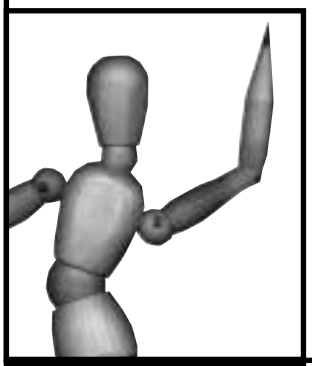
Nuestro mestizaje



[Domingo Miras]

Los que escribimos literatura dramática, ¿a qué mundo pertenecemos, al de la literatura, o al del teatro? Si pertenecemos a los dos, es evidente que somos una especie de mestizos. Y ya se sabe que a los mestizos no los quiere nadie.

El mestizo pertenece por su origen a dos pueblos distintos casi siempre antagónicos, y unos y otros le consideran un enemigo en potencia del que no hay que fiarse, un sujeto desarraigado que se pasará de uno a otro bando, sin más ideal que el dictado de sus mezquinos intereses.

Para las gentes del teatro, el autor es un escritor, un hombre que pertenece al mundo de la literatura, que es para ellos un mundo aparte y lejano cuyo trabajo y cuya relación con el público es absolutamente distinta de la suya. En relación con ellos, el autor es un extraño y procuran hacérselo ver por todos los medios, desde la fingida alabanza a la sincera repulsa. En los ensayos suele hacerse bien patente esta circunstancia.

Para los literatos puros, para los narradores y poetas, el dramaturgo es un ser exótico cuya vida transcurre en el frívolo medio de los actores mundanos y las hermosas actrices, al mundo brillante y ligero del espectáculo, fascinante y atractivo, pero vano y superficial. Y así, con una contradictoria mezcla de secreta envidia y disimulado desprecio, procuran dejar fuera de su círculo al escritor de textos teatrales, entendiendo que su labor no es literaria, sino escénica. Basta echar un vistazo a las páginas literarias de cualquier periódico para ver que, salvo excepciones, entre los apartados de poesía, narrativa o pensamiento, brillará por su ausencia el género dramático. Para encontrarlo hay que ir a las páginas de espectáculos, pero ahí sólo se encontrarán las obras estrenadas, no las publicadas, que son precisamente las pertenecientes a la literatura.

Sin embargo, la condición de mestizo puede ofrecer y de hecho ofrece una cierta ventaja circunstancial. Puede elegir el grupo al que arrimarse aunque sea marginalmente, ya sea según sus preferencias personales o según los vientos que soplen en cada momento histórico.

Si la extensión de este espacio nos lo permitiera, dirigiríamos nuestra mirada a la historia de este aspecto de la dramaturgia y podríamos asistir al espectáculo de los vaivenes que, como consecuencia de su híbrida condición, ha sufrido el autor unas veces a su pesar y otras por su libre elección.

Un repaso a vuelapluma nos hace ver que en Grecia, el dramaturgo es ante todo un empresario teatral que, además, interpreta o no sus propias obras en calidad de actor, mientras que en Roma, Plauto abandonó la escena aunque siguió escribiendo para ella, y Terencio, y más tarde Séneca, fueron ya escritores puros, aunque al primero le montasen sus obras y el segundo no estrenase jamás

El mestizo pertenece por su origen a dos pueblos distintos casi siempre antagónicos, y unos y otros le consideran un enemigo en potencia.

ninguna de las que escribió. En el tiempo de éste, los actores ya no son un factor de acción cultural, sino unos profesionales en decadencia cuyo papel histórico ha concluido, desplazados en el interés de las masas por gladiadores y aurigas, aunque procurasen conservar la sombra de su antiguo prestigio cultural reponiendo a los viejos clásicos, tragedias griegas y comedias romanas.

Se incluye a Séneca entre los autores teatrales del pasado, pero yo me pregunto si él se consideraba a sí mismo como un autor teatral. No sólo no fue estrenado, sino que nunca lo pretendió. Escribía para la lectura. El que la puesta en escena sea o no sea determinante, hace tan vaga, tan difusa, la noción de autor de teatro, que no es raro el fenómeno de que los propios interesados ignoren de sí mismos si son verdaderos autores o meros *amateurs*.

El hecho de que Roma recibiese en el siglo II antes de Cristo la cultura griega como una especie de depósito sagrado, fue seguramente la causa de que se interrumpiese la evolución del teatro romano, sustituyéndose a éste por el cultivo de los clásicos y la consiguiente falta de autores propios, de manera que, si alguno hubo, escribió sus obras dramáticas directamente para la literatura leída y no para el teatro. Así que, por dedicarse el público masivo al circo y el minoritario a los clásicos, Roma se quedó sin un teatro dramático propio.

Como estamos hablando de literatura dramática actual, quizá no ha estado mal recordar lo que pasó en Roma.

La condición mestiza del autor de teatro, como antes dije, le permite extender la mano hacia uno u otro lado, la literatura o el tablado, según su preferencia o posibilidades. Y, cuando decimos literatura, estamos diciendo algo distinto según la época: durante el Renacimiento, el literato es el criado de un prócer, está entre la servidumbre de su casa en calidad de secretario, y recibe alimento y vestido, protección personal y la posibilidad de editar sus escritos si le gustan a su amo. Aquí tenemos a Bartolomé de Torres Naharro, criado del Cardenal de Santa Cruz don Bernardino de Carvajal. Escritor de comedias pero, sobre todo, escritor al servicio de su señor, para el que seguramente se representaron sus textos, más que para el público. Y lo mismo podemos decir de Gil Vicente, con sólo sustituir al Cardenal de Santa Cruz por el rey don Manuel de Portugal. En cambio, Lope de Rueda no quiere ser un literato ni estar al servicio de ningún prócer. Mientras sus compañeros, desde su posición fronteriza de híbridos, se orientan hacia el campo de la literatura a la sombra de un señor amante de las letras, él se orienta hacia la parte opuesta y se hace cómico con todas las consecuencias.

En las postrimerías de aquel siglo XVI y durante casi todo el XVII, las cosas cambian y vemos a nuestros queridos mes- tizos con una mano tendida hacia el señor y la otra hacia el público. Al señor, le dicen "Yo soy la literatura, y doy lustre y brillo a tu noble casa", y al público le dicen: "Yo soy el espectáculo, y te divierto". Cervantes al duque de Béjar o al de Lemos, Lope al duque de Sessa, Calderón al propio rey, o Shakespeare a los lores Soupthampton y Derby o al conde de Leicester, todos conservan la tradición renacentista del señor al que servir, pero, al mismo tiempo, todos se aplican a servir igualmente al "senado ilustre", que ahora rinde unos ingresos mucho más elevados que los que se reciben de los nobles, que se han vuelto decididamente tacaños.

Desde las últimas décadas del siglo XIX, los dramaturgos se han inclinado hacia el lado de la escena, en el entendimiento de que también son literatos, pero unos literatos especialistas, que se hallan en posesión de unas técnicas que les permiten hacer lo que para los demás literatos es imposible. Se trata de una sabiduría peculiarísima que ellos tienen en exclusiva, a la que dan el modesto nombre de "carpintería" y que determina quien es o no es autor de teatro. Si Unamuno o Valle Inclán, por excelentes escritores que sean, no son buenos carpinteros, Unamuno y Valle no estrenarán. Les dirán que lo suyo es lo otro. Mestizos rechazados hacia los extensos campos exteriores de la literatura dramática no representada. Algún otro mestizo tuvo más suerte: Lorca fué igualmente aceptado en uno y otro campo: el exceso de suerte suele despertar el odio.

Algunos directores de escena han montado representaciones teatrales sirviéndose de textos que no habían sido escritos para la escena, preferentemente del género narrativo. Puesto que se trata de contar historias que en general consisten en unas relaciones humanas que producen el resultado del desenlace, ¿es indispensable que estas relaciones estén físicamente plasmadas

Las cosas cambian y vemos a nuestros queridos mestizos con una mano tendida hacia el señor y la otra hacia el público.

No sólo somos mestizos los dramaturgos, pueden ser también mestizas nuestras obras.

en el papel mediante el nombre de cada personaje seguido de su correspondiente alocución? ¿Es acaso este formalismo puramente accidental el que define y caracteriza a la escritura dramática? ¿El texto dramático es aquel que se compone exclusivamente de diálogo y didascalias?

No podemos resignarnos a que la esencia caracterizadora de nuestro trabajo consista en algo tan trivial. Y, sin embargo, la inmemorial práctica histórica ha producido ese esquema formal, esa armadura o ese uniforme en el que durante siglos se han embutido los textos teatrales hasta identificarse tan plenamente con él, que lo ha convertido en su propia piel. ¿Fué caprichosa esta forma de escritura? ¿Fué el resultado casual de una práctica utilitaria y circunstancial, sin más objeto que clarificar el reparto de papeles? Y, de ser así, ¿hubiera sido tan universal y longevo ese sistema de escritura? Por mi parte, me resisto a creerlo. Si la esencia del drama es el conflicto expuesto dialécticamente mediante tesis y antítesis, y en el teatro estas posturas las encarnan los actores mediante réplicas verbales, es evidente que la forma dialogada tradicional es la más idónea, la que con más eficacia plasma en el papel, incluso visualmente, a los futuros intérpretes de la acción. Se consagró así el diálogo puro como la forma específica de la literatura dramática, mientras que las acotaciones vinieron a ser elementos auxiliares de origen no dramático, incrustaciones aclaratorias que, en cierto modo, introducen un cierto matiz híbrido en el conjunto del texto.

¿Y por qué la totalidad del texto no puede ser una enorme acotación, como ocurre en *El pupilo quiere ser tutor,* de Peter Handke? Según José Luís Gómez, que la montó en Madrid hace treinta años, la total carencia de diálogo pretende que las voces no obstaculicen la plena percepción de la serie de acciones, tensiones y relaciones elegidas con extrema sensibilidad, para ilustrar la parábola de una situación social presente en la vida del hombre desde el comienzo de nuestra civilización. Estamos, en todo caso, ante un texto escrito para la escena y por tanto dramático, expuesto en forma narrativa, un texto que, por imperativos técnicos o, si se quiere, poéticos, ha adoptado por voluntad de su autor el pleno mestizaje literario, híbrido de narración y drama. No sólo somos mestizos los dramaturgos, pueden ser también mestizas nuestras obras.

Algo parecido podemos decir de *La tierra,* de José Ramón Fernández. Como en la obra de Handke, se nos muestra un poderoso conflicto dramático en el que se debaten los personajes. "Esta es una historia de la tierra y del cielo", son sus palabras iniciales: el conflicto, pues, ha trascendido, ha alcanzado el plano de las divinidades primigenias. Y el autor acomete la vastedad de su tema suprimiendo los paréntesis a las acotaciones, los rótulos a los personajes en el diálogo. Todo el texto se unifica, se hace más homogéneo, más de una pieza, como una roca o como la parda tierra uniformada por la sequía. Y, siendo como es, teatro quintaesenciado, ofrece un aspecto que a muchos ha parecido de prosa narrativa. Un texto, por lo menos, mestizo en su forma literaria.

El teatro de Heiner Müller. Cómo no recordarlo, si es un paradigma. ¿Acaso *Filoctetes 1950* u *Orfeo arado* no tienen tanto de poemas breves como de obras dramáticas? No es que ya no exista el diálogo ni las acotaciones, es más que eso: ¿Donde está el conflicto, en casi todo el teatro de Müller? Como señala Jorge Riechmann, si extrae los materiales para su trabajo de los trágicos griegos (transformación de la sociedad de clanes familiares con residuos matriarcales en la nueva sociedad de clases) o de Shakespeare (transformación de la sociedad feudal en mercantil), es porque estas mutaciones sociales encierran en sí mismas el conflicto dramático y constituyen un excelente espejo para nuestra propia sociedad de transición. El conflicto dramático, por tanto, no se da entre personajes, sino entre épocas históricas: dos modelos sociales que colisionan. Y el autor, consecuentemente, escoge una forma literaria de máxima libertad.

Otro ejemplo podría ser el de los textos de Rodrigo García, pero su complejidad y el tiempo disponible nos dispensan de su análisis.

Autores mestizos, textos mestizos.

Nuestro destino es una incógnita, no sé si oscura o luminosa. Los más jóvenes alcanzarán a ver algo más.

Gracias. ■