

Manual de teoría y práctica teatral

de José Luis Alonso de Santos

Un libro denso y riguroso, un libro para conocer el teatro desde todos los puntos de vista, el de su íntima esencia y el de su manifestación como espectáculo, el del simple espectador y el del profesional de la escena, un libro que aborda el fenómeno teatral en la totalidad de sus aspectos y que penetra a fondo en todos ellos, que requiere muchas horas de lectura y toda una vida de permanente consulta, de búsqueda continua para desvanecer dudas y aclarar conceptos. Si la palabra *manual* que figura en el título nos remite a la conveniencia de tenerlo siempre a mano para su constante uso, por la amplitud y profundidad de su contenido ha de ser considerado un verdadero tratado científico, si entendemos el teatro no solo como un arte que se practica, sino como una ciencia que se estudia.

Ya en 1998 publicó Alonso de Santos otro libro teórico, *La escritura dramática*, que tuvo una extraordinaria acogida y que sigue y seguirá vigente por el permanente interés de su tema y su certera y brillante exposición. De aquel logro feliz le quedó sin duda al autor el estímulo para penetrar de nuevo en el mundo interior de su rica experiencia personal, ahora no solo como escritor dramático, sino como hombre de teatro total, dramaturgo, director, actor, estudioso, profesor, gestor, etc., y de todo ese magma de vida consciente y responsable dedicada al teatro, depurar y extraer todas las enseñanzas teóricas y exponerlas en este hermoso libro para que los demás se sirvan de ellas. Explícitamente lo manifiesta en su página 21: *Este libro está destinado a creadores y profesionales teatrales, estudiosos e investigadores, pero, especialmente, a todos aquellos que inician su andadura en el maravilloso mundo del teatro. Trataremos de ponernos en su lugar, escuchar sus preguntas, y hacer el camino a su lado.* Un libro didáctico cuyo objeto es informar, e informar en la mayor medida posible.

Un recorrido por el índice da la primera idea de la densidad de información que el libro contiene. Ahí está el teatro en todas

sus facetas, con todos sus detalles y en toda su complejidad. Apenas iniciadas las primeras páginas, el lector ya encuentra citas de Stanislavski, de Bentley, de Aristóteles, de Chéjov, de Kant, de Horacio, de Leandro Fernández de Moratín... Desde este primer momento nos consta que el libro que tenemos en las manos es el fruto de un trabajo serio para el que no se ha escatimado la documentación.

Al estructurar su libro, el autor ha comenzado por establecer el tema sobre el que va a tratar, lo que sin duda parece el camino más correcto: si se va a proceder a un análisis tan amplio y exhaustivo como nos proponemos, lo primero es declarar cuál es el objeto que vamos a analizar, en este caso el teatro: ¿qué es el teatro? Este es el primer epígrafe del libro. Ahí es nada. De entrada, el libro nos obliga a plantearnos la esencia de un fenómeno cultural tan complejo, tan profundo y tan evanescente que ni siquiera hay unanimidad en lo que el teatro sea, de manera que su concepto se amplía o restringe, incluyendo o excluyendo del mismo determinados espectáculos según los distintos gustos o épocas. Claro que la dificultad del problema no excusa de la obligación de afrontarlo, y dejarlo para el final del libro a modo de colofón o resultado del análisis previo no haría más que aplazarlo sin darle solución, pues lo que sea la esencia, el concepto profundo del teatro, radica en el inconsciente, y su conocimiento pertenece a la intuición. Cuando Aristóteles identifica drama con acción, comienza el proceso intelectual de aproximación al concepto consciente de lo que sea el teatro, el proceso que ha resumido Alonso de Santos en el comienzo de su libro, y que profundiza de inmediato, llegando incluso a estudiar las relaciones del teatro con la filosofía, mediante las recíprocas influencias con que se condicionan entre sí: a través de Kant, el romanticismo, Hegel, etc., la filosofía ha influido en el teatro; y a través de los trágicos griegos lo ha hecho en la moderna psicología, así como a través de Plau-

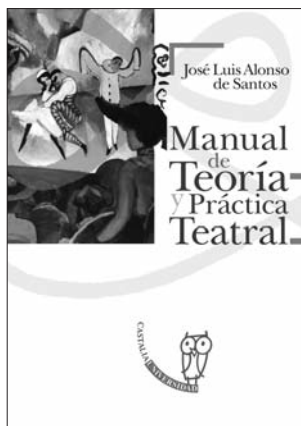
Domingo Miras

*Manual de teoría
y práctica teatral*

de
José Luis Alonso de Santos

Colección
Castalia Universidad

Editorial
Castalia, Madrid, 2007



to (aquí se extiende más porque el tema le es especialmente amado) recibe Descartes la iluminación de su *cogito ergo sum*, gracias a la perplejidad de Sosia dudando de sí mismo.

Pero, aparte de la influencia del pensamiento y de la filosofía, es sobre todo la personalidad individual lo que marca la línea y el estilo de cada creador. *Establecida la idea (de origen romántico) de que el creador de verdadero genio escapa a cualquier clasificación, no sigue moldes ni corrientes, sino que los crea, etc., es natural que las gentes de teatro tratemos de lograr esa singularidad y libertad creativa, y nos resistimos a que se nos etiquete. La originalidad se relaciona así con valores como la autenticidad (ajeno a los gustos del público, etc.). La obra creativa trata de ser, pues, intuición y expresión única de la poética de su autor.* Y, como ilustración de esta variedad de estilos personales de los distintos autores, muestra la forma de afrontar el tema de la propia existencia de una serie de dramaturgos cronológicamente ordenados: Esquilo, Eurípides, Shakespeare, Chéjov, Pirandello, Camus, Tennessee Williams y Beckett. Una selección bien significativa.

Una vez establecido el concepto de teatro, José Luis Alonso expone a continuación su manifestación externa, su morfología, la forma en que se nos presenta, o sea, su estructura. *Entendemos por estructura dramática un modelo organizado de relaciones escénicas entre diferentes elementos que nos permite contar una función representada por actores.* Y, más específicamente: *La estructura teatral no es la mera división de una trama en escenas, cuadros o actos (estructura superficial), sino la relación funcional y causal (estructura profunda) entre las partes que constituyen la obra, en especial entre la trama y los personajes, y sus formas de manifestarse (el lenguaje visual y sonoro).* A partir de este principio, penetrará en el estudio de la trama desde su enunciado por Aristóteles hasta su reivindicación por Brecht, y a través de la trama en el del conflicto, la oposición que vertebra y dinamiza la trama, que puede estar acompañado por conflictos secundarios que no la crean, pero la enriquecen. Completa el tema un pormenorizado estudio de la estructura clásica como forma de exposición del conflicto mediante los tres

conocidos segmentos de planteamiento, nudo y desenlace, así como las estructuras anticlásticas o transclásticas, el minimalismo y la antiestructura, que termina con una interesantísima cita de Müller sobre las civilizaciones que llama *de la economía y del derroche*, situando al teatro como producto típico de las segundas, no solo por la exclusión de la motivación económica en su gestación cuando el teatro es digno de este nombre, sino sobre todo porque en sí mismo es un ritual de sacrificio, de transformación y muerte. Cierra este capítulo dedicado a la estructura teatral con un análisis sumamente ameno de su propia puesta en escena de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* con la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

El conflicto es estudiado pormenorizadamente, ya que se trata del íntimo nódulo del drama, aquello que lo produce y justifica, lo que permite la existencia del teatro mismo. Alonso de Santos es plenamente consciente de ello, como en más de una ocasión me ha manifestado en conversaciones privadas, y así se muestra tanto a lo largo de su obra dramática como en este libro teórico en que, tras la cita de testimonios como los de Layton, Brecht, Sartre, Strindberg y Shaw, desmenuza y analiza el conflicto exhaustivamente, descomponiéndolo en sus elementos y considerando por separado al protagonista y antagonista y la oposición entre ambos con palabras de Stanislavski, o las tan contundentes de William Layton: *Nuestra misión es provocar conflictos en la escena entre protagonista y antagonista, para aumentar la tensión dramática y apartarnos de lo casual y lo indiferente, que es la muerte del teatro.* La minuciosa pormenorización con que el autor desentraña el tema del conflicto le lleva al análisis de las metas de los personajes, de la urgencia con que el protagonista plantea sus exigencias, las motivaciones de ambos antagonistas, las estrategias que emplea el protagonista para alcanzar su objetivo y el antagonista para impedirse, los distintos tipos de conflictos que suelen plantearse y que enumera: interno, por relación, de situación, social y sobrenatural, las variables auxiliares que influyen en el conflicto, desde la situación de partida hasta el carácter de los personajes, su estado de ánimo, o sus relaciones emocionales o sociales.

La situación conflictiva se produce merced a un *incidente desencadenante* que la origina y provoca. Este *incidente* de capital importancia dramática es estudiado por el autor con la extensión y profundidad que merece su trascendencia. En función de su naturaleza, el incidente puede ser de muchas clases, y aquí se muestra a título de ejemplo la clasificación de Vladimir Propp: incidente de alejamiento, incidente de mandato, incidente de trasgresión, incidente de engaño, incidente de complicidad, incidente de fechoría e incidente de carencia. El incidente genera el conflicto que, a su vez, produce incertidumbre y expectación.

Ahora bien: el conflicto es un conflicto entre personajes; estos lo crean, lo sostienen y lo resuelven. Si el conflicto es el motor interno del drama, los personajes son el vehículo que ese motor pone en marcha, son la parte material y visible del complejo de fuerzas en armonía o en colisión que componen el drama. Este *Manual* trata ampliamente del personaje, de su esencia, de su historia, de sus modelos, para llegar al modelo actancial en que el personaje no es sino una más de las fuerzas que impulsan la acción dramática, los *actantes*, que pueden estar compuestos por varios personajes, por uno o por cualquier otro elemento que origine una fuerza dramática, como una idea o un prejuicio social, por ejemplo.

La relación primordial entre incidente desencadenante y el personaje sería el llamado *¿y sí...?*, es decir, una frase con verbo en modo condicional que, en virtud de esa condición, produciría determinados resultados. El proceso derivado de ese *¿y sí...?* y los resultados en cuestión serían sin duda una trama dramática. De ahí la categoría de creador que a *¿y sí...?* se atribuye. El autor dedica un capítulo a este importante *¿y sí...?*, pone varios elocuentes ejemplos de grandes dramas que parten de él, y también lo muestra como desencadenante de conflictos puramente internos, como en el famoso monólogo de *Hamlet*, que cita en su integridad por la traducción de Astrana Marín, en que el atormentado príncipe se pregunta por el más allá: morir es dormir, sí, pero, *¿y sí...* después de muertos soñamos? porque la muerte es un país desconocido del que nunca ha tornado ningún viajero... Aquí me permito una pe-

queña digresión, abusando de mi libertad de comentarista: de improviso nos hemos encontrado con uno de los más llamativos ejemplos de la ambigüedad y el carácter contradictorio de Hamlet, que hace de él un personaje tan complejo y misterioso: ¿dice que nunca ha tornado ningún viajero del desconocido país de la muerte? ¿Ninguno? Eso puede decirlo cualquiera menos él, que ha charlado con el espectro de su padre sin que pueda decir que es una alucinación, ya que también lo han visto Horacio y los centinelas. Son libertades que el genio se permite y con las que se eleva más allá del pequeño sentido común de los comunes mortales.

Al estudiar las reglas de la teatralidad, tras resumir las ideas de la *Poética* de Aristóteles, de la *Epístola a los Pisones* de Horacio, del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope, de la *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing, del teatro romántico de Víctor Hugo, del naturalismo de Zola, del teatro orgánico de Stanislavski, del *Pequeño organon* de Brecht y de la amplia libertad que permiten las distintas tendencias actuales, entra en un metódico análisis del tiempo y del espacio teatral y enumera después distintas reglas de necesario cumplimiento en la dramaturgia: la comprensibilidad, la identificación, la verosimilitud, la causalidad y la necesidad.

Los géneros dramáticos son anunciados a continuación: la tragedia, la comedia, el drama, la farsa, la tragicomedia, con determinadas consideraciones sobre el teatro y el cine, para, inmediatamente, entrar en un estudio documentadísimo, denso, exhaustivo, de la tragedia y de la comedia, con un amplio capítulo para cada una de ellas, que, lamentablemente, no es posible detallar aquí.

La segunda parte del libro se refiere a la práctica teatral y, como indica su enunciado, tiene como principales destinatarios a quienes se disponen a trabajar en alguna de las especialidades que se integran en el trabajo escénico propiamente dicho y los que se relacionan con él, empezando por la enseñanza: la pedagogía teatral genérica y las distintas áreas de aprendizaje, incluida la del teatro infantil. Al actor y su trabajo se dedican dos densos capítulos en los que detalla la técnica de Stanislavski y la de William Layton para, a continuación, enfrentar al actor con el personaje, la personalidad de este, su construc-

ción, la emoción al actuar y el conocido vicio interpretativo de la anticipación. La dirección de escena es asimismo analizada desde el punto de vista de la praxis: la preparación, los ensayos, el montaje, y ofrece diez consejos prácticos de evidente utilidad para el director novel. La formación del autor dramático es ampliamente desarrollada, de manera que los capítulos que la componen podrían constituir el esquema de un taller de dramaturgia: un capítulo dedicado a la concepción de la obra, su gestación mental y factores que intervienen en ella; otro, al lenguaje con el que se plasma y da forma externa a los contenidos mentales antes mencionados; un tercero, a los imperativos a tener en cuenta, puesto que el trabajo en cuestión va destinado a la sociedad que lo ha de recibir: los temas de nuestro tiempo, los finales de pacto o de ruptura... Un capítulo se destina específicamente a las traducciones y versiones, trabajo tan frecuente para los actuales dramaturgos, y el último se refiere, en fin, a la recepción por el público del trabajo ultimado: el receptor pasivo o activo, el teatro culto o popular... El genio de Cervantes cierra el libro, como ejemplo bien elocuente de recepción, con la amplia cita en que él mismo manifiesta las dos etapas que tuvo la acogida de sus comedias: una primera, en que *se recitaron sin que se les*

ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritos ni baraúndas... Solo con eso se contentaba el pobre. En la segunda etapa, tras varios años de ausencia de los corrales, dice que *pensando que aún duraban los siglos en que corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias; pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor (empresario) que me las pidiese, puesto que (aunque) sabían que las tenía, y así las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio*. Ejemplo bien elocuente de recepción positiva y negativa, ciertamente.

En fin, bajo el último epígrafe de su libro, el autor se despide de la tarea que sin duda ha sido larga, tenaz, incluso árida a veces, y al llegar a la ansiada orilla en que alcanza el descanso, puede volver la mirada a su prolongada singladura, y lo hace con modestia e incluso con humildad, con el temor de los posibles errores habidos en una obra tan grande y que por mi parte no he podido encontrar. Tranquilícese el autor del *Manual*, que bien puede descansar plácidamente con la seguridad de que sus arduos trabajos han dado un fruto digno de *tallarse en mármoles, esculpirse en bronce y grabarse en tablas*, por seguir con la evocación cervantina con que le da fin. ■

Visita nuestra web

www.aat.es