



El teatro también se lee

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

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

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

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

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

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

Ricardo Senabre