



# Drama, narrativa, cine

[Santiago Martín Bermúdez]

Ya que estamos entre colegas, y a pesar del muy distinto y menor merecimiento que me adjudico frente a ellos, quisiera plantear una cuestión sobre la teoría y la práctica de la literatura dramática que me interesa especialmente. Se trata de la relación entre narrativa y dramática. Si es que la hay. Adelanto que a mí me gustaría que la hubiera, y más profunda.

Alain Robbe-Grillet aportó entre los años 50 y 60 una serie de escritos que reunió en su famoso ensayo-manifiesto *Pour un nouveau roman*, publicado en 1963. Se presentaba así Robbe-Grillet como el cabeza de fila, el portavoz, el teórico del *nouveau roman*, de una serie de autores no agrupables de otra manera: Claude Simon, Marguerite Duras, Michel Butor, Nathalie Sarraute. En muchos sentidos, este manifiesto iba contra la humanidad de la novela, y parecía pretender un despojamiento, pero no era sólo una estética tardía de la deshumanización que Ortega diagnosticó y en parte propugnó (y algunos autores le siguieron en nuestro país, en el intento de crear una novela deshumanizada: como Rosa Chacel).

¿Es que el *nouveau roman* estaba contra la novela lírica?

Sobre todo, creo que estaba contra la novela épica, en el amplísimo sentido del concepto, y eso a pesar del carácter épico original de la novela como género. Y estaba contra la ganga psicológica. Aunque uno de los efectos no deseados o indeseables del antisicologismo en narrativa, y hasta en teatro sea el esquematismo y uno de sus inevitables (indeseados) corolarios, el “esto lo hago yo”. Pero eso es otra historia. Contra lo que de veras estaba el *nouveau roman* era contra el realismo tradicional y contra el compromiso, contra *l'engagement* político. El compromiso del novelista, según Robbe-Grillet, no es de naturaleza política, el compromiso es con los problemas actuales del propio lenguaje;

aunque el ciudadano novelista puede estar comprometido políticamente, eso es otra cosa. El objetivo, en rigor, el enemigo a abatir, era el relato de índole balzaquiana, es decir, el relato occidental por antonomasia, ese que muchos han atacado y que sigue vivo y coleando.

Robbe-Grillet pone algunos ejemplos de las trampas que puede hacer la narrativa al jugar con nosotros. Los ejemplos que pone no son nada maniqueos, al contrario, se trata de obras que le interesan, narraciones que se acercaron a lo que podría ser un día la novela nueva. Pone ejemplos, entre otros, de Camus y *El extranjero*, de Sartre y *La náusea*, del mismísimo Beckett y esas novelas suyas en las que los personajes menguan, enferman, retroceden, se metamorfosean en seres inferiores, en especies regresivas... El que de ahí pueda

---

El compromiso es  
con los problemas  
actuales del propio  
lenguaje.

---

pasarse a efusiones líricas, a ambigüedades que más que polisémicas serían pura doblez, no hay más que un paso, y ese paso se da, ese paso lo dan los autores estudiados por Robbe-Grillet.

Pero esa licencia, esa trampa, resulta, según Robbe-Grillet, que no la permite el teatro, porque el teatro es presencia. Lo teatral es estar ahí. Ese estar ahí impide esa doblez, esa trampa. Ese estar ahí es lo específico del teatro. Y para Robbe-Grillet la obra de Beckett culmina precisamente en sus dos grandes obras teatrales, *Esperando a Godot* y *Fin de partida*, porque ahí no hay trampa posible. Puede darse incluso la para Beckett tan querida degradación de los personajes, como en la segunda de ellas, pero sin trucos, sin engaños, sin imágenes líricas, sin doblez.

Según eso, en teatro podemos permitirnos la ilusión, desde los efectos especiales hasta las proyecciones de la *Linterna mágica*, pero estamos ahí, y ese estar impide

que seamos una cosa y al mismo tiempo otra, que seamos pez y al mismo tiempo no seamos pez; o, como señala Robbe-Grillet, que un huevo lleve calcetines, como ocurre en cierta narración de Beckett.

Da la impresión de que para aquel Robbe-Grillet de la primera mitad de los 60, la salvación de la novela estaba en el teatro, pero pronto tuvo este inquieto autor que pasarse a otro medio. Robbe-Grillet tuvo que ir más allá de la novela, y muy pronto. No más allá, sino fuera de la novela. A juzgar por lo lejos que llegó en

novelas como *La celosía* o *La casa de citas*, Robbe-Grillet necesitaba otro medio. En efecto, cuatro años antes de esta última novela, Robbe-Grillet aparecía como guionista de la pronto mítica película de Alain Resnais *El año pasado en Marienbad*, y dos años después dirigía su propio guión de su primera película, *L'immortelle*. Seguirían otras, en una carrera muy original y poco conocida. Y en ese medio siguió luchando contra Balzac; porque, como todo el mundo sabe, el relato balzaquiano buscó y halló refugio en el cine, y desde hace mucho tiempo reina en el medio casi en exclusiva. Recordemos, en fin, que también Marguerite Duras, otro de los grandes nombres del *nouveau roman*, y que a menudo se acercó al teatro, se pasó también al cine (pero sin dejar la narrativa), con películas de poderosa tensión, de enorme belleza visual y escasa peripecia como *Nathalie Granger* o *India Song*. Por cierto, también ella escribió para Alain Resnais: *Hiroshima mon amour*.

¿Qué ocurre? ¿Es que la salvación de la novela estaba en el cine, o es que lo de veras querían hacer estos artistas —lo supieran o no al principio— era películas? No tengo respuesta, sólo tengo pregunta.

Un contemporáneo de Robbe-Grillet es el narrador Jorge Semprún. Recordemos que en Semprún la eclosión como narrador es tardía, y además posterior a una biografía política que va desde la resistencia francesa y su confinamiento en un campo de trabajo del Tercer Reich hasta el abandono del PCE. Toda la novelística de Semprún (que, claro está, también trabajó para Alain Resnais: *La guerre est finie*, *Stavitski*) está marcada por preocupaciones completamente ajenas a este coetáneo y en muchos sentidos compatriota suyo. Cuando el *nouveau roman* ya es historia, a finales de los años 80, uno de los personajes de Semprún, una joven, se pregunta, ante un fragmento especialmente bello sobre una mujer: ¿por qué ya no se escribe así? Y le responde Julien, personaje veterano: “Porque los novelistas huyen despavoridos de cualquier consideración psicológica. Están aterrorizados por la crítica, tienen miedo de que les tachen de pasados de moda. La psicología está reservada para las novelistas de quiosco. ¡Y son ésas las que mejor describen los misterios del alma femenina!”.

Esta cita sobre los complejos del novelista que teme

---

Los complejos del  
novelista que teme  
no ser moderno  
tiene que ver con  
nosotros, los que  
alguna vez  
escribimos teatro.

---

no ser moderno tiene que ver con nosotros, los que alguna vez escribimos teatro. Que a veces tememos no ser modernos, o bien, por el contrario, miramos de soslayo y hasta con guasa a quien no nos considera lo bastante contemporáneos de nosotros mismos, que recibimos presiones para no olvidar la lección de Pinter o de cualquier otro.

Pinter, precisamente. Un equivalente a Robbe-Grillet en teatro podría ser Harold Pinter, nueve años más joven que él. Pero sería un Robbe-Grillet que hubiera pactado,

no ya con el público o con los empresarios, sino con la realidad pura y simple. Me gusta Harold Pinter. Puede que algún día intente parecerme a él. Pero tengo entendido que esas cosas no se aprenden.

¿Se aprende a escribir teatro?

Y tú me lo preguntas, podría exclamar con reproche cualquiera de mis colegas aquí presentes. ¿No eres acaso secretario general de una asociación que se dedica, entre otras cosas, a dar cursos de escritura dramática por todas partes?

Aun así, tengo mis dudas.

¿Han visto ustedes la película *Maridos y mujeres*, de Woody Allen?

Gabe Roth, interpretado por el propio Woody Allen, está viendo la televisión, de pie. En el momento que me interesa, le vemos a él, no a la televisión. Se oye un locutor que dice: “Aprenda usted a escribir guiones, piezas para televisión, obras de teatro, novelas...” Gabe apaga la televisión y le dice a Mia Farrow, es decir, a Judy Roth, su esposa: “Dios mío, qué asco de anuncios... No, no se puede enseñar a escribir, eso es una cosa que no se enseña. Bueno, lo único que puedes hacer es descubrir la buena literatura a los estudiantes y confiar en que les inspire. Los que son capaces de escribir, escriben cuando llegan a mi clase, y los otros no aprenden nunca”.

Pues bien, Santiago, por mucho que pongas de pantalla a nuestro querido Woody Allen, si dudas de que se pueda enseñar eso y sin embargo gestionas un curso detrás de otro de eso, lo menos que se puede decir de ti es que tienes vocación de corruptor de menores. O que administras con aparente éxito tu propia esquizofrenia.

En fin, pasemos a otra cosa.

O, mejor dicho, a otro aspecto de la cosa a la que le estoy dando vueltas, la relación entre teatro y narrativa.

Yo creo que hay relación entre ellas, y a mí me gustaría poder escribir obras en las que el elemento dramático redimiera la manera un poco standard que hoy tendemos a considerar como propia de la narrativa.

Redimir, qué palabra.

Pero no creo que sea inadecuada; otra cosa es que yo no esté llamado a cumplir el papel de Parsifal de la narrativa de hoy.

---

Y no es que eche de menos el *nouveau roman*, ni mucho menos. ¿Quién le iba a decir a Robbe-Grillet en 1960 que *Marguerite Duras* iba a tener un día un éxito de ventas como el de *El amante*, y que la entendería todo el mundo? No echo de menos eso, pero veo que se impone un tipo de narración que es casi siempre el mismo. ¿Será cierto lo que dijo alguien, que hoy día, cuando no hay censura, la censura es el mercado?

Narrativa *versus* dramática.

¿Son dos poéticas totalmente distintas, en el sentido no ya de opuestas, sino de que no hay contigüidad en ellas?

La cuestión sería contar historias frente a situación dramática.

Parecen irreductibles. Me gustaría saber qué piensan mis colegas de esto.

Recuerdo ahora dos ejemplos muy distintos de narrativa (digamos) teatral: Ivy Compton-Burnett y Manuel Puig.

Quienes han leído deliciosas novelas de la señora Compton-Burnett como *Los últimos y los primeros*, *Un dios y sus dones*, *Una herencia y su historia*, *Padres e hijos*, *Criados y doncellas* (advertirán ustedes que a doña Ivy le gustaban las dicotomías) saben que consisten en intrincados diálogos en los que a menudo tenemos que deducir quién está hablando. A veces leemos todo un parlamento y, al final: "dijo Merton". Pero no siempre nos da esas pistas. Ambiente de alta comedia y vitriolo en conserva. Más teatro, diálogo teatral, situaciones teatrales, caracterizaciones. Pero son novelas. Auténticas novelas. Alguna de ellas me hubiera gustado escribirla a mí. Pero por entonces yo era muy joven.

Poner a Manuel Puig junto a Ivy Compton-Burnett es casi tanto como colocar a Cruella Deville junto a un dálmata. Pero no se trata de eso, ya sabemos que la ternura de Puig, por mucho que se ponga terrible a veces, nada tiene que ver con la afición descuartizadora de doña Ivy. Pero también a Puig le encantaba escribir novelas con diálogo teatral y situación dramática. Por ejemplo, una de las mejores, *El beso de la mujer araña*; por ejemplo una de las peores, *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Y la última, *Cae la noche tropical*, con aquellas dos encantadoras ancianas. En el caso de Puig, la cosa es más sencilla: sólo hablan dos personajes, y eso alivia la lectura y facilita la adaptación final para la escena.

---

¿No han aportado esas novelas a la narrativa un soplo importante, el que consiste en evitar la sabiduría psicológica del narrador?

---

Confieso que hay una novela de Puig que también me hubiera gustado escribir a mí, pero no es ninguna de éstas. Es *Boquitas pintadas*, mucho menos teatral, más experimental. La llevaron al cine con guión del propio Puig. Desmerecía.

Las novelas teatrales de Ivy Compton-Burnett y Manuel Puig han sido llevadas al teatro sin menoscabo y con éxito. Creo que de aquí se deduce algo importante. ¿No han aportado esas novelas a la narrativa un soplo importante, el que consiste en evitar la sabiduría psicológica del narrador,

incluso cuando adopta un punto de vista (como a partir más o menos de Henry James), en forzarnos a deducir las interioridades de los personajes a partir del diálogo (que es lo que hacemos al escribir teatro), a partir de lo que los personajes manifiestan, disimulan, ocultan, exclaman, desean... mediante palabras?

Hay otro caso de contigüidad teatro-narrativa que me interesa especialmente, y creo que a mis colegas también, aunque no sé si en este mismo sentido. Se trata de Valle-Inclán, que nos gusta a todos. Y que conste que hay muy pocos ejemplos semejantes. Se trata de plantear la prosa de didascalía, de acotación, como narrativa. Cuántas veces, por lo demás, no se ha utilizado el texto de las acotaciones de Valle dentro del espectáculo, para no renunciar a la belleza terrible de aquellas palabras, desde aquel experimento creo que primero con una puesta de José Luis Alonso en el María Guerrero, en 1966, de tres piezas de Valle, *La cabeza del bautista*, *La rosa de papel* y *Farsa italiana de la enamorada del rey*, las dos últimas con acotaciones leídas por actores.

No creo necesario poner ejemplos de novelas como *Tirano Banderas* o *La corte de los milagros*, en las que la prosa narrativa responde a ese esquema de didascalía, con su sequedad, con sus imágenes exteriores, nunca propicias a interioridades psicológicas, porque éstas se deducen del retrato implacable en pocas palabras acotadas, o en lo que surge del decir de las gentes, en vocabularios ricos y nunca pedantes. No lo creo necesario, porque están sin duda en la mente de todos los presentes. Les confieso que uno de mis ideales narrativos es hacer algo de nuestros días que sea consecuencia o continuación de prosas como la de *Tirano Banderas*. ■