónde vamos?" Cuando hablamos de metáfora o parábola teatral, no es otra cosa que la premisa dramática que es expresada mediante un tropo o fábula temática.

Cuando se tiene definida la premisa de la obra a escribir—lo que en buena parte define también al tema—, se debe clarificar la trama o cadena de sucesos y sustituir las sombras informes de los personajes incipientes por entes dramáticos perfectamente desarrollados, con vitalidad, libertad y voluntad. En la historia del Teatro hay dramaturgos que escriben con rapidez, José Zorrilla escribió *El puñal del godo* en verso, en una noche para ganar una apuesta. Otros escriben despacio y de a poquito. Yo recomiendo escribir con rapidez para lograr sostener el grado de concentración requerido para que suceda el fenómeno de la creación, que combina la razón, la emoción y la memoria del autor, junto con su imaginación y su fantasía.

Para ser iniciado en la dramaturgia, hay que descubrir el *principio metafísico* del Teatro que distingue los conceptos ente y ser, otorgando al primero el reino de los personajes teatrales y al segundo el de los humanos. Inseparable de este principio, está el *principio cognoscitivo* que afirma que el Teatro es una forma de conocer y que distingue dos vías de conocimiento: el pensar y el sentir. En el campo de la filosofía, Alfred North Whitehead ha diferenciado dos *funciones de la razón*: La *razón de Platón*, que es la razón intelectual y discursiva, y la *razón de Ulises*, que es la razón práctica. Ambas son vías de conocimiento, una por la vía mental y la otra por la vía emotiva. En el Teatro, ambas rutas del conocimiento son necesarias, aunque en algunos géneros se enfatiza una, por ejemplo la vía emotiva acapara al melodrama, y la pieza filosófica estimula mayormente la vía intelectual. En la mayoría de los casos, tanto la *razón de Platón* como la *razón de Ulises* son necesarias para que el discurso teatral sea percibido por el Público. El dramaturgo diestro aprende a balancear ambas vías cognoscitivas, alternándolas eficazmente; Brecht propuso con su Teatro épico la utilización única de la vía intelectual, pero en la práctica las piezas épicas estimulan también la vía emotiva, a pesar de los deseos explícitos de su autor de no hacerlo, como sucede en *Madre Coraje* que guía al Público a un estado de conciencia más perceptivo de lo que la *razón de Platón* por sí sola pudiera alcanzar.

Hay que aprender que el Teatro cambia conciencias siempre y cuando se estimule el sentir y el pensar del Público. El sentir capta la atención y hace que el Público empaticice con los personajes, y el pensar consigue que el Público se vea a sí mismo representado analógicamente en la escena. La emoción dramática es como un embarcadero que invita a la aventura lúdica del gozo escénico, mientras que la meditación dramática pasa por el umbral solaz que conduce al laberinto que termina con el enfrentamiento del yo del Público/ lector. Del fluir compartido de ambas vías cognoscitivas, se origina un estado de conciencia que es más perceptivo que el cotidiano y que impulsa el volar del pensamiento y la agitación de la emoción, y que si es equilibradamente intensificado, alcanza la catarsis en la tragedia que libera la tensión acumulada por el proceso cognoscitivo, con la contemplación simultánea del yo del personaje-ente y del yo del Público-ser. Esta doble epifanía del yo es el resultado de la conjunción prodigiosa de la *razón del Platón* y de la razón de Ulises. Debo confesar que muy pocas veces he experimentado esa sacudida metafísica dentro de una sala de Teatro, pero cuando me ha sucedido, los sentidos son alterados, los sonidos resultan más vibrantes y las luces alcanzan una brillantez de diamante, mientras que el misterio de la vida humana parece por un instante aclarados. Con más facilidad Calderón y Chejov me han conducido a ese doble encuentro de Platón y de Ulises.

En el final del medioevo y en el inicio del llamado renacimiento se pensó que la humanidad tenía que alcanzar tres valores universales: la verdad, la belleza y la bondad, por las sendas de la ciencia, el arte y la ética, respectivamente. Creo que cada pieza debe poseer estos tres valores universales; en *Los herederos de Segismundo*, una de mis obras predilectas, yo los teatralicé. En algunos periodos de la historia del Teatro, la verdad ha estado privilegiada y las piezas han investigado las fronteras de la verdad y la mentira, especialmente con Ibsen y sus múltiples seguidores; en

otros periodos de la historia del Teatro predominó la belleza y las obras de Teatro se estetizaron, predominando la escenificación sobre la idea teatral; y en algunos etapas de la historia teatral imperó la bondad, por lo que la ética hizo su aparición en la escena con obras que pretendieron enderezar el rumbo de la historia social y política. Creo que la selección premeditada de estos tres valores ha sido un yerro de la historia teatral, porque en toda obra—de comedia a tragedia—debe haber una preocupación del dramaturgo/a por presentar equilibradamente la indagación por la verdad, la difícil búsqueda de la belleza y las aspiraciones por una justicia universal. Ninguna obra clásica es indiferente a estos tres valores, no sólo en el texto, sino especialmente en la puesta en escena del director y por el Público.

7. GÉNEROS TEATRALES Y LA COMPLEJIDAD DEL PERSONAJE

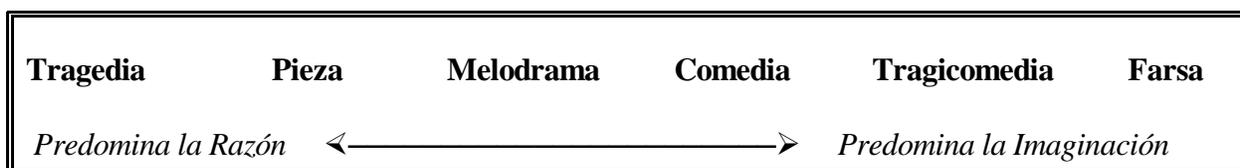
En el siglo XX los géneros literarios tradicionales han invadido fronteras limítrofes: la narrativa ha utilizado técnicas pertenecientes a los otros tres géneros, así como la poesía invadió la prosa, y el mismo ensayo se ha aprovechado de la ficción para exponer sus ideas. Mientras tanto, el Teatro sigue siendo tradicionalmente Teatro, y cuando algún dramaturgo audaz intenta experimentar con los linderos, es acusado de narrativo o poético, y peor aún, de escribir Teatro de ideas. La libertad del Teatro debe permitirle abarcar otros dominios. La acotación es una forma híbrida que, aunque considerada como elemento *sine qua non* del drama, es en esencia narrativa; las ideas o temas que también pertenecen al ensayo, pueden hacerse carne al ser teatralizadas, y la poetización de la Imagen teatral es uno de los caminos que pudieran permitir descubrir derroteros dramáticos hasta ahora solamente barruntados.

No puede haber estudio de teoría dramática que no elabore sobre los géneros llamados teatrales. Tres son los géneros que propongo como absolutos, es decir que pertenecen únicamente a la ficción: tragedia, comedia y farsa, y tres son los géneros híbridos que pertenecen tanto a la ficción como a la realidad: pieza o media tragedia, melodrama o media comedia y tragicomedia o media farsa. Los géneros absolutos generan entes teatrales de valor analógico y universal, mientras que los géneros híbridos gestan humanos con valor unívoco y personal. La diferencia esencial entre los géneros absolutos no estriba en que unos exaltan el dolor humano y constituyen una celebración del llanto y otros festejan el gozo humano y su capacidad de reír, sino en la perspectiva que el dramaturgo y, por ende, el Público tiene de los personajes. El grado de complejidad de los personajes debe ser entendido como un espectro de posibilidades que va desde la apariencia humana hasta la existencia de un ente teatral, lo que es resultado del proceso de abstraer la realidad para la escena:

- I. *Entes con humanidad compleja*, que han sido favorecidos en el reparto de talentos, siendo su "humanidad" más prolija y colmada que la del ser humano. Edipo o Hamlet son prototipos del héroe teatral, aquél que es observado por el Público y por el autor con máxima veneración, como si estuviéramos hincados en posición de oración, según lo describió Valle Inclán.

- II. *Humanos verosímiles* dentro de la concepción del Teatro simuladamente realista. Poseen un físico completo: altura, anchura y profundidad, con fisiología, sicología y sociología. Son resultado del intento realista del Teatro por desteatralizar la escena, su prototipo lo constituyen personajes de estética realista y de género pieza, comedia o melodrama. Estos personajes con observados por el autor y el Público como si todos estuvieran de pie y fuera intercambiables.
- III. *Entes sentimentales* que son corporizaciones de sentimientos de los protagonistas de la comedia o el melodrama: *Jourdain* o *Argan* de Molière, cuyo prototipo es cualquier humano con algunas características enfatizadas. El Público y el autor observan a estos personajes como acostumbran observar a los niños. De la desproporción de ver acciones de adultos corporizados en almas infantiles surge la risa en la comedia y lo irrisorio en el melodrama.
- IV. *Tipos* que son personajes con humanidad completa únicamente en lo externo, pero que carecen de dimensión interior. Su prototipo son los graciosos y los personajes del sainete; el Público y el autor, y hasta los otros personajes, los observan con desdén, como si los viéramos por sobre el hombro, de arriba hacia abajo.
- V. *Entes mentales* que son corporizaciones de conceptos, tales como la *Conjetura* de los autos de Sor Juana Inés de la Cruz, y los todos los personajes que en la historia del Teatro parten de *Ubu roi*, de Jarry, y que continúan con Beckett y Ionesco, y cuyo prototipo es el ente teatral *per se*. El Público no posee perspectiva para contemplar a estos personajes, ya que poseen dimensiones temporales y espaciales que escapan a la comprensión racional. En *Fin de partida*, de Beckett, el tiempo es cero y el espacio escénico, por la deshumanidad de los personajes y la posición de las dos ventanas pequeñas, puede ser interpretado como el interior de una calavera.

Estas cinco categorías de personajes prefiguran las forma como el Público percibe las acciones que se llevan a cabo en la escena real o mental. Una misma acción posee diferentes significaciones, según sea hecha por un dios, una mujer o un hombre, un nuevo rico, un tendero o un espectro. En la tragedia y en la pieza predomina la razón sobre la imaginación, mientras que en la comedia y la farsa, rige la imaginación creadora del dramaturgo y la imaginación lúdica del Público.



Así como no puede haber un estudio de teoría dramática sin mencionar los géneros, tampoco puede faltar uno que no analice los estilos, es decir, las ópticas o visiones dramáticas. En mi opinión, existe una polaridad entre dos visiones extremas: el realismo y su gama de verosimilitudes, y el expresionismo y su gama de alteraciones de la realidad (estilos clásico, romántico, simbolista, esperpéntico, etc.). El realismo se fundamenta en la certeza de que la realidad puede ser percibida objetivamente,

es decir, tal y como es; mientras que el expresionismo está fundamentado bajo el criterio de que el sujeto altera la realidad al percibirla. El primero es objetivo y el segundo es subjetivo. Estas polaridades permiten una serie de matices que van desde el extremadamente objetivo a lo totalmente subjetivo. En un extremo se encuentra el ultrarrealismo que se fundamenta en un principio cientifista que afirma que la realidad puede ser plenamente objetivizada; en el otro extremo se localiza el realismo mágico que niega la posibilidad de la aprehensión objetiva y afirma escépticamente que la realidad exterior puede ser lo que queremos que sea y que la razón lo acepte. El Teatro de hoy comienza a privilegiar las visiones subjetivas y renuncia a las imágenes objetivas, ya que éstas pertenecen a otros medios, como la televisión y la fotografía fija y móvil. El realismo extremo, también calificado de ultrarrealismo, es un estilo que anula la teatralidad porque lleva a la escena lo transitorio y lo mutable, y porque exige del Público la mayor concesión para que acepte un símil de la verdad como la verdad misma. El realismo más convincente es aquel que utiliza lo instantáneo y variable que ofrece el presente, junto con los procesos psicológicos del recuerdo y el sueño; debe ser un Teatro que conjunte a nivel de excelencia lo fragmentario del instante con lo permanente de la memoria y lo desconcertante de lo onírico. Usigli en su opúsculo *Itinerario del autor dramático* (1940) ya menciona el realismo mágico como un caso extremo de realismo que acepta el sueño, la memoria y hasta lo sobrenatural. Esta denominación ha servido también para calificar la literatura a partir del "boom" hispanoamericano, por lo que ambos estilos son en mucho coincidentes, si obviamos las diferencias esenciales de estos géneros literarios. El realismo propone una gama de posibilidades cada vez más teatralizadas. Las posibilidades intermedias proponen una gama de posibilidades cada vez más teatralizadas y a ellas pertenecen los mayores logros del Teatro realista, especialmente del norteamericano, como en *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, y *El zoológico de cristal*, de Tennessee Williams, que integran elementos realistas pertenecientes tanto a lo instantáneo, como a las reminiscencias y al sueño.

8. LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA

Para comprender la definición de estructura dramática es conveniente que revisemos el concepto de estructura: es la colocación y el equilibrio de las partes o elementos en el todo. Abarca la noción de sostén porque constituye el esqueleto de la obra y, además, la noción de andamiaje porque permite la comunicación entre los actos, los cuadros y las escenas. El número de elementos que constituyen la estructura dramática ha variado a través de la historia. Las tragedias griegas no estaban concebidas con división en actos, ni a su vez, en escenas, sino que cada obra era presentada como una larga escena continuada. Posteriormente en la tradición de la comedia española se configuró la obra con tres jornadas, sin división interna en cuadros o escenas, las cuales fueron agregadas en las ediciones modernas a partir del siglo XIX para facilitar así la comprensión en una lectura o en una puesta en escena.

Lope de Vega fue quien acuñó la forma de la comedia. Sus propias palabras versificadas

del *Arte nuevo de escribir palabras* (1609) apuntan lo siguiente:

El sujeto elegido escriba en prosa
y en tres actos de tiempo le reparta,
procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día. [...]
Tenga cada acto cuatro pliegos solos
que doce están medidos en el tiempo
y la paciencia del que está escuchando;
en la parte satírica no sea
claro ni descubierto, pues que sabe
que por ley se vedaron las comedias
por esta causa en Grecia y en Italia;
pique sin odio que si acaso infama,
ni espera aplauso ni pretenda fama...⁷

Es decir, que la comedia nueva tiene tres actos que no deben ser demasiado largos. En los autos religiosos, ya sean bíblicos, sacramentales, hagiográficos, de navidad, etc., los dramaturgos aureoseculares trabajaron con la estructura de un solo acto. Las piezas de formato menor, como sainetes, loas, entremeses, etc., tuvieron sólo un acto.

En la tradición isabelina se escribieron obras en cinco actos. William Shakespeare escribió 37 obras, todas en cinco actos, y en varias ocasiones a los cinco actos agrega un elemento o dos, como en la *Primera Parte de Enrique IV*, en que añade un prólogo y un epílogo, como también lo hace en *La famosa historia de la vida del rey Enrique VIII*. En *Troilo y Crésida* introduce únicamente un prólogo; y en *All's well that ends well* (*A buen fin no hay mal principio*) agrega un epílogo, como también sucede en *The Tempest* que cierra con un epílogo.

¿Cómo podemos explicar la preferencia de tres actos o de cinco? La única explicación que he encontrado está en la diferencia entre lo que llamaremos drama social y drama de introspección. Lope y la comedia española pertenecen al Teatro social que presenta la exploración del espacio vital entre los personajes; no tanto la proyección del mundo interior de los personajes. Calderón y Tirso de Molina intentaron presentar en escena el cosmos interior de Segismundo, el primero, y de Don Juan, el segundo, pero nunca alcanzaron la profundidad del Teatro de introspección isabelino. Shakespeare presenta la exploración de mundos interiores de diversos personajes que son unidos dentro de la mente del espectador, como lo muestra comparativamente la siguiente imagen:⁸

⁷ Lope de Vera. *Arte nuevo de hacer comedias* (Obras escogidas. Madrid: Aguilar 1961, tomo II) pp. 895-6.

⁸ Tomo la idea de David Castillejo, *Las cuatrocientas comedias de Lope* (Madrid: Teatro clásico español, 1984) p. 13



Teatro introspectivo (Shakespeare)

Teatro social (Lope de Vega)

El proyecto de profundizar en los personajes y de llegar a exponer su interioridad hace que el drama isabelino necesite de una estructura que exprese, por así decirlo, al personaje, sea éste Hamlet o el Rey Lear, con soliloquios y diálogos en donde se exponen los pensamientos más que las acciones; aún en los diálogos vemos que no hay una forma dialógica convencional, sino una exteriorización de la conciencia del personaje. Por el contrario, para proyectar la interacción social de los personajes y su correlación mutua es necesario de una menor extensión temporal en la acción y de exponer a los personajes a menores tensiones psicológicas. El número de soliloquios en las comedias españolas es prácticamente inexistente en las cuatrocientas comedias de Lope, y sólo aparece en los dramaturgos llamados calderonianos (recuérdese el soliloquio de Segismundo, en *La vida es sueño*) y los monólogos expositivos, como el de Rosaura en la escena x de la tercera jornada de la misma comedia de Calderón, y en las comedias de “falda y empeño” de sor Juana, como el monólogo de Beatriz ante su prima, en *La segunda Celestina*, y de Leonor en *Los empeños de una casa*.

La longitud de los diálogos es extrañamente similar en el Teatro isabelino y en el español. De las piezas de Shakespeare, la más pequeña es *Macbeth* con 2,113 líneas de verso y la más larga es *Hamlet* con 3,776 líneas de verso. En promedio una pieza shakesperiana tiene 2,799 líneas de verso.⁹ Por su parte, las comedias españolas tienen una longitud no diferente de líneas de verso: *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, con 2,730, y *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, con 2,862. De Calderón de la Barca, posee *El alcalde de Zalamea* 2,766 líneas; *El médico de su honra*, 2,953 líneas, y *La vida es sueño* una longitud un poco mayor, 3,319 líneas de verso. Por su parte, sor Juana en el Teatro poscalderoniano, *Los empeños de una casa*, consta de 3,371 líneas de verso. Puede concluirse que la longitud de las obras no es diferente entre las obras que hemos calificado de sociales y las de introspección, habría que proponer que el/la dramaturgo/a tiene en mente un proyecto dramático diferente, si el protagonista proyecta su

⁹ Louis Marder, *Shakespeare*, en *The Reader's Encyclopedia of World Drama* (New York: Tomas Y. Crowell Company, 1969)p. 767

interiorización o muestra simplemente su socialización. A la pregunta del porqué las comedias españolas duran menos en escena que la producciones isabelinas, a pesar de tener casi el mismo número de líneas de verso, es debido a que la dirección escénica de los pueblos hispanos reduce la longitud del texto aurosecular, situación que no acontece con frecuencia en el Teatro isabelino, ya que tanto las puestas inglesas como norteamericanas son paradigma de respeto al texto ya que lo prefieren escenificar *in toto*.

Hasta este momento se ha presentado la estructura externa de la obra dramática, ahora corresponde mencionar la estructura interna o intraestructura, que refiere a la entrada y salida de personajes, y a la tensión dialógica y de acciones que conduce los sucesos de la trama hacia la culminación o clímax. Podemos decir que la estructura interna de una obra dramática es la resultante de las fuerzas que conducen la tensión dramática hacia una crisis o nudo dramático. Si hay una relación de fuerzas de causa a efecto, la estructura es dinámica—como en Lope—; pero si el equilibrio está entre el pensar y el sentir provocados en el auditorio, la estructura es épica—como en Brecht. La estructura dinámica debe conservar el mismo orden e intensidad con que fue escrita originalmente, mientras que la estructura épica permite cambios en el orden e intensidad sin que haya un cambio semiótico, es decir “el orden de los factores no altera el producto.”

También habría que mencionar que hay obras en que los conflictos son de ideas y no de acciones—como sucede en autos y en las loas y villancicos poscalderonianos—, en donde los personajes son entelequias que personifican y defienden ideas por contraposición binaria o de mayor número de antagonismos. La estructura no hace referencia al contenido semántico de los diálogos que antagonizan las ideas, sino a la misma estructura de orden que marca quien habla primero y quien después, o qué personaje entra o sale de escena, con la consecuente alteración del equilibrio dinámico de la escena. Si comparamos un acto con otro, o una escena con otra, encontraremos que estos elementos pueden tener una correspondencia analógica, por ser una escena el espejo recto o convexo en que se refleja otra escena, o en que dos elementos actúan como contrapeso uno del otro. ¿Qué relación estructural guardan los inicios de los actos o de las escenas con el desenlace de la obra? Es muy importante analizar el punto de arranque o apertura de cada acto o escena, dentro de las múltiples posibilidades que tenía el dramaturgo: unas inician el conflicto frente al Público, mientras otras abren *a media res*, es decir, con el conflicto iniciado con anterioridad y en ausencia del Público.

Una de las nociones más importantes para comprender el arte viejo de escribir comedias es la diferencia que existe entre una anécdota que pertenece a la forma narrativa y una trama dramática, la primera cuenta una historia pasada, mientras que en la segunda las acciones suceden de tal manera que la estructura dramática sirve de andamiaje para que los diversos elementos se comuniquen entre sí.

La estructura externa puede ser de diversa índole: lineal, si los eventos se suceden en orden cronológico y en forma continua.



ESTRUCTURA PLANA

La estructura lineal puede complicarse con el flash back o analepsis al integrar retrocesos en el tiempo y con la sinalepsis, cuando el tiempo presente brinca hacia su futuro.

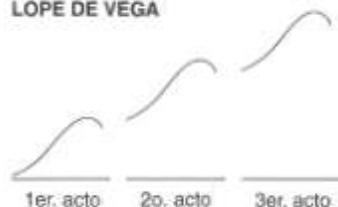
La estructura tradicional posee tres actos continuos de tal manera que las acciones son sumatorias produciendo dinámicamente la tensión dramática.

ESTRUCTURA TRADICIONAL



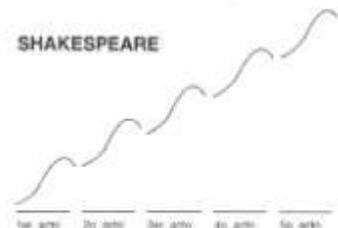
Las estructuras de las piezas de Lope de Vega pertenecen a la forma tradicional, aunque a veces no son continuadas por el tiempo y los sucesos anteriores inmediatos:

LOPE DE VEGA

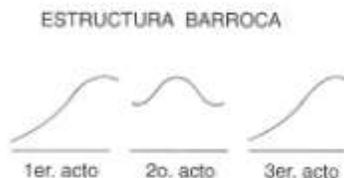


En contraposición las estructuras de cinco actos tipo isabelino permiten la interiorización del personaje:

SHAKESPEARE



Durante el barroco y sobre todo en el periodo pos calderoniano nace otra estructura dramática con el clímax en la parte centra en la segunda jornada y el desenlace hasta el final de la pieza, como en las tres comedias seculares de sor Juana:



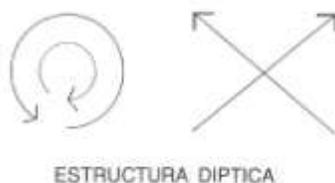
La estructura circular es cuando la última escena repite o recrea la escena que abre la obra:



La estructura compleja aparece cuando existe una intrasignificación en la estructura, de tal forma que el equilibrio de los diferentes elementos estructurales tienen en sí un contenido semántico, es decir, la estructura deja de ser significativa para también ser significado, ya que el conflicto dramático ha determinado la estructura misma:



El díptico con dos estructuras correspondientes, y también la trilogía de estructura unitaria con correlaciones internas:



La estructura épica propuesta por Brecht puede ser ejemplificada bloques textuales de tensión dramática similar, pero que al ser sumatorios permiten la acumulación de ideas y de imágenes sugerentes en la mente del espectador:



Cuando en Latinoamérica se imitó el Teatro épico se escribieron textos con estructura mixta; situación que le pasó a Brecht con su *Madre Coraje*, que alcanza un clímax emocional tradicional a pesar de su estructura narrativa:



No es fácil descubrir las estructuras complejas porque no están manifestadas por ninguna señal textual, como sucede con la estructura externa que está anunciada por actos y escenas.

La estructura dramática puede también comprenderse como el orden en la complejidad. Una obra de Teatro puede tener un grado bajo de variables que están siendo presentadas en escena, como en la pieza de un incipiente dramaturgo, o puede contener un grado inmenso de variables que están en interrelación e interdependencia. *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, presenta a siete personajes, más soldados, guardias, músicos y acompañamiento, y además da los nombres de parientes de los personajes: Eustorgio, padre de Basilio, quien a su vez es hermano de Recisunda, madre del personaje Astolfo, y de Clorilene, madre del personaje Estrella. A su vez, Basilio procrea con su esposa Clorilene al niño que será el personaje Segismundo. Es decir, hay cuatro personas nombradas sin que aparezcan en escena, junto a los siete presentados en escena. Para entender el grado de complejidad de la pieza, habría que saber la relación del conde de la Moscovia y el pueblo polaco y su sentimiento libertario. Por su parte, Shakespeare presenta cosmos escénicos de mayor complejidad: el número de personajes varía de 14 en *The Twelfth Night* y en *All's well*, a 47 en *Enrique VI, Parte dos*. Sus piezas son variadísimas en contenido e impredecibles en el desenlace, pero nos deja con un sentimiento de unidad a pesar de la complejidad estructural.

La duración de los actos puede ser variable; por ejemplo, en Racine y Corneille la duración no podía exceder el tiempo en que se consumían las velas de los candelabros y las candilejas, porque era un Teatro palaciego que se representaba en interiores y no en exteriores como el de Lope y Shakespeare; en el Teatro francés—y en el cortesano de Calderón—, el Público tenía que salir al foyer para que se repusieran velas nuevas para cada acto. El Público de hoy acepta quedarse por cinco horas somnoliento frente a una televisión, pero se siente incómodo ante una versión integral de *Hamlet* que dura las mismas cinco horas. Molière compuso *Le Tartuffe* y *Don Juan* en cinco actos, mientras que *El enfermo imaginario* y *El avaro* poseen sólo tres actos. Pierre Corneille privilegia la forma de cinco actos, como lo hace en *El*

Cid, *Horacio* y *Nicómedes*. Racine, por su parte, prefiere la forma de cinco actos, como en *Fedra*, *Andrómaca* y *Alejandro el Magno*.

Al romper con las tres unidades clásicas de tema, tiempo y espacio, el Teatro romántico experimentó con estructuras dramáticas más complejas. Goethe escribe su *Fausto* en dos partes, la primera (1808) está formada de un enorme acto único con 26 cuadros, y la segunda parte de 1832, con cinco actos con un total de 29 cuadros. *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), del Duque de Rivas, tiene más de veinte personajes, además oficiales y soldados españoles, arrieros, lugareños y lugareñas, durante cinco jornadas. *Don Juan Tenorio* (1846), de Zorrilla, sube a sus dieciocho personaje a la escena en dos partes, de cuatro actos y de tres, respectivamente.

Ibsen escribió veinticinco obras dramáticas, de las cuales diez tienen tres actos, cinco piezas cuentan con cuatro actos y nueve obras con cinco actos—incluyendo las dos partes de *Emperador* y *Galileo*. Solamente su segunda pieza, *La tumba del guerro* (1850) tiene únicamente un acto. Por su parte Antón Chejov escribió todos sus dramas en cuatro actos, como *El tío Vania*, *La Gaviota* y *El jardín de los cerezos*, con la excepción de *Platonov* que tiene tres actos, además de sus famosas piezas de acto único, como *Petición de mano* y *Trágico a la fuerza*.

El Teatro moderno ha experimentado con aumentar el número de actos, como en *Extraño interludio*, de O'Neill, con nueve actos, o disminuirlo hasta el acto único de larga duración más cercano a la vida misma, como en *La señorita Julia*, de Strindberg.

Para comprender la importancia de la estructura dramática es necesario que conceptuemos la obra como un gran signo, cuyo significante está conformado por las didascalias y por los grupos de diálogos—no hacemos referencia aquí a su significado—que están organizados en escenas y actos. La teoría de sistemas también aquí puede ayudarnos a interpretar el texto dramático. Un Sistema puede definirse como un conjunto de elementos dinámicamente relacionados e interdependientes entre sí, que desarrollan un proceso para lograr un propósito, operando con datos/energía/materia (insumos/ *inputs*), estando íntimamente unidos al ambiente que le rodea y al cuál suministra datos/energía/materia (productos/ *outputs*). En el caso del texto dramático podemos conceptuar como insumos a los diálogos y las didascalias, las escenas y los actos que gestan una tensión dramática que influye en las acciones de los personajes al instigar para que tomen conciencia de su situación dramática y hagan uso de su libertad o comprendan las limitaciones que su entorno determina sobre su proceso liberador.

Otra manera de comprender la estructura interna de una pieza es haciendo un análisis actancial según la teoría de Greimas.¹⁰ Este crítico propone una estructura básica de una narración—y yo agregó que también de la dramática— que está formada por dos procesos de significación: Eje de propósito y Eje de conflicto. Greimas propone tres opuestos:

Sujeto — Objeto [deseo, búsqueda o finalidad]

¹⁰ Greimas, A. J. "Elements of a Narrative Grammar." (*Diacritics* 7, 1977) p. 23-40.

Dador — Receptor [Proceso de comunicación]
 Ayudante — Oponente [apoyo u oposición]

Que están equilibrados y ordenados al conformar la estructura interna del texto, como lo muestra la tabla siguiente:

Eje de comunicación

Emisor → Objeto → Receptor

↑

Ayudante → Sujeto ← Oponente

Eje de propósito

Para comprender la propuesta de Greimas abajo se agrega un análisis actancial de *Casa de Muñecas*, de Henrik Ibsen:

Eje de comunicación

Emisor → Objeto → Receptor
 [Krogstad] [Libertad] [Helmer]

↑

Ayudante → Sujeto ← Oponente
 [Nora]

[Cristina] [Helmer]

Eje de propósito

El eje de comunicación acumula tensión sobre la apertura de la supuesta deshonestidad de Nora al haber alterado documentos de su padre para salvar la salud precaria de Helmer. El eje de conflicto suma tensión al ir pasando Nora por diferentes estadios de conciencia que parten de disfrutar siendo una “muñeca” hasta llegar a querer ser una mujer con afán de autorrealización. Estos ejes se pueden entender como ejes de significación semántica, pero al analizar la estructura interna de la obra dramática hay que entenderlos como ejes de gestación y acumulación de tensión dramática.

De la misma manera podemos analizar la estructura actancial de *El alma buena de Setzuan* (1943), de Brecht, que consta de una estructura épica de diez escenas, pequeños interludios, un epílogo en verso y seis canciones, de la siguiente manera:

Eje de comunicación

Emisor → Objeto → Receptor
 [maldad social] [bienestar] [Shio-ta]

↑

Ayudante → Sujeto ← Oponente
 [Shen-Te]

[dioses] [sociedad]

Eje de propósito

El sujeto Shen-Te aspira al bienestar económico honrado, lo que constituye el eje de propósito, pero hay una oposición marcada por el eje de comunicación que informa la imposibilidad de ser honrado en una sociedad malvada, a pesar de que Shen-Te crea al personaje maléfico de su primo.

En conclusión, al haber terminado esta revisión de las diferentes interpretaciones que se puede dar a la estructura dramática, queda claro que cuando se lleva a cabo el análisis crítico de una pieza, no se recurre a una mera descripción de la trama, sino a un estudio que incluya los entramados y los andamiajes que construyen una pieza dramática. Podemos concluir que la vida no posee actos, ni escenas, pero el Teatro las necesita para enmarcar los sucesos escénicos como parte de su proceso de teatralizar la realidad. En consecuencia el Teatro moderno se ha aligerado y los espectáculos se han acortado a dos horas con un descanso, haciendo más caso al trasero del Público que a las necesidades de estructura de la obra teatral. Por su parte, el Teatro hispanoamericano ha trabajado la obra breve con el fin de poder representarla en una versatilidad de espacios, pero ha descuidado la estructura interna de esas piezas porque aceleró las tramas y abandonó los ritmos internos. En el futuro, el Teatro tendrá que proponer nuevas estructuras y mayores atractivos para recuperar una permanencia del Público más duradera. Esto será significativo porque en el cosmos posmoderno en donde hay un mayor interés en el signifiante que en el significado, es decir, en la estructura y el espectáculo, que en la trama que propone la pieza.

9. LAS DIDASCALIAS

Un texto dramático posee dos discursos: el dialógico y el didascálico. Al principio y final de cada escena y en medio de los diálogos, aparecen infinidad de textos carentes de dramatismo, que están escritos generalmente con letra cursiva y que están amurallados entre paréntesis; son las llamadas acotaciones, y más académicamente, didascalias. Con ellas el dramaturgo propone advertencias para la mejor decodificación de las acciones de los personajes y expresa precisiones para la mejor comprensión del proceso de comunicación entre los personajes. Durante el proceso de crear una obra dramática, el autor ubica la acción dentro de un espacio escénico —Teatro, plaza, sala de palacio, etc.— y visualiza a los personajes en su escenario mental, ante un Público pensante, en el que se autoincluye. Por medio de las didascalias, el lector puede vislumbrar el trabajo mental que llevó a cabo el dramaturgo durante la creación de la pieza: si las acotaciones son profusas, cabe conjeturar que el dramaturgo visualizó una prepuesta escénica bajo su propia batuta; mas no es posible inferir que la prefiguración en la mente del dramaturgo fuera embrionaria por la sola parquedad de las acotaciones. El presente apartado aspira a ser un acercamiento crítico e histórico a las didascalias, elemento del texto dramático que inexplicablemente ha recibido esporádica atención de la crítica especializada.

A continuación propondremos una apreciación de estos signos dramáticos y una tipología

correspondiente. Primeramente sorprende constatar que así como el diálogo pertenece por antonomasia al género teatral, las acotaciones poseen suficientes características para pertenecer al un discurso narrativo:

- Poseen un narrador.
- El narrador está en tercera persona del singular.
- Las acotaciones son signos comparables a aquellos utilizados en el género narrativo para describir los espacios circundantes y las apariencias físicas y emocionales de los personajes.

Como ejemplo de la similitud analógica de las descripciones narrativas y las acotaciones dramáticas, conviene citar un hecho patente en la obra de Anton Chejov, quien escribió cuentos que más tarde adaptó al Teatro. A continuación se comparan textos paralelos del cuento *Una criatura indefensa* y de la obra teatral breve *El aniversario*, ambas de Chejov.

Cuento. El solicitante... cogió la solicitud y empezó a leerla.

Teatro. SCHIPUCHIN. (Coge la solicitud y, siempre de pie, la recorre con los ojos)

Cuento. Cuando Kistunov hubo terminado de recibir a los solicitantes entró en su despacho, donde firmó unos diez papeles.

Teatro. SCHIPUCHIN. (Hace un gesto de impaciencia y entra en la sala de empleados.)

Cuento. ...golpeando con un dedo la mesa y después su propia frente...

Teatro. (Dando con el dedo unos golpecitos en la mesa y llevándoselo después a la frente.)

Cuento. ...se ofendió la vieja...

Teatro. (Ofendida.)

Cuento. Espiró todo el aire que contenían sus pulmones...

Teatro. (Suspirando.)¹¹

A pesar de que únicamente repite el nombre de un personaje —la señora Shukina, en el cuento, y Morchutkina, en la pieza— varias de las descripciones en la narración son coincidentes con las acotaciones de la obra teatral escrita por Chejov años después de la narración.

Benito Pérez Galdós escribe *El abuelo* en 1897 en una forma de novela dialogada, cuyas descripciones de lugares, formas y emociones son convertidas en acotaciones. El mismo autor adaptó su novela a la escena y la estrenó en 1905. Vaya como ejemplo la descripción final de la novela dialogada (¿acotación?):

Huyen hacia occidente. D. Pío, conocedor de los senderos y atajos, va delante guiando. A ratitos, Dolly, por no cansar al abuelo, se desprende de los brazos de él y anda. Desaparecen en las lomas que separan el término de Jerusa del de Rocamor. En

¹¹ Anton Chejov, "Una criatura indefensa" (cuento), en *Cuentos escogidos* (México: Porrúa, 1999) 203-6; *Aniversario. Juguete cómico*, en *Teatro completo* (Madrid: Aguilar, 1968) 919-45.

la aldea de este nombre y en una pobre casa de labor, les da generosa y cordial hospitalidad un matrimonio dedicado a la cría de carneros y vacas; gente sencilla; un par de viejos honradísimos y joviales, que allí habían nacido, y allí moraban desde tiempo inmemorial...¹²

Galdós mismo afirma en el prólogo de esta novela dialogada, la cercanía de algunos elementos dramáticos y narrativos, según sus palabras: "El Teatro no es más que la condensación y acopladura de todo aquello que en la Novela moderna constituye acciones y caracteres" (VII). En esta novela dialogada, las acotaciones son descripciones pertenecientes a la novelística y constituyen en la mente del Público, al que Galdós califica de "genio leyente", imágenes de lugares y acciones que pudieran hoy entenderse como movimientos de cámara de un guión cinematográfico.

La novela *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela, muestra paralelismos narrativos con su adaptación teatral elaborada por el mismo autor en 1938. Comprobaremos que las descripciones de la novela son transformadas en acotaciones dramáticas. Cita de la novela:

*...Una cazuela en la diestra y tres tortillas en taco en la otra mano... se acercó al cántaro y, levantándolo a dos manos, bebió agua a borbotones... el cuartito se alumbraba por una mecha de sebo. En un rincón descansaban un yugo, un arado, un otate y otros aperos de labranza. Del techo pendían cuerdas sosteniendo un viejo molde de adobes, que servía de cama, y sobre mantas y desteñidas hilachas dormía un niño.*¹³

Cita de la acotación teatral:

*El interior de un jacal con puerta a la izquierda que da en plena montaña. Una mecha de sebo en una cazuela enhollinada y rota y las llamas del fogón al ras, alumbran la escena. En el interior del jacal se ven reclinados en el rincón del lado izquierdo, un arado, un yugo, un timón, un gran canasto de otate guarnecido de correas de cuero y coyundas suspendidas de una estaca clavada en los adobes del muro... Del centro del techo pende la cuna forjada con un molde de hacer adobes. Un cántaro de agua cerca del fogón.*¹⁴

La acotación pertenece, por naturaleza, a un discurso narrativo a pesar de ser un elemento *sine qua non* del drama, borrando así una vez más las fronteras poco diáfanas entre los tres géneros literarios: la novela originada por la épica clásica; la poesía proveniente de la lírica; y el Teatro heredero de las representaciones báquicas.

En la novela hispanoamericana moderna podemos encontrar experimentos narrativos que transforman las descripciones en acotaciones, de tal forma que el lector decodifica únicamente diálogos y acotaciones, como en *La muerte de la mujer araña* (1977), del argentino Manuel Puig, acaso como resultado de su formación como guionista de cine.

¹² Benito Pérez Galdós, *El abuelo* (Madrid: Viuda de Tello, 1897) 423.

¹³ Mariano Azuela, *Los de abajo* (New York: Appleton, 1939) 1.

¹⁴ Mariano Azuela, *Los de abajo*, en *Teatro* (México: Ediciones Botas, 1938) 15.

9.1 Semiótica de la didascalia

La semiología hace dos aportaciones teóricas al estudio de las acotaciones. Por una parte, Patrice Pavis afirma que son textos metalingüísticos en cuanto crean una realidad de orden superior que puede ser imaginada por el lector o presenciada por el Público con signos que nos son reductibles al solo texto: "La representación vale tanto como realidad física que como acto imaginario del espectáculo. Ningún metalenguaje adecuado ha logrado hasta ahora describirla y pierde mucho cuando es traducida a un texto escénico".¹⁵ Por otra parte, Ingarden afirma que toda obra dramática posee un texto primario, el dialogado, y un texto secundario, la acotación:

Ambos textos mantienen una relación dialéctica: El texto de los actores permite entrever la manera en que el texto debe ser enunciado, y complementa las indicaciones escénicas. Inversamente, el texto secundario explica la acción de los personajes y, por lo tanto, el sentido de sus discursos... Esta concepción estética parte del principio de que el autor tenía, al escribir, cierta visión/visualización de la escena que la puesta sobre el escenario debe restituir.¹⁶

La escuela semiótica formalista hace una distinción entre el lenguaje común orientado a la comunicación y el lenguaje literario que se vuelve opaco y que invita al lector/escuchante a poner su atención tanto en el significado como en el significante, es decir, en la literaridad según Jakobson.¹⁷

Cuando las acotaciones se asemejan al lenguaje no literario, por ejemplo, a las instrucciones de cómo ensamblar una computadora, son meras advertencias de cómo escenificar la pieza; sin embargo, si las acotaciones están literaturizadas, es decir, poseen un lenguaje opaco que invita a ver mayormente los significantes en vez de los significados, estamos frente a acotaciones literarias que perfilan al dramaturgo, su percepción del mundo, el estilo y su intención al escribir la pieza.

Cuando la acotación está ligada a la función informativa—referencial del lenguaje, es acotación denotativa; mientras que llega a ser connotativa cuando la acotación "tiñe" el contexto en que se encuentra con su polisemia. En una palabra, si las acotaciones pueden ser entendidas fuera de texto de la obra teatral, son denotativas; mientras que son connotativas si su rico significado sólo puede ser comprendido dentro del discurso dramático.

El dramaturgo crea personas, acciones y conflictos, pero también objetos y recintos que están ubicados en un horizonte que va más allá de la vista del Público. Las acotaciones deben incluir los objetos que son de imperiosa utilidad para la acción dramática; si se muestra una pistola, el Público sospecha que va a ser usada, en cambio en la vida real no existe correspondencia y la presencia de

¹⁵ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro (España : Paidós, 1998)* 122 y 136-7.

¹⁶ Cita de Pavis 505, en referencia de R. Ingarden, "Les fonctions du langage au Théâtre", en *Poétique* 8 (1971): 221.

¹⁷ D.W. Fokkema y Elrud Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo xx* (Madrid: Cátedra, sf) 30.

objetos es aleatoria. Los semiólogos han apuntado la teatralización de los objetos al estar en el escenario, así una silla se transforma en un elemento en relación espacial y proxémica con los demás objetos, incluyendo el cuerpo humano; entendiendo la proxemia como la ciencia que estudia los movimientos humanos en espacio cerrados.

9.2 El origen de las didascalias

Los griegos llamaron *didascalía* —διδασκαλία— a las advertencias o instrucciones dadas por los poetas dramáticos a los actores acerca de la manera de interpretar los textos dramáticos. Más aún, en Grecia coexistió una forma poética calificada de poema didáctico o didascalio con el que se "enseñaba deleitando" acaso por no haber aún escritura y que así podía memorizarse por sus elementos rítmicos y fonéticos facilitaban la memorización.

Cuando el Teatro como género se estaba en proceso de formación, el verbo griego sinónimo de representación teatral era *didascalía*, διδασκαλία, que quiere decir, "el maestro" y la palabra técnica para mencionar al director de la representación era *didáscalus* (διδασκαλός) o "maestro". Como lo menciona Roy C. Flickinger :

El inicio el *didáscalus* y el autor eran idénticos, por la razón de que los poetas primitivos enseñaban al coroaute lo que tenían que cantar, los poetas en el período de un sólo actor llevaron a cabo las partes histriónicas ellos mismos, pero aún tenían que enseñar al coroaute su papel, y hasta cuando ellos dejaron de actuar en sus obras ellos aún continuaron entrenando a quienes lo hacían.¹⁸

En forma minuciosa se especificaban estas enseñanzas que tuvieron gran interés histórico y literario en el Teatro griego, con ellas el autor precisaba la colocación de los intérpretes en la escena, instruía al coro, designaba los primeros y segundos papeles, transmitía a los actores las emociones de los personajes y el espíritu que debían encarnar. Con el tiempo se calificó, por extensión, de *didascalias* o *corodidascalía* a la representación de la tragedia o comedia, y más tarde hasta a la misma obra dramática. Por esta razón se daba el nombre de *Didascalie* al grupo de cuatro obras o tetralogía, de las cuales sólo se conservó *La Orestiada*, de Esquilo (548 a C.), con sus tres tragedias, *Agamemnon*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*, y por desgracia se ha perdido el drama satírico correspondiente que se titulaba *Proteo* (198).

También bajo el nombre de *Didascalie*, Aristóteles escribió un sumario de los archivos de los concursos teatrales de la ciudad de Dionisia, con documental oficial sobre los ditirambos y los eventos dramáticos por casi una centuria; este libro aristotélico es hoy casi la única fuente de información acerca de la cronología de festivales, obras y autores de la antigua Grecia (319).

¹⁸ *The Greek Theater and its Drama*, Chicago: The Chicago University Press, 1960. Cita 318 y referencia 318-320.

9.3 Categorización de acotaciones

Calificamos de Acotación a los textos no dialógico de una obra dramática. Podemos sugerir dos categorías de acotación que pueden ser diferenciadas en razón de su ubicación:

1) Acotaciones extradialógicas, las que están localizadas fuera de los diálogos, al inicio de cada escena ya sea para puntualizar su ubicación en la estructura de la pieza (por ejemplo: escena primera) o para informar el lugar donde sucede cada escena (por ejemplo: un castillo); y 2) Acotaciones intradialógicas, las que van dentro de los diálogos. Las acotaciones extradialógicas pueden ser de ocho tipos:

1. El título de la obra.
2. El listado inicial de los *dramatis personæ*.
3. El señalamiento de la estructura dramática en prólogo, actos, cuadros, escenas y final.
4. Las descripciones escenográficas.
5. Las descripciones de personajes y su vestuario.
6. La información sobre los diversos espacios en que se llevarán a cabo las escenas: casti- llo, campo, puerta de ciudad, etc.
7. Las especificaciones temporales de las escenas: siglo tal, mañana, tarde o noche, amanecer, etc.
8. Los nombre de los personajes que identifica los diálogos correspondientes.
9. Las acotaciones pertenecientes a esta tipología están ubicadas al principio de la pieza o al inicio de cada escena y nunca mezcladas entre los diálogos.

2) Las acotaciones intradialógicas son aquéllas que van incluidas entre los diálogos pueden ser subdivididas en tres tipos:

1. Proxémicas o de entradas/salidas y de movimiento de personajes en la escena;
2. Sicológicas, si describen la emoción del personaje, y
3. Connotativas, si expresan la opinión o el punto de vista del dramaturgo acerca de su percepción del mundo y de la obra.

Las didascalias intradialógicas presentan movimiento y la ubicación en todo momento de los personajes en escena. Son ubicuas en el Teatro antiguo y moderno. Imposible sería escribir Teatro sin utilizarlas. Por otra parte, las acotaciones del segundo tipo, sicológicas, no son por todos los dramaturgos utilizadas, éstas describen el estado emocional de los personajes y la intención de sus diálogos, literal o irónica.

Las acotaciones connotativas nos presentan al dramaturgo que deja testimonio de su percepción del mundo y su intención al crear la obra teatral. Muchos dramaturgos han preferido desaparecer de los textos y únicamente sabemos de su existencia por el prólogo o la portada: mientras otros están presentes con su sensibilidad, su desasosiego personal y su cariño infinito a su profesión de dramaturgo. Citaré sólo tres de las acotaciones que califico de connotativas. Si

revisamos las acotaciones de la última escena de *Las Meninas*, de Antonio Buero Vallejo, encontramos que sobrepasan el ser meras advertencias para la escenificación, y la pintura prometida por el personaje Velázquez, "que encerrará toda la tristeza de España", también encierra el secreto a voces de que a Buero Vallejo le dolía España:

(Martín... cansado y triste, va a sentarse a la izquierda de los peldaños, donde sigue comiendo.)

VELÁZQUEZ (Con una ironía desgarrada.) (Ríe, y pasa sin transición al llanto, mientras Nieto sube los escalones y desaparece por el recodo.) (Se vuelve con la cara bañada en lágrimas.) (Desesperadamente se oprime las manos.) (Durante estas palabras la Infanta se acerca al bufete con los ojos húmedos y toma la paleta.)

(Las cortinas se han recorrido... A la derecha de la galería, hombres y mujeres componen, inmóviles, las actitudes del cuadro inmortal bajo la luz del montante abierto. En el fondo, Nieto se detiene en la escalera tal como lo vimos poco antes. La niña mira, cándida; el perro dormita. Las efigies de los reyes se esbozan en la vaga luz del espejo. Sobre el pecho de Velázquez, la cruz de Santiago. El gran bastidor se apoya en el primer término sobre el caballete.)

(Una pausa.)

(La música crece. Martín come su pan.) Telón.¹⁹

El lenguaje es denotativo en cuanto hace referencia a los movimientos actorales y a la descripción del cuadro velazqueño, pero los signos sobrepasan la acotación escénica para adentrarse en acotaciones connotativas que perfilan la presencia del dramaturgo y su percepción trágica de un evento que bajo otra óptica, sería transitorio y de poca valía, pero que gracias a las acotaciones, lo comprendemos como un hecho insólito y maravilloso.

Ahora daré un ejemplo de la presencia del Bertolt Brecht dramaturgo en sus acotaciones. Las didascalias iniciales de *El alma buena de Se-Chuan* son:

Una calle de Se-Chuan. Es de tarde. Wang, un aguador, se presenta al Público.

(Pasan tres obreros.)

WANG (Los observa atentamente.)

(Pasa un empleado.)

(Pasan dos señores.)

(Aparecen los tres dioses.)

Y las dos acotaciones finales, la primera es el título de una canción:

TERCETO DE LOS DIOS QUE SE DESVANECEN EN LA NUBE

(Mientras Shen—te, desesperada, tiende los brazos hacia ellos. Los dioses desaparecen en las alturas, sonriendo y saludando con la mano.)²⁰

El dramaturgo presenta en la escena inicial el paso de varios obreros y de un empleado, y sin sugerir

¹⁹ Antonio Buero Vallejo, *Las Meninas* (Madrid: Escelicer, 1972) 465-7.

azoro del personaje Wang, ni del dramaturgo mismo, a tres dioses (con minúscula). La parquedad de las acotaciones no sólo advierte la entrada de tres personajes a los que Wang "no observa atentamente", sino también presenta la concepción a—religiosa de su autor. Igualmente la escena final nos presenta una canción con título irónico y una última imagen del silencio de Dios o de su no existencia.

La primera acotación de *Mistiblue*, del puertorriqueño Roberto Ramos Perea, nos participa mayor información que la requerida para el montaje:

*Bach desesperado y lujurioso. El siglo XVIII entrega toda su sensualidad al primer golpe de agitadas luces pavorosas. Fuegos de la nada invaden la penumbra de un azul místico. Todo rápido. La neblina nocturna como para hacer una fechoría. Risas y jácaras. Un embozado con máscara de carnaval cruza la escena. Del fondo, viéndolo irse y con gran cautela, Madona, quien llega para contarnos un gran chisme.*²¹

Quienes conocemos la personalidad de Ramos Perea, testificamos que en esta acotación y en muchas otras de este autor se ha permeado su sensualidad borinqueña con didascalias connotativas que crean las atmósferas de la pieza, pero que también informan sobre la sensibilidad del autor.

9.4 Historia de la didascalias

Para ejemplificar los orígenes de las didascalias se presenta a continuación un análisis histórico de las acotaciones en el Teatro clásico. En una de las primeras obras griegas que se conservan, *Prometeo, encadenado*, de Esquilo, se encuentran diversas acotaciones: Al iniciar se ubica el título y los *dramatis personæ*: *La Fuerza y La Violencia, Hefestos, Prometeo, El Océano, Hermes, Io y el Coro de Ninfas Oceánidas*.²² Sabemos que el listado de los *dramatis personæ* fue un agregado a las obras latinas, como lo señala Patrice Pavis, por lo que este listado es un agregado posterior.²³ También se encuentra la acotación sobre la ubicación espacial: "En una Montaña de la Escitia." El texto abre con la siguiente acotación: "Aparecen la Fuerza y la Violencia, Hefestos y Prometeo." La siguiente acotación anuncia la entrada del Coro: "Aparecen Las Oceánidas en un carro alado." Igualmente a la estrada de El Océano se estipula, "Aparece El Océano en un dragón alado." Así como las salidas de escena de algunos personajes, como "Vanse Hermes y las Oceánidas." Otras didascalias incluyen información sobre el vestuario; por ejemplo en *Las suplicantes*, "Aparece el

²⁰ Bertolt Brecht, *El alma buena de Se-Chuan* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1983) 11 y 125.

²¹ Roberto Ramos Perea, *Mistiblue* (Puerto Rico: Ediciones Gallo Galante, 1993) 179.

²² Para una crónica de cómo llegaron a nosotros los manuscritos de copistas antiguos de los textos griegos, ver Albin Lesky, *La tragedia griega* (Barcelona: Labor, 1966) 251s. No hay certeza de la forma como Esquilo creara sus tragedias, la versión que hoy tenemos es muy posterior, es el Mediceus Laurentianus, que fue escrito en Constantinopla hacia el año 1000 y llevado en 1423 a Italia por el humanista G. Surispa; esta copia llegó en la segunda mitad del siglo XV a la Biblioteca Médicis de Florencia. Sin embargo, es interesante constatar las diferencias que los tres trágicos muestran en la manera de escribir didascalias.

²³ *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética y semiología* (España: Paidós, 1980) 137.

Coro de danaiades, con ramos de suplicantes en sus mano..."

En cuanto a Sófocles podemos apuntar que en las siete tragedias conservadas de su producción dramática no incluye ninguna acotación textual, aunque en ediciones escenificables los editores han agregado la lista de personajes y sus nombres.

Por su parte el tercero de los trágicos griegos, Eurípides, utiliza las didascalias en sus nueve tragedias. Ejemplos pueden ser muchos: De *Medea*, "Medea permanece en el Teatro, deseosa de saber el resultado de su funesto mensaje" (883). De *Hipólito*, "La escena representa el palacio de Teseo en esta ciudad, y a la izquierda y a la derecha de la puerta se ven las estatuas de Venus y Diana" (78). "Se ve en el Teatro una vasta tienda de las que forman el campamento griego, y en el fondo la ciudad de Ilión y su alcázar. Cerca de la tienda yace Hécuba, y dentro las cautivas troyanas" (1011). De *Ifigenia en Áulide*, "Envuelta en las sombras de la noche se ve en el Teatro una tienda suntuosa próxima al campamento griego. Agamemnón sale de ella con una carta en la mano y como hablando consigo mismo, y pronuncia las palabras que siguen" (1061). De *Las Bacantes*, "Se ve en el Teatro el palacio de Penteo, y a un lado ruinas, de las cuales sale humo de tiempo en tiempo. Cércalas una empalizada, y entretejida en ella una vid frondosa" (1193). Aristófanes, a su vez, escatima las didascalias al mínimo a pesar de haber sido creador de comedias. Un ejemplo del inicio de *Lisístrata*, "Lisístrata sola" (1817).

Posteriormente en el Teatro de los Siglos de Oro, las acotaciones fueron en aumento. De *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega: "La acción en Olmedo, Medina del Campo y en un camino ente estos dos pueblos" (151). De Cervantes, *El retablo de las maravillas*: "Mete la mano a la espada y acuchíllase con todos; y el Alcalde aporrea al Rabellejo, y la Chirinos descuelga la manta y dice" (379). De Tirso de Molina, de *El condenado por desconfiado*: "La escena es en Nápoles y sus cercanías. Selva, dos grutas entre elevados peñascos" (392). De *El gran Teatro del mundo*, de Calderón de la Barca: "Sale el Autor con mando de estrellas, y potencias en el sombrero" (727).²⁴ De Sor Juana cito *El divino Narciso*: "Sale el Occidente, Indio Galán, con corona y la América, a su lado, de India bizarra: con mantas y cupiles..."²⁵

En el Teatro isabelino las acotaciones informan de entrada y salida de personajes y de acciones escénicas, como las acotaciones finales de *La tragedia de Romeo y Julieta*, de William Shakespeare: Julieta duda si envenenarse o si el licor no opera suicidarse con un puñal, así lo informan las acotaciones: "(Sacando el puñal de su seno)", "(Esconde el puñal en el lecho)" y al final de su diálogo la acotación informa el triste desenlace con la acción mortífera del veneno: "(Julieta cae sobre su lecho, detrás de las cortinas)". Por su parte presenta la muerte de Romeo en tres acotaciones separadas por sus últimas palabras: "(Cogiendo el frasco del veneno)", "(Bebiendo)" y "(Muere)".²⁶

²⁴ Las citas de acotaciones de los Siglos de Oro, ver *Teatro español del Siglo de Oro*, de Bruce W. Wardropper (New York, Scribner, 1970).

²⁵ *El divino Narciso* (México: FCE, 1976) 3: 3.

²⁶ William Shakespeare, *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1967) 299 y 307.

Podemos concluir que desde el inicio del Teatro clásico hasta el advenimiento del Teatro aureosecular, las acotaciones fueron creciendo en importancia, tanto las extradialógicas como las intradialógicas, siendo estas últimas únicamente proxémicas, sin que se describiera emociones de personajes, ni tampoco filosóficas ya que los dramaturgos no elaboraron sobre su perspectiva propia.

En cuanto al Teatro romántico cabe mencionar el uso abundante e imaginativo de las didascalias, sobre todo para crear espacios teatralizados en los que la Naturaleza sufría y gozaba la felicidad y el dolor de los personajes. Veamos un ejemplo, de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, las dos últimas acotaciones de su famoso drama:

Las flores se abren y dan paso a varios angelitos que rodean a doña Inés y a don Juan, derramando sobre ellos flores y perfumes, y al son de una música dulce y lejana se ilumina el Teatro con luz de aurora. Doña Inés cae sobre un lecho de flores, que quedará a la vista, en lugar de su tumba, que desaparece.

Cae don Juan a los pies de doña Inés y mueren ambos. De sus bocas salen sus almas representadas en dos brillantes llamas que se pierden en el espacio al son de la música. Cae el telón.²⁷

Por su parte, el Teatro realista del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, al querer detallar la escena y presentar movimientos escénicos, enriqueció en número las acotaciones, pero no utilizó elementos poéticos o imaginativos.

El Teatro moderno ha perfeccionado grandemente las acotaciones, ampliándolas en contenido e importancia, como sucede especialmente en las obras de varios autores, entre los que destaca Valle Inclán, quien elabora escenografías y descripciones que parecerían de imposible realización sobre la escena, como enlistar entre los dramatis a "Una sapo anónimo que canta en la noche" e infinidad de extraordinarias acotaciones, como ésta que detalla *posmortem* la apariencia física del personaje idiota:

*La enorme cabeza del idiota destaca sobre una almohada blanca, coronada de camelias la frente de cera. Y el cuerpo rígido dibuja su desmedrado perfil bajo el percal de la mortaja azul con esterillas doradas. Encima del vientre, inflamado como el de una preñada, un plato de peltre lleno de calderilla recoge las limosnas, y sobrenada en el montón de cobre negro una peseta luciente.*²⁸

Valle Inclán llega al extremo de presentar acotaciones iniciales en verso, como en Voces de gesta y *La marquesa Rosalina*; a esta última pieza pertenece esta acotación versificada de la "decoración":

*Desgrana el clavicordio una pavana
por el viejo jardín. El recortado
mirto, que se refleja en la fontana,
tiene un matiz de verde idealizado.*

²⁷ José Zorrilla, *Don Juan Tenorio. Drama religioso-fantástico* (Madrid: Imprenta de Antonio Yenes, 1846) 123-4.

²⁸ Ramón del Valle Inclán, *Divinas palabras*, en *Teatro selecto* (Madrid: Escelicer, 1969) 526.

*Sobre la escalinata que las rosas
decoran, y en el claro de la luna,
abre el pavo real sus orgullosas
palmas. ¡Un cuento de la mil y una!*

*Y el abate Pandolfo, que pasea
bajo la fronda, el entrecejo enarca
meditando un soneto a Galatea,
en la manera sabia de Petracta.*

*Al borde del camino, su ocarina
hace sonar el sapo verdinegro,
y canta el ruiseñor su cavatina
con las audaces fugas de un alegre.²⁹*

Valle Inclán escribió estas acotaciones en endecasílabos pareados que no solamente presentan el "decorado" sugerido, sino toda una atmósfera para una pieza que subtitula de *Farsa sentimental y grotesca*. Otro dato interesante es que este autor escribe la escena final de *Ligazón*, pieza de *Retablo de la avaricia, la locura y la muerte* sin un sólo diálogo, únicamente una larga acotación cierra la pieza.

En el Teatro moderno, Ibsen, Strindberg, Pirandello, O'Neill y Brecht, por nombrar sólo cinco dramaturgos, hacen generosa utilización de acotaciones de todo tipo. Posteriormente la dramaturgia de Samuel Beckett elabora tanto las acotaciones que en alguna de sus piezas sobrepasan en tamaño a la parte dialogada, como en *Fin de partida*, pieza que interrumpe con más de cincuenta acotaciones el último parlamento de Hamm, o con la supresión de la parte dialogada, como en *Acto sin palabras*, con 76 párrafos de acotaciones. Peter Handke hace que las acotaciones invadan algunas de sus piezas, como en *Gaspar* y, especialmente, en *El pupilo quiere ser autor*, pieza que carece de diálogos y es únicamente acotación de movimiento escénico de dos personajes.

9.5 Las didascalias y la presencia de los personajes

El tiempo teatral está siempre en presente, mientras que el tiempo narrativo está en pasado y el poético queda detenido en tiempo mítico (circular y eterno). Al inicio de *Hamlet* su protagonista está vivo y sabemos que va a morir, aunque se muere sucederá en el futuro; mientras en la narrativa generalmente el suceso ha pasado y el narrador lo cuenta. Las acotaciones dramáticas están en continuo presente: Hamlet entra a escena en presente y la posibilidad de alterar la tragedia que le resultará inminente. Concluimos que las acotaciones están en el presente teatral a pesar de que la temporalidad de la pieza sea hace siglos, como la Polonia de *La vida es sueño*, de Calderón de la

²⁹ Valle Inclán, *La marquesa Rosalinda. Farsa sentimental y grotesca*. (Madrid: Imp. Cervantina, 1924) 9.

Barca, que no es la Polonia geográfica y política, sino un espacio eminentemente teatral en el presente de la representación. Parte de la magia del Teatro está en su repetitividad escénica, Hamlet morirá esta noche en escena a pesar de haber muerto en innumerables noches, pero hoy iniciará su proceso de nuevo sin que importe que ya haya pasado antes.

Las didascalias son guías que conducen, también, a la metateatralidad; es decir, a conformar un cosmos ficcional que únicamente vive sobre la escena y que se comporta bajo las reglas propuestas por el dramaturgo sobre un escenario sobre el que perviven entes teatrales que no son intercambiables por cualquier ser humano... Además la acotación establece el principio demandante del reinicio de la peripecia del personaje y éste tiene que acudir a la cita, así Hamlet emprende nuevamente el camino que le lleva en cada función hasta vivir su muerte, para luego resucitar a la orden de la acotación primera que lo llama a escena. Sin las acotaciones, Hamlet—personaje hubiera muerto su muerte literaria una sola vez, sin que hubiera la posibilidad de revivirla.

Una de las acotaciones más conocidas del Teatro moderno es el final de *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen, cuando Nora abandona a su esposo y a sus hijos para buscar su propio crecimiento. Las cinco últimas acotaciones son:

- 1) NORA, "recogiendo su maletín",
- 2) NORA, "Vase a la antesala"
- 3) HELMER, "desplomándose en una silla, cerca de la puerta, oculta el rostro entre las manos."
- 4) HELMER, "Con un rayo de esperanza."
- 5) "Se oye abajo la puerta del portal al cerrarse."³⁰

Tres de las cinco acotaciones son acciones de Nora hacia su libertad, mientras que las dos acotaciones del Helmer indican pasividad. Los últimos diálogos tienen un contrapunto exacto con los movimientos escénicos pedidos por las acotaciones. El "portazo" de Nora es una metáfora de la puerta que han ido cerrando tras de sí aquellas mujeres que ha decidido ser ellas mismas. Pudiera pensarse que más que leer una obra de Teatro, escuchamos una sonata para dos instrumentos de cámara, el diálogo lleva la melodía y las acotaciones son un contrapunto que en todo momento colabora con su línea melódica de una forma soterrada y a menor volumen. Pienso en las sonatas para chelo y piano de Beethoven.

9.6 La acotación en la dramaturgia hispanoamericana del siglo XX

Según los estudios generacionales de José Juan Arrom y Frank Dauster, durante el siglo XX existieron tres generaciones 1924, 1954 y 1984, y está por nacer la próxima generación en el 2014.³¹

³⁰ Ibsen Henrik, *Casa de muñecas, Teatro completo* (Madrid; Aguilar, 1973) 1301.

³¹ José Arrom apunta tres generaciones de dramaturgos en el siglo XX, ver *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977) 15-24. Esta periodización se inicia en 1504, año que fija el final del período isabelino y el regreso del cuarto viaje de Colón, y presupone la aparición de generaciones literarias en

Resulta pertinente estudiar las acotaciones de cada de estas generaciones. Abundantes son las acotaciones en la generación de 1924. En *Saverio El Cruel*, de Roberto Arlt, se presentan acotaciones breves al inicio de cada escena: "Antecámara mixta de biblioteca y vestíbulo. A un costado escalera, enfrente puerta interior, al fondo ventanales". En la escena 1 del acto primero hay veinticinco parlamentos y catorce acotaciones. En la escena final contamos seis parlamentos y ocho acotaciones. El novelista Arlt era prolijo al acotar porque visualizaba la escena. Estas acotaciones son en su mayoría de primer grado, es decir, localización y movimiento escénicos. Algunas acotaciones interpretan sentimientos, como en la escena 7 del segundo acto, que presenta la locura de Susana: "pensativamente, precipitada, secamente, sincera, riéndose, pensativo, irritado, calla un instante, riéndose, sarcástico fríamente, con extrañeza, desconcertado, melosa, súbitamente comprende y grita espantado. La acotación que cierra la escena presenta el asesinato de Saverio con la acotación: "Susana extiende el brazo armado de un revólver" y la acotación que abre la escena siguiente apunta: "Suenan dos disparos. Los invitados aparecen jadeantes en la puerta del salón. Saverio ha caído frente al estrado." Por la gradación de acotaciones en el ánimo de Saverio y la creciente locura de Susana hay un proceso dramático que guía al triste final.

Otro de los dramaturgos forjadores del Teatro hispanoamericano, Rodolfo Usigli fue un hábil acotador. Sus obras están escritas por un dramaturgo y por un director escénico. Sus acotaciones son abundantes y precisas, con algunos comentarios que van más allá de la puesta y perfilan al hombre-dramaturgo, por ejemplo en la descripción del personaje Julia en *El gesticulador*:

Julia, muchacha alta, de silueta agradable aunque su rostro carece de atractivo... la línea de su cuerpo se destaca con bastante vigor. No es propiamente la tradicional virgen provinciana, sino una mezcla de pudor y provocación, de represión y de fuego.³²

En algunas acotaciones, Usigli presenta su apreciación personal de los personajes y de la obra, como en la acotación que cierra *El gesticulador* que sobrepasa los límites temporales de la pieza y perfila a un narrador omnisciente: "Miguel sale huyendo de la sombra misma de César Rubio, que lo perseguirá toda su vida".³³ La dirección escénica se presenta en múltiples acotaciones, por ejemplo en ésta del segundo acto:

Es indispensable que los actores pronuncien estas palabras inaudibles para el Público. Decirlas efectivamente sugerirá una acción planeada y evitará una laguna en la progresión del acto, a la vez que ayudará a los actores a mantenerse en carácter mientras estén en la escena.³⁴

períodos regulares de treinta años, divididos en dos partes. El presente estudio se acerca a coincidir con la primera mitad de la generación de 1924, la que es calificada de "vanguardistas y posvanguardistas," es decir, la decimoquinta de creadores de una literatura en forma continuada, con fechas de nacimiento de 1894 a 1923 y con un período de predominio de 1924 a 1953.

³² Rodolfo Usigli, *El gesticulador* (México: FCE, 1979) I, 728.

³³ *El gesticulador* II, 799.

³⁴ *El gesticulador* II, 764.

En la acotación descriptiva de El Viejo Dramaturgo, de su pieza *Los viejos*, Usigli presenta su propio retrato escénico:

Sesenta años quizá. Buen tipo, de aspecto distinguido y cuidado. Aladares blancos y pelo grisáceo en un principio de fuga ya. Es compuesto de voz y de maneras, vista de frac y lleva guantes blancos, claqué y un bastón con puño de marfil. Aunque no hace frío, tendrá puesta la capa de frac, parte simbólica de su atavío sin el cual parecería incompleto.³⁵

Su autor había nacido en 1905 y para el tiempo de la creación de esta pieza publicada en 1971 tendría "sesenta años", además sabemos su utilización de un bastón con empuñadura de marfil y su predilección por trajes formales. Las acotaciones prolijas y la batuta directiva provienen de su mentor dramático, Bernard Shaw, quien fue un maestro de las didascalias prolijas e irónicas.

No podemos pasar por alto la magnífica utilización de las acotaciones por el Teatro español del siglo XX, especialmente notables son las didascalias de Lorca que, a pesar de su aparente parquedad, resultan indispensables para comprender el verdadero sentido de los diálogos.³⁶ El corpus dramático Antonio Buero Vallejo integra efectivas acotaciones que pudieran parecer prolijas pero que en un análisis detallado son necesarias, ya que en varios casos la acotación hace referencia a la primera puesta en escena de la pieza que fue montada con la cercanía del dramaturgo. Paralelamente, el puertorriqueño René Marqués acotó su Teatro utilizando algunas de las sugerencias que le hizo su amigo y escenógrafo José Lacomba, especialmente en *Los soles truncos* y *La muerte no entrará en palacio*.

Los dramaturgos hispanoamericanos de la generación 1954 pertenecen a un Teatro de mayor realismo y de un período en que los directores tomaron la batuta del espectáculo teatral con la imposición de su visión sobre la escena y su desprecio por las acotaciones que ponían un pie en su espacio profesional. Más de algún director despreció a los dramaturgos de texto y acotación, y propuso la muerte del dramaturgo y el enterramiento de las didascalias, porque según ellos, no eran otra cosa que signos del pasado. Las piezas se publicaron con pocas acotaciones y con preferencia a lo dialógico, como en *A la diestra de Dios Padre*, del colombiano Enrique Buenaventura; o en *Historias para ser contadas*, del argentino Osvaldo Dragún. Por el contrario, los dramaturgos que crearon el absurdo hispanoamericano fueron favorecedores de las didascalias, mencionar aquí a Virgilio Piñera es obligatorio; así como *La noche de los asesinos*, del cubano José Triana y el Teatro poetizado de la mexicana Elena Garro.

El Teatro de director y el Teatro de creación colectiva redujeron a punto cero el uso de las didascalias acaso porque pensaban que las obras se dirigían únicamente desde la escena y no sobre el

³⁵ *Los viejos* III, 161.

³⁶ Ver al respecto el análisis de María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática* (Madrid: Arco, 1997) 180-2.

papel.³⁷

Cuando disminuyó el interés desmedido por la puesta y el mundo teatral regresó al texto, las didascalias volvieron a ser favorecidas por la dramaturgia hispanoamericana, como prueba vayan las obras de Roberto Ramos Perea (*Morir de noche*), de los argentinos Eduardo Rovner (*Cuarteto*) y Mauricio Kartún (*La casita de los viejos*), y las piezas de madurez del venezolano Rodolfo Santana, como *Pieza para hacer dormir al Público*. Las acotaciones de esta última obra son una muestra del uso imaginativo de las didascalias hasta el punto de crear una escena fantástica, con página y media de acotaciones al inicio de la pieza. Compruébese la riqueza didascálica de la siguiente acotación que crea un mundo metateatralmente fantástico:

*Tras el ventanal asoma un ser hermoso, enorme. La luz es cegadora. El ser tiene algunos rasgos humanos, otros de ave. Carmen sale al jardín. Se abraza al ser. Se acarician. Luego Carmen entra a la habitación transfigurada.*³⁸

Algunos dramaturgos de la generación 1984 han experimentado con la supresión de las acotaciones en el cuerpo de los diálogos y la incorporación de éstas únicamente al inicio y al final de escena, como en *Continente negro*, de Marco Antonio de la Parra, aunque en el mismo libro que edita por primera vez esta pieza, su autor incluye otras dos piezas que poseen más acotaciones que diálogo, *Heroína*, cuyo primer diálogo es iniciado hasta la segunda escena, y *Héroe*, cuyas tres primeras escenas son acotación sin diálogo.

Podemos concluir que la generación 1924 fue didascalofílica por fe en las acotaciones; mientras que la generación 1954 disminuyó su atención a las acotaciones, mientras que los directores y la creación colectiva tendió a la didascalofobia. Por el contrario, la generación 1984 que fue formada bajo esta fobia, ha experimentado con las acotaciones y reafirmado su utilización. Podemos predecir que las acotaciones seguirán siendo importantes para la dramaturgia hispanoamericana y mundial, tanto porque al cierre del siglo XX los dramaturgos poseen conocimientos de dirección escénica y de actuación, y por consiguiente al crear una obra teatral escriben la pieza y la información suficiente para su dirección o predirección. Esta mayor importancia que las acotaciones han adquirido en el Teatro actual es resultado que los dramaturgos escriben hoy *prepuestas escénicas* y no únicamente un texto que integra los diálogos y las entradas y salidas de actores, como sucedía en siglos anteriores. Además, al disminuir los linderos entre la poesía, la narrativa y el Teatro, en una visión posmodernista, las didascalias fructificarán tanto en el Teatro, como en la novela dialogada.

En conclusión, las didascalias son descripciones, advertencias, precisiones, recomendaciones y una reflexión que el dramaturgo deja como guía al lector/director para el mejor entendimiento de su obra. Así la doble decodificación del lector de los diálogos y de las acotaciones conlleva a una escenificación mental, que puede ser traducida a un código escénico por un director. Además, las acotaciones hacen referencia a otro discurso no literario, uno de signos en movimiento concertante

³⁷ Ver, por ejemplo, las ediciones del grupo colombiano La Candelaria (Colombia: Ediciones Teatro La Candelaria, 1987).

³⁸ Rodolfo Santana, *Obra para dormir al Público* (Venezuela: Alcaldía de Caracas, 1996) 160.

sobre la escena. Toda acotación es metalingüística porque posee en sí misma la información necesaria de otra realidad que va más allá de su significación denotativa. Para el doble proceso creador —el del dramaturgo y el del director—, las didascalias son un código eficaz que cumple con su función de ser pauta, ubicación y faro para lograr dar vida al “milagro secreto” del Teatro.³⁹

10. LOS DIÁLOGOS

El elemento teatral por antonomasia es el diálogo o interacción oral entre los personajes. El buen creador de diálogos escribe no sólo lo que los personajes dicen, sino lo que callan y hasta lo que piensan. Un buen dramaturgo/a se reconoce porque el Público percibe que sus personajes piensan mientras hablan. Parte de la tensión dramática se debe al conflicto dialógico, en donde un personaje sirve de eje gestador del discurso (logo axial), para después perder ese control con la correspondiente dominación discursiva por parte de otro de los personajes. El diálogo que llega a un equilibrio hace una *pausa momentánea* y es desplazado por otra dinámica que inmediatamente tiene su inicio. Las *medias pausas* suceden cuando uno o más personajes piensan el siguiente paso de la acción, y sirven de paz momentánea para iniciar nuevamente el conflicto oral. Las *pausas completas* tiene lugar cuando el conflicto dialógico ha llegado a una alianza o se ha roto toda posibilidad de acuerdo, lo que puede suceder en medio de una escena o al final. A menudo las pausas completas se acompañan de un oscuro que cierra la escena.

Al escribir los parlamentos, el dramaturgo debe tener en cuenta no sólo el significado sino especialmente la dinámica de la comunicación. Hay que diferenciar el tipo de diálogo que se escribe. A continuación se incluyen veinte recomendaciones sobre los diálogos:

1. El diálogo puede ser una pregunta de un personaje y la respuesta del otro; y de las respuestas o comentarios, negaciones y afirmaciones, se va tejiendo el texto. En cada diálogo hay un personaje que predomina, no porque tenga la razón o porque maneje el conflicto; sino porque controla el significado del diálogo al ejercer poder sobre los otros interlocutores; llegado el momento y no porque otro haya ganado la partida, el control del diálogo pasa a un segundo personaje que sin que se lo propusiera ha llegado a manejar el control, para pronto perderlo. Sin duda es un proceso complejo que el dramaturgo no puede planear, sino que es el resultado de la libertad de los personajes para dialogar entre sí, y el mismo diálogo sirve de guía a los interlocutores invitando a sus respuestas. Lo más parecido al diálogo teatral es la forma como los instrumento musicales “dialogan”, especialmente los instrumentos de cuerda en un Cuarteto. Un hábil oído podrá diferenciar la melodía de una pregunta musical y las notas de su respuesta, y comprenderá cómo se ha ido fincando el *crescendo* con que triunfan unos instrumentos y luego pierden su predominio para ganar otros, hasta llegar al compás final.

³⁹ El Teatro es el milagro secreto de la metateatralidad de los entes-personaje, como sucede en la escenificación mental propuesta por el cuento “El milagro secreto”, de Jorge Luis Borges.

2. También es importante descubrir la dinámica de una pregunta del locutor que es seguida de una segunda pregunta del interlocutor, quien al no haber dado respuesta, obliga al primero a abrir su verdadera intención; es la técnica de la doble pregunta,

3. El parlamento puede presentar el relato de un suceso que no pudo ser escenificado por la acción escénica o que ha sucedido con anterioridad; cuidado con no caer en el género narrativo del “cuento”;

4. Deben incluir información al Público de cubra las características importantes de los personajes para evitar que queden silenciados;

5. Diferenciar la veracidad *versus* la mentira, ambos deben ser parte del diálogo y el Público (no todos los personajes) deben saber diferenciarlos;

6. Los parlamentos deben dar testimonio de la imaginación y la fantasía de los personajes *versus* realidad planteada por la obra;

7. Cuando se habla, debe pensarse antes, y los personajes tienen que oralizar su proceso de pensamiento, o al menos dejar testimonio de actividad cerebral en la percepción del Público;

8. La cercanía del diálogo o su separación auditiva es importante, por ejemplo el dramaturgo puede intensificar la comunicación al aislar dos personajes, mientras uno dirige su diálogo al vacío, el otro lo observa mientras dialoga en soledad;

9. Los parlamentos generalmente van uno tras uno, pero también puede experimentarse con su simultaneidad;

10. Cuando dialogan un grupo de personajes, debe haber una clara razón para que otro de los personajes continúe el diálogo;

11. Así como en la narrativa hay un flujo de conciencia que presenta la voz narrativa los pensamientos antes de que estén perfectamente razonados, así también puede haber parlamentos no razonados que tienen interrupciones, dudas o contradicciones;

12. Cada personaje tiene su manera de hablar particular, está determinada por su edad, género, nivel de educación y circunstancia de vida;

13. Los parlamentos pueden tener frases que calificaríamos de poéticas, los humanos hablamos con varios niveles de belleza, pero también porque el dramaturgo no debe escribir lo que un personaje dice sino como el dialogante lo escucha.

14. La longitud de cada parlamento está sujeta no sólo a la necesidad del significado a comunicar, sino también a la psicología del personaje, sea locuaz o parco; pero también se debe al estilo del dramaturgo (en el Teatro del Absurdo con parlamentos son cortos, mientras que en el Teatro clásico son largos). Los diálogos menores a una línea resultan efectivos y su ligereza subraya la importancia de algunos parlamentos largos;

15. La amplitud de visión de los personajes rebasa el cosmos presentado sobre la escena, porque éstos siguen viviendo cuando salen de la escena y podemos suponer que conviven con otras personas y tienen otras conversaciones que el Público no llega a escuchar;

16. Los diálogos debe sonar a que nunca antes habían sido dichos, ni por ese personaje ni por ninguno. Hay que evitar los diálogos obvios;

17. El dramaturgo no se debe abusar de los signos: ¡!, ¿? y los puntos suspensivos; son necesarios algunas veces pero deben ser escritos sólo los indispensables;

18. Leer en voz alta los diálogos es buena costumbre del incipiente dramaturgo, y también del avezado. Lo hacían Federico García Lorca y Rodolfo Usigli;

19. Los parlamentos deben conmover primero al dramaturgo, después al actor y al último al Público. Si no conmueven al dramaturgo, habrá que reescribirlos;

20. El exceso de llanto es peor que el de la risa. Los personajes deben llorar y reír, pero siempre por una razón clara y con palabras engarzadas.

Los diálogos no son imitación mimética del habla humana, ya que el verdadero discurso teatral posee dos características: concreción (disminución del número de palabras para decir el mismo mensaje) y síntesis (compendio temático). Estas dos características se fundamentan en el hecho de que el número de palabras para enviar un mensaje dado es mayor en la comunicación oral que en la teatral; además, la abundancia de elementos temáticos es bastante mayor en la comunicación teatral que en la oral. En la comunicación oral existen dubitaciones, medias palabras, cambios de sintaxis, y regresiones temáticas, mientras la comunicación teatral sigue más cercanamente las leyes del lenguaje y la prosodia. Toda comunicación consta, según Jakobson, de cinco elementos: emisor, mensaje, código, mensaje recibido y receptor. El dramaturgo no escribe el mensaje enviado por el emisor, sino el mensaje recibido; por lo que escribe aquellos diálogos que los personajes escuchan, no los que emiten. Esta preferencia por lo auditivo más que por lo oral permite alterar el contenido semántico del diálogo mediante un proceso de literaturización. Así Shakespeare no escribe lo que dijo Romeo, sino cómo lo escuchó Julieta, lo que le permitió poetizar el mensaje. Aún en el Teatro realista no se puede poner en labios de personajes diálogos callejeros recogidos electrónicamente, pues la sintaxis y las arbolescencias de la comunicación oral impiden la eficacia de esta comunicación sobre la escena.

Otra de las diferencias entre el diálogo oral y el teatral es que el primero es por definición unívoco (con un sólo significado semántico), mientras que el segundo posee en todo momento pluralidad semántica (el significado es diferente para el personaje interlocutor que percibe el contenido literal de las palabras, que para el Público que las percibe dentro del contexto total de la obra). Ningún elemento de una obra de Teatro carece de significación, no debe existir ni una sola palabra en vano; mientras que en la comunicación oral se encuentran normalmente palabras y elementos que no concuerdan con el mensaje o que no poseen información, pero que tampoco alteran la efectividad de la comunicación, ya que actúan como placebo semántico.

No hay que confundir el monólogo con el soliloquio. El primero es metateatral porque los personajes dirigen sus palabras al Público y saben de su presencia; mientras que el soliloquio es una comunicación del personaje consigo mismo. El más conocido de los soliloquios pertenece a Hamlet:

“To be or not to be”. En la comedias del Siglo de Oro abundan los monólogos; incluso las comunicaciones directas entre el personaje y el Público llamados “apartes”, con las que se participa al Público un pequeño secreto sin que los demás personajes no lo escuchan, pertenecen al género monologista.

11. EL CONFLICTO DE ACCIÓN Y EL CONFLICTO DE IDEAS

Tradicionalmente el conflicto se ha interpretado como colisión de voluntades y acciones entre el protagonista y el antagonista, que es teatralizado por los medio de los comportamientos de ambos. El conflicto sucede ordinariamente entre personajes que poseen un grado considerable de humanidad, aunque éste no es el único que existe en el Teatro; también hay el conflicto que se nutre de ideas antagónicas que son dramatizadas por entes teatrales. En ambos casos debe imperar el principio del libre albedrío del ente teatral, ya que éste debe ser consecuente con la propia condición del ente—fisiológica, sicológica y sociológica—y no por los deseos del dramaturgo. Aunque la sicología de los personajes posee correspondencias con la sicología humana, no debe ser entendida como su duplicado, ya que es regida por la psique determinada por los parámetros iniciales que definieron a los personajes. Sin importar su grado de humanización, todos los personajes, todos deben dar muestra durante la obra de crecimiento interior y de cambios en su comportamiento. El Teatro realista propuso el principio de la unidad sicológica del personaje, que consiste en que una vez que su comportamiento ha sido establecido por el *yo óntico* y por las circunstancias que lo rodean, no debe haber cambios fundamentales en su psique; por su parte, el Teatro no realista ha comenzado a investigar las posibilidades escénicas de alterar la unidad sicológica de los personajes, como lo ha experimentado prometedoramente el dramaturgo polaco Estanislao Ignacio Witkiewicz.

12. TINTA Y MÁS TINTA

Todos los principios de la dramaturgia pueden ser violados, excepto el principio del hacer y rehacer la pieza. Uno de los máximos yerros del Teatro hispano e hispanoamericano ha sido la falta de pulimento para pasar del molde a la escultura. Aún los dramaturgos considerados clásicos, como Lope de Vega, Tirso de Molina y José Zorrilla, son muestra que la genialidad no suple las horas de trabajo, ya que muchas de sus piezas poseen estructuras fallidas y hasta erratas de adjudicación de personaje y de tiempo, sin contar los descuidos en el conteo de líneas en diálogos escritos en verso. Un problema endémico del Teatro hispano e hispanoamericano ha sido la improvisación y la falta de trabajo dramático. Una mala pieza puede ser revisada y mejorada, pero una obra de excepcional creatividad puede ser relegada al olvido del Público por no haber tenido el tiempo de maduración, que pudo aclarar la premisa y fortalecer los elementos dramáticos. García Lorca y Rodolfo Usigli gustaban de leer sus *obras en proceso* a un grupo de amigos para recibir comentarios; en el caso de *Yerma*, su autor prefirió retrasar su premier en Uruguay después de una lectura pública del primer

acto. Otros dramaturgos, yo entre ellos, leemos en voz alta los diálogos mientras los escribimos o revisamos.

La personalidad del buen dramaturgo/a queda reflejada en su Teatro, tanto su genialidad, como su filosofía de la vida. Obras en las que la presencia del dramaturgo/a está diluida, por lo general son obras de poca valía y menos permanencia. Cuando en una obra dramática se percibe la presencia del autor, no por lo explícito de sus ideas o valores, sino porque deja constancia de sus preguntas y sus dudas, la obra tiende a ser valiosa y de mayor permanencia. El Teatro es trascendente porque deja constancia del paso por la vida del dramaturgo/a, de la aventura vital de un hombre o una mujer que los llevó a construir un cosmos habitado por entes, espacio mágico que es un laboratorio de la felicidad para experimentar con humanos sin que haya dolor ni dicha. No es que el dramaturgo juegue a sentirse un pequeño dios, más bien es Dios el que a veces parece recrearse siendo dramaturgo.

13. EL TEXTO DRAMÁTICO Y LOS TEXTOS DE ESCENIFICACIÓN

El texto dramático que escribe el dramaturgo/a es la versión más completa posible de la premier mental de esa obra. La calidad de la obra de Teatro puede ser fallida desde su concepción, pero también puede ser que la versión escrita es poco fidedigna de la imagen mental que tuvo el dramaturgo/a en el proceso de gestación y escenificación mental. Este *texto primario* es leído e interpretado por un director, quien hace la segunda versión imaginativa de esa obra e intenta darle vida sobre la escena con un grupo de actores; es el *texto secundario*. Existen dos procesos de comunicación que integran en tiempo y espacios diferentes la creación de una obra teatral y su posterior escenificación:

<i>Proceso de comunicación dramaturgico</i> / <i>Proceso de comunicación escénico</i>	
EMISOR ₁ →TEXTO DRAMÁTICO→RECEPTOR ₁ / EMISOR ₂ →PUESTA EN ESCENA→RECEPTOR ₂	
[Dramaturgo]	[Obra] [Lector/Director] / [Director] [Escenificación] [Críticos/Público]

El siglo XX enfatizó la capacidad creativa del director otorgándole la libertad de establecer su propio proceso creativo, el cual ha sido centrado más en el espacio escénico y la imagen, que en la idea y la palabra. Así como en siglos pasados habían imperado el actor y la actriz sobre todo los demás colaboradores, y en otros momentos de la historia había reinado el dramaturgo, hoy impera el director escénico. Acaso el siglo XXI nos enseñe a valorar equilibradamente los logros de todos los contribuyentes para que suceda una noche de Teatro. ¿Quién es el verdadero creador de una obra de Teatro? ¿El director o el dramaturgo? Los herederos de Gordon Craig y Antonin Artaud insisten en

que es el director de escena, pero ninguna de esas puestas de indudable creatividad ha generado un nuevo texto publicable; ni los medios de permanencia de la imagen escénica, como el video y la fotografía móvil y fija, hacen posteriormente justicia al fenómeno teatral. Así que los directores tienen que recurrir a escribir un texto, como cualquier dramaturgo, si quieren que sus logros sean apreciados por futuras generaciones. La pervivencia del texto y la fugacidad de la representación es una ironía más que nos lleva a reflexionar sobre los grandes esfuerzos de la voluntad humana para cumplir con su destino y lo efímero que resultan esos mismos logros por lo perecedero de los espacios y lo huidizo del tiempo.

14. LA BIBLIOTECA MÍNIMA DE UN DRAMATURGO

Un dramaturgo/a debe ser un gran lector. Los siguientes autores me han ayudado especialmente a conocer el arte dramático. Esta es la lista mínima que tendría que leer un incipiente dramaturgo: el Teatro clásico; las principales piezas de Shakespeare y el Teatro isabelino; el Teatro de los siglos de oro: Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Sor Juana Inés de la Cruz y Agustín Moreto; Molière, Corneille y Goldoni; los grandes maestros del Teatro del siglo XX, especialmente a Ibsen, Strindberg, Chejov, Pirandello y Hauptmann; los forjadores del Teatro abstracto: Jarry, Claudel, Brecht, Ionesco, Beckett, Dürrenmatt, Frisch y Genet; los norteamericanos O'Neill, Williams y Arthur Miller; los españoles Jacinto Benavente, García Lorca, Valle Inclán y Antonio Buero Vallejo; y los hispanoamericanos: Florencio Sánchez, Rodolfo Usigli, Roberto Arlt, Samuel Eichelbaum y René Marqués. Y cuantos dramaturgos pueda leer de su propio país a lo largo y a lo ancho de la historia teatral nacional.

Una de las deficiencias que sufre la dramaturgia, al menos en los veintidós países que se comunican en español, es el hecho de que el autor dramático dejó de ser un intelectual, una mujer o un hombre de muchas lecturas, con un concepto de su historia y de su sociedad, lo que le ha impedido conceptualizar plenamente sus obras desde múltiples perspectivas. No puedo dejar de recordar el título del libro de Eric Bentley: *Playwright as Thinker (El dramaturgo como pensador)*. Indudablemente fueron intelectuales Ibsen, Strindberg, Claudel y Anouilh, y entre los hispanos Valle Inclán, Rodolfo Usigli, Xavier Villaurrutia, René Marqués y Antonio Buero Vallejo. En el final del siglo XX, este requerimiento intelectual ha sido cumplido por un grupo pequeño de dramaturgos profundamente pensantes, entre ellos destacan Egon Wolff, Elena Garro, Roberto Ramos Perea, Eduardo Rovner, Mauricio Kartún, Rodolfo Santana, Fermín Cabal y Marco Antonio de la Parra. En contraposición, el grupo de poetas y novelistas hispanoamericano que actualmente puede ser calificado de intelectual es mayúsculo. Esta débil posición del dramaturgo/a como hombre o mujer de letras no le ha permitido ser una figura influyente en el mundo artístico y político, en donde ha perdido autoridad, lo que a su vez disminuye la posibilidad de cambiar el destino histórico de su nación y de obtener recursos para la producción teatral.

15. DESIDERATA FINAL

Al abrir el siglo XXI y recorrer con un vistazo la primera centuria de Teatro hispanoamericano, observamos que el Teatro ha ido adquiriendo características esencialmente hispanoamericanas a partir de la generación del uruguayo Florencio Sánchez (1875-1910), tales como el lenguaje regionalista, el espacio geográfico, la oriundez de la trama y de los personajes; aunque sus principios estéticos fueron influidos por las corrientes europeas, especialmente por Ibsen, los hermanos Álvarez Quintero y Jacinto Benavente. Durante esos mismos años, la literatura hispanoamericana vivió el movimiento bautizado del modernismo, que sirvió de detonador para que nuestra literatura, al superar los lazos estéticos que la unían con las corrientes europeas, creara por primera vez en nuestra historia una literatura extraordinaria en logros e independiente de extrajerismos, consiguiendo ser una de las literaturas más florecientes de la historia a nivel mundial. Si es cierto que el modernismo ha sido fructífero y trascendente en nuestra literatura, también es cierta la ausencia infortunada en nuestro Teatro del modernismo o de otro movimiento igualmente liberalizador, porque siguió fundamentándose en principios estéticos europeos, especialmente posrománticos.

La generación de dramaturgos que siguió y que fue paralela a la generación literaria calificada de vanguardia, ha sido calificada de experimentalista por Frank Dauster, debido a la utilización de diversas estéticas y a la mezcla de géneros dramáticos por parte de aquellos dramaturgos que podemos calificar de forjadores del Teatro hispanoamericano: Rodolfo Usigli, Roberto Arlt, Samuel Eichelbaum y, un poco más tarde, René Marqués. La generación siguiente prosiguió con la búsqueda de un discurso teatral esencialmente nuestro, pero no lo encontró del todo a pesar del color y del sabor local que logró, porque olvidó la búsqueda de una teoría dramática que fundamentara su dramaturgia, aceptando principios estéticos europeos que parecían emancipadores, como el Teatro épico de Bertolt Brecht y el Teatro testimonio de Peter Weiss, sin que se llevara a cabo una síntesis que incluyera elementos de raigambre nuestra.

A la generación de dramaturgos que cierra el siglo XX le tocará el deber de establecer los lineamientos estéticos de un Teatro intrínsecamente hispanoamericano y de conducir al Teatro a una situación equiparable a la que la narrativa y la poesía tengan en las primeras décadas del siglo XXI.

16. USIGLI Y EL RIESGO DE SER DRAMATURGO

No quiero cerrar estas consideraciones sin recordar la entrevista personal que tuve con Rodolfo Usigli en 1979, pocos meses antes de su muerte. Viajé desde Monterrey a la ciudad de México únicamente para preguntar al dramaturgo consagrado—sin duda el mejor que ha tenido México en el siglo XX— algunos consejos para un dramaturgo incipiente. El dramaturgo viejo me abrió los secretos del fatigoso camino de la dramaturgia: “Que le monten sus obras o que no le monten, no debe importarle; que le publiquen o que no le publiquen; que lo alaben o que lo critiquen, nada importa. Lo único importante es correr el riesgo del Teatro toda una vida, y cuando llegue al final

sabr a si vali o la pena y fue usted un gran dramaturgo, pero también puede usted correr el riesgo y descubrir que no lo fue, pero ese es el gran riesgo que tiene que correr. Si lo corre lo sabr a, si no, nunca llegar a a saberlo.” Conservo el segundo tomo de su *Teatro completo* dedicado en esa ocasión: “A Guillermo Schmidhuber, autor de *La catedral humana*, porque corrió el riesgo del Teatro.” Escribió el verbo en pretérito, como si él profetizara que yo lo iba a correr. Ese instante lo considero como un bautizo o una iniciación. Aún hoy agradezco su generosidad y su esfuerzo de recorrer conmigo el primer paso de mi itinerario dramático, a pesar de que sus ojos eran casi ciegos. El conocer los itinerarios vitales de los dramaturgos hispanoamericanos puede ayudarnos a aceptar todo lo bueno y lo mucho de malo que tiene la carrera del autor dramático. Muchas veces he dedicado libros m os a colegas con la siguiente frase: "Compañero en el gozar y en el sufrir de la dramaturgia."

Otros encuentros nutrientes que he tenido con dramaturgos, son las tres visitas que hice a Antonio Buero Vallejo y el haber asistido a su última presentación pública con la reposición de *La fundación*, en Madrid poco antes de su muerte. También mi amistad con Elena Garro, ex esposa de Octavio Paz, con quien compartí conversaciones y cartas. Personalmente he conocido a Arthur Miller y Edward Albee; amistad he tenido con José Triana y Matías Montes Huidobro de Cuba, Roberto Ramos Perea de Puerto Rico, Eduardo Rovner, Roberto Perinelli y Mauricio Kartún de Argentina, Marco Antonio de la Parra de Chile y Rodolfo Santana de Venezuela. Es muy recomendable tener admiración por dramaturgos vivos y con algunos buena amistad.

17. DIONISOS,  HACIA DÓNDE VA TU TEATRO?

El primer ensayo que apuntó el desenvolvimiento de la modernidad hacia otra etapa posterior fue "The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature" (1971), de Ihab Hassan. Orfeo fue un dios griego que perfeccionó la lira dándole dos cuerdas más, su leyenda cuenta que fue muerto por las mujeres de Tracia para apagar las iras de Afrodita, pero que su cabeza aún después de desprendida seguía cantando. Hassan propone este mito para ejemplificar el desmembramiento de la literatura a partir de la primera década del siglo XX, y la permanencia de su canto como "literatura del silencio," con una lira sin cuerdas.  Por qué no imaginar que este episodio de la mitología griega también ejemplifique la victimización del Teatro? No en balde la figura de Orfeo ha sido comparada con la de Dionisos porque ambos nacieron en Tracia, y en razón de que la historia de la desmembración de Orfeo tiene su paralelo en la desmembración del Dionisos Zagreo despedazado por los Titanes. Los órficos se apoderaron del mito de Dionisos y lo propusieron como centro de su culto; así que pensar que la cabeza de Orfeo representa también al Teatro descoyuntado, no es falso parangón. El Teatro moderno en vías de posmodernizarse está indudablemente desmembrado. Mientras la cabeza simboliza el texto, el cuerpo bien pudiera representar la escenificación, pero a pesar de que la muerte amenace al Teatro, éste será eterno como el mismo Dionisos que murió y resucitó en el segundo Dionisos. Esta muerte y resurrección puede ser usada como metáfora prometedora del resurgimiento futuro del Teatro. Bien sabemos que el Teatro hispanoamericano no ha alcanzado la

importancia que la novela y la poesía lograron en la segunda mitad del siglo XX, pero algunos de sus logros parecen augurar en las generaciones futuras un auge mayúsculo a nivel continental.

18. LA RUEDA DE DIONISOS

¿Qué puede esperar el Teatro mundial con tres mil quinientos años de historia o, según otros conteos que parten del inicio del rito comunitario prehelénico, con cinco mil años? Yo creo que la historia del Teatro ha recorrido un ciclo que he calificado de **La Rueda de Dionisos**. Primero se inició con un proceso gestador que partió de la experiencia activa del rito, luego pasó por la experiencia concreta del afecto, posteriormente alcanzó la observación de lo escénico, para al final llegar a una conceptualización abstracta con el Teatro del absurdo y con los llamados metadramas, que crean un mundo teatral valedero por sí mismo. Estos cuatro pasos que ha recorrido el Teatro a través de los siglos, presentan cuatro fases del proceso cognoscitivo: hacer, sentir, observar y pensar. En los orígenes teatrales del ditirambo dionisiaco, el Público *actuaba* un rito en el que Dionisos se convertía en el único receptor y los actores eran los cuasi-sacerdotes. Posteriormente, cuando el Público dejó de actuar, preponderó el *sentir* con un proceso afectivo que culminaba en la catarsis en unas ocasiones y, en otras, en sólo la empatía. Más adelante el Público se convirtió en simple *observador* del espectáculo, para llegar al final de esta Rueda de Dionisos, al *pensar* distanciado del afecto.

El Teatro hispanoamericano se inició con el Teatro ritual protoamericano, por desgracia hoy perdido, luego se adentró en un Teatro visual y afectivo durante los tres siglos de la colonia. El Teatro hispanoamericano como hoy lo entendemos nació en la primera mitad del siglo XX, intentando un balance entre lo emocional y lo intelectual, con dramaturgos pioneros como Usigli y Arlt, para más tarde intensificar los intereses visuales con un Teatro realista que aún predominó en las dos décadas aquí estudiadas. A partir de las puestas de los últimos años, se ha intentado recuperar el rito, como en las puestas del grupo peruano Yuyachkani y en la dramaturgia de Enrique Buena-ventura.

Algunos estudiosos de las ciencias del conocimiento, como David A. Kolb, han diferenciado cuatro clases diferentes de capacidades de aprendizaje: capacidad de experiencia activa—que yo identifico con el rito—; capacidad de experimentación concreta—que apunto como la utilización del sentimiento en el Teatro—; capacidad de observación reflexiva—que identifico con el Teatro visual—; y capacidad de conceptualización abstracta—similar al Teatro de ideas. Hasta el siglo XX, el Teatro ha dado una primera vuelta a la Rueda de Dionisos, lo que es un privilegio del Público ya que le permite experimentar las cuatro capacidades del aprendizaje y de gozo teatral: hacer, sentir, observar y pensar. Por eso algo que identifica al Teatro hispanoamericano en las décadas que cierran el siglo XX es su deseo de ser rito, afecto, sensación y pensamiento.

Con el Teatro de la crueldad, Artaud apuntó la necesidad de que el Teatro regresara al rito. La crítica ha entendido las consideraciones de Artaud como un regreso a los orígenes del Teatro, pero quiero proponer otra interpretación, como una invitación para iniciar un segundo círculo en la

Rueda (o espiral) de Dionisos. Artaud no estaba equivocado, nosotros fuimos los equivocados al entenderlo como un regreso a los orígenes dionisiacos (y órficos) del Teatro, la suya es una invitación a proseguir por los caminos de la posmodernidad con la mente abierta, para desmembrar el Teatro e integrarlo nuevamente ahora que la rueda de Dionisos inicia su segunda vuelta.

19. SOBRE EL AUTOR.⁴⁰

Recordar, se ha dicho, es volver a vivir, pero pensando en las puestas de mis obras, acaso debiera decir, tanto es tanto vivir como morir. No es que no me entusiasme ver sobre la escena los micromundos que he creado, sino que en ese proceso de vivificar mis obras, se gana mucho, pero se pierde algo. El proceso creativo de una pieza es largo, no sólo consume el tiempo de su escritura, que en mi caso es rapidísimo —menos de una semana—, sino su gestación es una crónica poco anunciada que dura en la mayoría de los casos, más de nueve meses, a veces años y hasta décadas. Las palabras que siguen son un recuento de las experiencias de haber visto mi dramaturgia sobre la escena.

El primer reconocimiento que recibió mi teatro fue la carta del Instituto de Cultura Hispánica, fechada en Madrid el 20 de diciembre de 1968, en que se me informaba que mi pieza *La mala posada* había quedado finalista en el III Premio Teatro Tirso de Molina. La misiva estaba firmada por Gregorio Marañón, el director del ICH. Entre los finalistas estaba Hugo Argüelles a quien yo admiraba, había concursado con *Alfa del alba*, *Retrato de una familia decente* y *Valerio Rostro*. Ni él ni yo ganamos pero para mí fue un bautismo de fuego que me marcó para siempre. Cinco veces más fui finalista en 1975, 1976, 1977, 1979 y 1980. Nunca más concursé en ese premio.

La primera vez que escuche hablar a mis personajes fue en una lectura de Atril de mi cuarta obra escrita, *La catedral humana*, en enero de 1979, en el Teatro Lope de Vega de Monterrey, bajo la dirección de Rubén González Garza. Sorprendido quedé de que los personajes tomaran voz y que mi texto alcanzara matices que para mí antes parecían prohibidos. Esa fue la primera vez que noté al Público, porque antes mi Teatro mental aceptaba un solo espectador, yo.

Cuatro meses después subió a la escena *Nuestro Señor Quetzalcóatl*, el 18 de mayo de 1979, actuada por un grupo de estudiantes del Tecnológico de Monterrey en una antigua capilla jesuítica ante numeroso Público regiomontano. La pieza funcionó y sentí un alivio casi fisiológico al comprobar que mi anatomía funcionaba. Nuestro señor *Quetzalcóatl* ha tenido numerosas puestas, entre las que descuella el haber sido premiada la producción en el Festival de Tecnológicos Regionales de Tlaxcala en 1980.

⁴⁰ Fragmento de la Conferencia del autor en las XIX Jornadas de Teatro Latinoamericano organizadas por la Universidad de Tennessee en la ciudad de Puebla, México, en 2011, con la entrega de una copia de la Cédula Real de Fundación de esta ciudad. Evento organizado por el Dr. Oscar Rivera Rodas, profesor de esta universidad estadounidense. Este texto ha sido completado con la información posterior.

A finales de 1979 me otorgaron el Premio Teatro de la Nación de la Sociedad General de Escritores de México, que fue la primera presea que gané o que *La catedral humana* ganó por mí. En la entrega del premio en la ciudad de México, conocí a Rodolfo Usigli y a Juan Bustillo Oro, y pude constatar el milagro de conversar con un gran dramaturgo. Esa noche también conocí a Cantinflas, quien bromeó la burla que había hecho el presentador al mencionar que yo era ingeniero: “¿Cómo es posible que un ingeniero escriba Teatro?”, a lo que yo respondí: “¿Qué es más peligroso? ¿Qué un ingeniero escriba una obra de Teatro o que un dramaturgo construya una casa?” Obviamente Cantinflas me dio la razón.

Mi octava pieza, *Los héroes inútiles* fue estrenada el 7 de agosto de 1980 por el Grupo Andrés Soler, de la ciudad de México, bajo la dirección de Xavier Rojas, un teatrista de excepción. Esta producción tuvo varios centenares de representación y se difundió por el Canal del Politécnico Nacional. *Los héroes inútiles* no fueron tan inútiles porque llegué a contar con más de sesenta producciones diferentes. Además, adapté esta pieza como libreto operístico a petición de compositor Manuel Enríquez. El estreno de la ópera llegó a ser anunciado en el Palacio de Bellas Artes de México, pero se suspendió la premier por el terremoto 1985; posteriormente, el compositor murió y la partitura aún espera su estreno. Este año está programada en tres ciudades mexicanas.

En el Festival Cervantino se estrenó *Los herederos de Segismundo* El 28 de abril de 1981, por el Grupo PROTEAC de Monterrey, bajo la dirección de Sergio García y con el Grupo PROTEAC de Monterrey; un año antes esta pieza había ganado el Premio Nacional de Teatro (INBA), el mayor premio que mi país tiene para textos dramáticos. El estreno fue exitoso con Rafael Solana en el Público, había viajado desde el DF sólo para ver mi obra. Al final de la representación cuando celebramos con el grupo, el director y los actores tuvieron un altercado y se mentaron a todas sus progenitoras y maldijeron a toda su descendencia. Yo pensé que no habría función al día siguiente, pero no sólo hubo función, sino que salió mejor que la primera. El maestro Solana escribió en su afamada columna: “Más o menos cada generación aparece en el mundo un autor que escribe una obra que pretende ser la síntesis de una época, la enciclopedia, el resumen de todos los conocimientos y todas las aspiraciones del momento, llega de símbolos, de alegorías y de emblemas. En 1951 esa obra fue *Le diable et le von Dieu*, de Sartre; en 1905 *Los interesase creados*, de Benavente y *Loiseau blueu*, de Maeterlinck, en 1907; en 1867 había sido *Peer Gynt*, de Ibsen, y en 1833 *Fausto*, de Goethe. Van ustedes a decir ustedes que al anónimo cronista ‘ya se le botó la canica’ cuando para hablar de una obra regiomontana estrenada en Guanajuato invoca a Goethe, a Ibsen, a Benavente, a Maeterlinck y a Sartre; esperen hasta que vean “Los herederos de Segismundo...”⁴¹ Como no agradecer este elogio.

En 1982 había escrito *Perros bravos*, una pieza breve ambientada en el México pobre que no tiene agua. Pronto subió al escenario y ha tenido numerosas, hasta una venezolana bajo la dirección de Orlando Rodríguez ese mismo año con la organización del Ateneo de Caracas. Incluye una

⁴¹ Rafael Solana. “Schmidhuber”, en *Revista Siempre* (México), mayo 20, 1981.

década más tarde, yo la dirigí en la Universidad de Louisville, Kentucky (1992). La carencia del agua me guió a la de fuego y salió de mi pluma otra obra breve, *Fuegos truncos*, que fue estrenada en 1982 por el Grupo Experimental del la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Nuevo León, bajo la dirección de Rosa María Gutiérrez. Esta pieza ha tenido numerosas representaciones en espacios escénicos exteriores e interiores y tuvo una adaptación a Televisión. El hecho de que a México le faltara agua y fuego, me despertó la idea de escribir una pieza que presentara la falta de tierra: *María Terrones*, y otra la falta de aire, *La ventana*, ambas escritas en 1983. *María Terrones* tuvo varias puestas escolares y profesionales y estuvo incluida en las lecturas obligatorias del departamento escolar del Estado de Nuevo León. *La ventana* fue puesta en 1983 por el Grupo de la Casa de la Cultura de Mérida y llevada en gira por el estado de Yucatán a las comunidades indígenas, ya que mi pieza utiliza parcialmente el dialecto maya-lacandón. Me comentaron que los indígenas reían mucho con la pieza. Un ensamble de las cuatro piezas fue publicado bajo el título de *Cuarteto de mi gentedad* y montado por el Grupo PROTEAC, bajo la dirección de Virgilio Leos (1986).

La catedral humana había quedado sin estreno hasta el 18 de noviembre de 1983, en que Luis Refugio Barragán la montó en el Teatro Nova, de Monterrey. Dos años después, este mismo director produjo *Felicidad Instantánea/ Instant Happiness*, que fue estrenada el 4 de octubre de 1985, con el Grupo Nova. Recuerdo ambas puestas con nostalgia, especialmente porque me amigo Cuco Barragán ya murió.

Paralelamente fue estrenado *El robo del penacho de Moctezuma*, el 10 de mayo de 1985, por la Compañía Titular de la Universidad de Nuevo León y la dirección de Gerardo Villarreal. Esta pieza tuvo varias lecturas y puestas organizadas por FONAPAS, en 1985 y 1986. Otro estreno memorable fue *Juegos Centrifugos*, que fue montado en el Festival de Teatro de Hermosillo, el 27 de enero de 1985, con la compañía estatal de Teatro del Estado de Sonora, bajo la Dirección de Tonatiuh Gutiérrez. Este estreno guarda una anécdota casi metateatral. En el grupo había una actriz que estaba casada con el Gobernador del Estado de Sonora, quien le había exigido a su esposa que se retirara del mundo del Teatro, pero ella añoraba la escena. El día del estreno el gobernador estaba de viaje y su esposa se atrevió a subir a escena, pero a la mitad de la obra le avisaron que el regreso de su marido en avión privado se había adelantado, así que otra actriz entrenada para el caso, terminó la representación. Nunca supe qué pensaría el Público que presenció el cambio de rostro.

La versión inglesa de *El día que Monalisa dejó de sonreír* fue estrenada como “The Day Mona Lisa Stopped Smiling” por Cincinnati Playwrights Project, el 15 de agosto de 1988. Y su estreno en español tuvo que esperar hasta el 25 de septiembre de 1993, por el Compañía Estatal de Teatro, Universidad Veracruzana, en Xalapa. Bajo la dirección de Manuel Montoro y la escenografía de Guillermo Barclay.

Al acercarse el cuarto centenario del des/encubrimiento de América, yo sentí la necesidad de escribir una trilogía colombina. *Por las tierras de Colón*. Tuvo su estreno en inglés y en español en el Festival de Costa Mesa, Southwestern College, el 3 de mayo de 1989. Sobresale entre otras

producciones, la puesta de PROTEAC de Nuevo León, bajo la dirección de Luis Martín. Esta producción hizo gira nacional y fue invitada al Festival de Teatro de Jalisco (1989). La Universidad de Kentucky hizo una escenificación en otoño de 1992 y Carlos Miguel Suárez Radillo la presentó en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, el mismo año. Esta pieza fue el montaje oficial del 25° aniversario del Festival Internacional de Teatro Hispanoamericano de Miami, bajo la dirección Mario Ernesto Sánchez, el 25 de julio de 2010. Mi familia y yo asistimos a la puesta y para mí fue una oportunidad de probar a mis hijos que mi dramaturgia seguía viva.

La segunda pieza colombiana fue *El quinto viaje de Colón*, que se estrenó el 7 de octubre de 1992 en la University of Dayton, en Ohio, bajo la dirección de Enrique Romaguera. La misma semana tuvo su estreno mexicano, el 12 de octubre de 1992, como evento inaugural del Festival Alfonso Reyes, Monterrey, con un grupo profesional bajo la dirección de Ángel Hinojosa. Escribí la tercera pieza colombiana en una mezcla de inglés y español, como lo muestra su título *Never Say Adiós To Christopher Columbus*. Durante ese año hubo lecturas de atril de esta pieza en la University of Louisville, University of Kentucky y en Central College. Tuvo un montaje memorable en la Universidad de Texas en Permian Basin para celebrar el aniversario del Club de Español.

La única de mis piezas escrita enteramente en inglés es *Video-Marriage*, que tuvo una lectura de atril en primavera de 1992, con el Grupo Selma Jacobs, en Louisville, Kentucky, y fue publicada, pero nunca más ha regresado a la escena.

Uno estreno memorable fue *Obituario*, el 6 de septiembre de 1996, con el Grupo de Teatro Anatomía con la dirección de Jaime Velasco y la actuación de Sergio Navarro y Ramón Segurajáuregui, fue una producción de la Secretaría de Cultura de Colima. Esta puesta fue presentada en un Congreso efectuado en la Universidad de Kansas en Lawrence y, posteriormente, en el Ateneo Puertorriqueño. De la misma pieza hubo otro estreno memorable en 2017 en ciudad de México, con la dirección de Gonzalo Valdés Medellín y las actuaciones magníficas de Sergio Klainer y Leonardo Mackey. El travestismo escénico de un actor haciendo el doble papel femenino y masculino volvió a triunfar. Sobresale la puesta de *Obituario* de 2017 bajo la dirección de Gonzalo Valdés Medellín fue un éxito en la ciudad de México, con las actuaciones de Sergio Klainer y Leonardo Mackay.

En 1993 regresamos mi familia y yo a México después haber residido siete años en los Estados Unidos porque la Universidad de Guadalajara nos había invitado como académicos y pronto fui nombrado Secretario de Cultura del Estado de Jalisco para el periodo gubernamental 1995-2001. Con tantas labores, sólo llegué a escribir una comedia en 1997, *Dramasutra o Farsa del Diablo dramaturgo*, que fue montada por Roberto Ramos Perea y el grupo Sol y Luna de San Juan de Puerto Rico. Me impresionó cómo se escuchaba esta comedia con el calor *puertorriqueño*; una prueba más de la alquimia teatral, ya que dejó de ser obra mexicana para convertirse en pieza boricua.

Luego siguió *La amistad secreta de Juana y Dorotea*, que tuvo un doble estreno el 12 y 13 de noviembre de 1998, con una doble producción en inglés y en español en el Teatro Boll de la Universidad de Dayton, en Kentucky, bajo la dirección de Enrique Romaguera. Una puesta

memorable de esta pieza fue la dirigida por Roberto Ramos Perea, en el mejor Teatro de San Juan (Centro de Bellas Artes Luis A. Ferré), el 10 de septiembre 1999, con gran aceptación de Público. Esta misma semana está siendo presentada en el Teatro de Pueblo, por el grupo Cómicos de la Legua de la Universidad de Querétaro, bajo la dirección de Román García (3 y 4 de agosto de 2010). Otra puesta queretana de esta obra fue por el empeño de Deborah Cepeda en 2016, quien había personificado a Dorothy Schons anteriormente pero que quiso volver a esta crítica estadounidense a la vida.

Mi dramaturgia continuó con dos obras que fueron retratos escénicos de amigos recientemente fallecidos: *En busca de un hogar sólido* escenifica la muerte de Elena Garro; fue escrita de un tirón el 6 de agosto de 2000 en un vuelo Buenos Aires-Lima-México. La obra tuvo su premier en el 2003 en Monterrey, bajo la dirección de Luis Martín, con las actuaciones de Delia Garda y Rubén González Garza, con el grupo PROTEAC de Monterrey. Esta producción se presentó en Buenos Aires el 1 y 2 de febrero de 2004, en el Teatro del Pueblo; y una tercera función fue en Mar del Plata, el 6 de febrero. El 17 de junio del 2007 en el Primer Homenaje Nacional a Elena Garro, *En busca de un hogar sólido* fue presentada en la Sala Ponce del Palacio de Bellas Artes, de la ciudad de México, bajo la dirección de Gonzalo Valdés Medellín. Querétaro vio la puesta de las dos partes de mi obra bajo la dirección de Leonardo Kosta; esta puesta viajó a Guadalajara y se presentó en mi casa para la celebración de mi setenta aniversario.

Otro de mis retratos escénicos fue *Alcanzar al unicornio*, que presenta la muerte del escritor Juan José Arreola; su estreno fue en San Juan de Puerto Rico, con el Grupo Sol y Luna, el 1° de diciembre de 2006, bajo la dirección de Alina Marrero, nuevamente en la Sala Experimental del Centro de las Artes Luis A. Ferré. Mi personaje que es el poeta nacional de México fue entendido como el poeta de Puerto Rico, y como este país ama tanto su literatura, el Público lloró la muerte del mejor escritor de la isla.

El período de 2001 a 2018 fue intenso para mi dramaturgia personal. Escribí varias obras principalmente cuando la creatividad llegaba mientras viajaba en tierras argentinas. Mis últimas obras pertenecen a este estímulo argentino: *No murieron por la patria, celebración fársica* que fue estrenada en Monterrey, Nuevo León, con el Grupo PROTEAC de esa misma ciudad, el 14 de agosto de 2015, bajo la dirección de Luis Martín Garza, y las actuaciones de Francisco de Luna como fray Servando Teresa de Mier, Gerardo Villarreal como Simón Rodríguez y Claudia Garza como Atala. El vestuarista fue Francisco de Luna, los efectos lumínicos de Roberto Escobedo, y la asistencia de dirección y producción de Araceli Mendoza y Sandi Gutiérrez. La producción de estreno llevó a cabo una gira por cuatro ciudades del estado de Tamaulipas en 2016. Fue todo un éxito que volvió a la vida a fray Servando Teresa de Mier y a Simón González, el maestro de Bolívar; *Cuarteto para llorar una ausencia* fue estrenada en el Foro-Café de Guadalajara, México, el 4 de diciembre de 2012, por el grupo Aleph Teatro, bajo la dirección de Lourdes Salmerón; con el siguiente elenco: Isabel, Carmen Fernández; Diego, Ernesto García; Cintia, Mónica Rodríguez y Enrique, Manuel A. Covarrubias; *Aniversario de*

papel fue estrenada el domingo 7 de febrero de 2016, en el Teatro de los Cómicos de la Legua, de la Universidad Autónoma de Querétaro, con la dirección de María Guadalupe Pizano López; Padre: Víctor Eduardo Sasia Farías; Madre: Edna Gabriela Pizano López, e Hijo: Mariela León Ugalde. Y *El ritual del degüelle*, que no ha llegado al estreno. Las cuatro piezas fueron publicadas por editorial Ariadna en 2016 bajo el nombre de *Teatro para lamentar una ausencia*.

En 2015 *Travesía a la libertad* llegó a la escena en la capital con la actuación y la dirección de Jorge Prado, duró más de un año en cartelera.

Otras cuatro piezas conformaron el libro *4 Dramas 4*, también bajo los auspicios de Editorial Ariadna en 2017: *Nicolás y Nicolasa*, *Más vale hembra que mariachi*, *Requiem para Henry Crown* y *Mi tío El equilibrista*. Paralelamente a la edición del libro se trabajó en la producción de esta última pieza en Guadalajara, Jalisco, bajo la dirección de Lourdes Salmerón y las actuaciones de Francisco Rodríguez como Rodrigo; Sergio Navarro como Max; José Diosdado como Axel y Rosa María Chávez como La abuela. La coordinación general es de Isidro Delgado Guerrero y la composición de la música electrónica incidental de Miguel Torre Rodríguez. El estreno fue en enero de 2018.

Varias de mis obras nunca han llegado a escena, me duelen *Todos somos el rey Lear*, que escribí en 1979, porque con esta pieza descubrí mi lenguaje dramático, y además me duele una pieza escrita en el 2000 que avisora la llegada de la derecha en mi país, *¿Quién cabalga el caballo de Troya?*

No puedo cerrar estas líneas sobre las escenificaciones de mi dramaturgia, sin hacer mención de mis encuentros memorables, con Rodolfo Usigli, Antonio Buero Vallejo, Rafael Solana, Luis G. Basurto, Hugo Argüelles y Vicente Leñero. Y también de mis desencuentros con Emilio Carballido y Víctor Hugo Rascón Banda. No sabría a quien agradecer más, a unos porque me nutrieron, y a otros, porque me sacaron agallas. Otros de mis mejores encuentros es mi amistad con “La patota,” conformada por Roberto Ramos Perea, de Puerto Rico; Rodolfo Santana, de Venezuela; Eduardo Rovner y Mauricio Kartún, de Argentina; Marco Antonio de la Parra, de Chile; Fermín Cabal, de España, y yo. Bajo la sombra protectora de Usigli y de René Marqués, los siete dramaturgos trabajamos tres años en el proyecto de escribir un libro continuador del *Itinerario* que Usigli publicó en 1940 como guía para dramaturgos jóvenes. *Nuevo itinerario del autor dramático iberoamericano* fue publicado en 1998 con siete ensayos con el patrocinio editorial del Ateneo Puertorriqueño.⁴² Juntos organizamos dos talleres de dramaturgia en San Juan de Puerto Rico, uno de Caracas y otro en Buenos Aires, uno más en la Feria del Libro de Guadalajara. Por mi parte en forma individual he sido el profesor titular del curso de licenciatura de letras, *Creación dramática en taller*, que he impartido desde 1996 hasta el presente. Además, fui invitado a dar dos talleres de dramaturgia en Lima.

⁴² Fermín Cabal, Mauricio Kartún, Marco Antonio de la Parra, Roberto Ramos Perea, Eduardo Rovner, Rodolfo Santana y Guillermo Schmidhuber, *Itinerario del autor iberoamericano* (Puerto Rico: Ateneo Puertorriqueño, 1998). Varios de estos ensayos han sido editados posteriormente en forma individual.

Hubo estrenos que resultaron mágicos, como otros que fueron algo más que el pan de cada día. Pasmoso resulta comprobar que nunca se sabe a dónde irá una pieza. Por ejemplo, en *La secreta amistad de Sor Juana* y *Dorotea* tengo como personaje a don Carlos de Sigüenza, un escritor novohispano amigo de sor Juana. La presentación de esta pieza de Cómicos de la Legua fue en un Teatro construido en un antiguo convento de la ciudad de Querétaro, resultó ser el mismo espacio en donde el histórico Sigüenza concibió su escrito de 1680, *Las glorias de Querétaro*. ¿Cómo iba yo a sospechar al escribir esta obra que el espacio histórico y el teatral se iban a confundir?

Pasmoso también resultó *La catedral Humana*, en que ficcionalizo al grupo que construyó la catedral de Beauvais, que al ser la más alta catedral gótica de Europa, su arquitectura no soportó y se derrumbó la nave. En mayo pasado volví a visitarla y no ya no fue una catedral de la que se desconoce el nombre de los constructores, como cuando la visité en 1970, sino era la catedral de mi pieza. Volví a visitar la catedral en 2010, esta vez con dos amigos Francisco Sahagún y Juan Manuel Baltazar, y me sentí que caminaba en la escenografía de mi pieza.

El año de 2017 recibí el *Galardón al mérito teatral* del Consejo Estatal de la Cultura y las Artes del Estado de Jalisco y, posteriormente, el *Premio Jalisco de Literatura 2017*, el mismo que alguna vez recibiera Agustín Yáñez, Juan Rulfo y Juan José Arreola. En 2018 celebré mis cinco décadas de dramaturgo con la publicación de un libro por el Consejo Estatal de Jalisco de la Cultura y las Artes, con las dos primeras piezas más que aún estaban inéditas y las tres últimas: *Orfandad*; *Yáax, el primer mexicano*; *Antonieta, fantasma de Notre-Dame*; *Monólogo de los iluminados* (sobre Luis de Carvajal El joven).

Para terminar quisiera comentar que algo que en cada puesta pierdo: la voz de mis personajes. Al crearlos ellos hablan con la voz de mi conciencia, pero al verlos actuar sobre el escenario, las voces de los actores quedan grabadas en mi memoria auditiva y borran aquéllos murmullos prístinos que fueron tan amados. Un nuevo triunfo del la vida sobre el artificio. Ya no son más mis personajes, sino son de ellos, de los actores. Para mi consuelo tengo la certeza de que no hay mayor satisfacción para un dramaturgo que el escribir Teatro para la escena mental. Nada supera a ese momento íntimo: Los personajes libertándose dentro de mi conciencia.

Guillermo Schmidhuber de la Mora
Guadalajara, Jalisco, México
31 de diciembre de 2020