



De aquí y de allá

Selección de Miguel Signes

Elogio del «Murciélago». *El Sol*

JOSE ORTEGA Y GASSET, 18 NOV. 1921

En los bailes rusos y la *Chauve-Souris* [*El Murciélago* fue un espectáculo ruso de «bailes, canciones, coros, cuadros plásticos, bufonadas» de los años 20] apunta una nueva interpretación del arte teatral, cuyos rasgos genéricos fuera de interés señalar. En apariencia caprichosas y nacidas no se sabe cómo, estas nuevas tendencias son, en realidad, el resultado a que se llega cuando el viejo arte escénico es sometido a una radical depuración. Dicho de otra manera: el nuevo arte del teatro es lo que queda del viejo cuando se elimina de él todo lo que no es teatro; por tanto, todo lo que le sobra.

Preguntémonos qué placeres añade a la lectura de *Hamlet* su representación teatral. El drama shakesperiano es una historia psicológica; todo lo esencial de la obra —lo que funda su calidad y su rango— pasa en el subsuelo de las almas y es de una incomparable sutileza espiritual. Nada de ello es plástico; todo es exquisitamente íntimo. Hamlet y Ofelia son lo que son no por sus vagos cuerpos errantes, sino por la invisible inquietud que llevan sumergida en sus corazones. Sin la palabra que logra aventar ese secreto cordial, Hamlet no existiría. Lo que de él pueden transcribir el rostro y el gesto es tan exiguo como lo que la faz del mar revela de sus arcanos abisales. Además de ese dramatismo psicológico, solo expresable en palabras, únicamente hay en Hamlet una cosa esencial: el estilo shakesperiano, las elocuentes tiradas, llenas hasta los bordes de metáforas barrocas; la facundia magnífica, que se embriaga a sí misma con la gracia ornamental de los vocablos; en suma, también palabras, palabras, palabras... Tendido en mi cuarto, los pies junto a la chimenea, puedo gozar de *Hamlet* en la integridad de sus valores esenciales; cuanto hay en él de calidades sublimes se realiza plenamente en la lectura de sus palabras. *Hamlet* es un texto.

La obra literaria deja, ciertamente, en sus figuras un margen de indecisión. El Hamlet de la lectura no tiene nunca ante nuestra fantasía todos los atributos de un ser real. No sé bien cómo es su nariz, ni veo el ángulo que forman sus dedos al accionar. Ese margen de inconcreción lo llena el actor: pone su nariz y su mano y el timbre de su voz. Por esto —se dice— caben diversas interpretaciones teatrales de él. Pero eso que añade el actor me parece, en el mejor caso, in-

esencial. Para una sensibilidad educada es, decididamente, un estorbo. Lo interesante de Hamlet no es su nariz, ni su ademán, ni el timbre de su voz. Más aún: Hamlet gana con la vaguedad y la lejanía que conserva en la lectura. El Hamlet visible y presente, vagando por la escena pintada, no es más, sino menos, Hamlet que el otro —esfumado, incompleto, mera idea y palabra del texto—. De ahí que no se haya logrado jamás figurar plásticamente en lienzo, en mármol, un Hamlet o un Don Quijote que no nos parezcan triviales.

Obras de Mariano José de Larra

MARIANO JOSÉ DE LARRA (1809-1837), B. A. E., 1960

Primera representación de *A cada paso un acaso o El caballero, comedia del célebre moreto, refundida y puesta en cinco actos (10 de mayo de 1833)*

Antes de hablar de *El caballero*, una de las más ingeniosas composiciones de Moreto, citaríamos de buena gana ante el tribunal de la crítica al refundidor, para preguntarle qué derecho cree tener para apoderarse de la primera comedia antigua que se le presenta y para adherirse, como planta parásita, a la gloria de un autor difunto. Preguntaríamos a estos *arrimones* literarios que refunden trabajos ajenos, si quieren hacer las comedias de Moreto, Tirso, etc., o si quieren hacer las suyas. Ya nos figuramos que bajo la máscara del anónimo se esconderá algún literato famoso, profundo conocedor del teatro antiguo y moderno, poeta si los hay, entendido en la lengua y en las costumbres de la época y lindo versificador; ya hemos echado de ver todas esas raras calidades en la refundición que de *El caballero* hemos visto.

Si refundir es hacer bajar y subir los telones en otros pasajes de la acción diversos de aquellos en que Moreto creyó subdividir su intriga; si consiste en añadir algunas trivialidades a las que desgraciadamente puede encerrar el original, haciendo desaparecer de paso algunas de sus bellezas; si consiste en decir cinco actos en vez de tres jornadas; si estriba en estropear la versificación haciendo consonar trato con cinco y cuarto, entonces esta refundición es de las más completas que en estos teatros hemos visto; y en ese caso confesaremos que Moreto no tiene más defecto que no haber alcanzado a conocer a su refundidor, por la desgraciada casualidad de haber nacido algunos centenares de años antes que él; casualidad en que anduvo algo torpe el señor Moreto, porque a haber adivinado nuestros antiguos maestros la existencia de sus refundidores, o hubieran dejado el nacer para más tarde, o el escribir para los comedidos *enmienda planas* que el ilustrado siglo XIX les va entre drama y drama deparando...

Primer Coloquio Internacional de Literatura

BERNARD DORT, PARÍS, 1964

Condición sociológica de la puesta en escena teatral

[...]

Becq de Fouquières, parafraseando también en ese caso a su enemigo Zola, habla acertadamente de la «introducción de lo relativo en el teatro, que constituye precisamente la riqueza del arte moderno». La aparición de la puesta en escena concreta este fenómeno. Y precisamente a causa de esto, de que, frente a un público que cambia, la obra no tiene ya un significado eterno sino relativo, supeditado al lugar y al momento, se ha hecho necesaria la intervención del director de escena. Antes, un cierto orden regía las relaciones entre la sala y el escenario; ahora este orden varía con cada espectáculo y es el director de escena el que debe establecer, determinar, de qué forma la obra ha de ser recibida y comprendida por el público.

Quizá es esto lo que he llamado, de una forma un poco ambiciosa, «la condición sociológica de la puesta en escena». [...] esta última no ha surgido sólo de la transformación y multiplicación de las técnicas escénicas; tampoco ha sido impuesta *ex nihilo* por un solo hombre (en Francia, Antoine). Su aparición coincide con una profunda transformación de la demanda del público teatral y con la introducción en la representación teatral de una nueva dimensión: la de lo relativo, que es de orden histórico. En un principio —por ejemplo, con Antoine— se trataba fundamentalmente de precisar el medio y la época, es decir, de insertar claramente la obra en su realidad histórica y social. Antoine decía: «la puesta en escena debe cumplir en el teatro la misma función que las descripciones en la novela». En este sentido podría pensarse que las puestas en escena naturalistas se conforman con reconstruir en torno a la pieza el ambiente exacto de los personajes y de la acción. Pero hacen más que esto: entre la obra y el espectador introducen la mediación de un espectáculo historizado. En el Odeón, bajo la dirección de Antoine, no sólo se interpretan obras clásicas con trajes del siglo XIX (ya se había dejado de hacer desde principios de siglo), sino que se trata de interpretar alguna de éstas tal como lo habían sido, en el momento de su creación, en el siglo XVII: así por ejemplo, un *Cid* con candelas y falsos marqueses en el escenario y una *Psyché* montada como comedia-ballet. El espectador está llamado a gozar menos de la semejanza de la obra con la «imagen que [de ella] posee en sí mismo» que de la distancia que le separa de la obra y de la singularidad de ésta. Aquí está ya trazado el camino

que lleva de Antoine a Brecht, es decir, de una representación teatral cerrada en una imitación escrupulosa, fantástica, de una realidad fragmentaria y petrificada, a la evocación amplia y no fantástica de la realidad en sus constantes transformaciones.

Es fácil comprender que la vocación historicista de la puesta en escena moderna se manifiesta ya en sus mismos orígenes [...]. Su aparición coincide, en efecto, con el momento en que la heterogeneidad del público rompe el acuerdo fundamental entre la sala y el escenario, esa especie de *consensus* mutuo gracias al cual se entienden con «medias palabras», sin que sean necesarias las «circunstancias». La puesta en escena sustituye, pues, este recuerdo mediante la mediación de un «director de escena» que procura, en primer lugar, materializar estas circunstancias y que, a continuación, adoptando la solución de la distancia entre la obra y el público, hallará en el teatro un medio de hacernos tomar conciencia de nuestra historicidad (según Brecht)...

Literatura española del siglo XIX. De Moratín a Rivas

ANTONIO ALCALÁ GALIANO (1789 -1865)

Una clase de escritores dramáticos que con propiedad no pueden llamarse autores originales ni traductores, una especie de intermediarios o revendedores, si se nos permite el término, comparten el dominio de la escena española. Son los refundidores de obras antiguas españolas. Su trabajo consiste en reducir los dramas antiguos al patrón del código de Aristóteles o de Boileau, torturándolos para acomodarlos a las unidades de tiempo y lugar, eliminando a todos los personajes que se consideran inútiles y expurgando todos aquellos pasajes en donde el gusto de una época pasada entra en flagrante oposición con el tiempo presente. Conseguir todo esto exigía el empleo generoso de las tijeras; tras muchos cortes y tajos implacables, solían unir las diferentes piezas con algunos parches de la propia cosecha; la obra, una vez acabada, mostraba visibles señales de la tosca mano que había realizado la operación. El resultado de estos esfuerzos fueron las más absurdas composiciones, aunque algunas de ellas gozaron en su tiempo de gran aprobación por parte del público. Esta práctica prevaleció en España desde fines del pasado siglo y ha durado hasta nuestros mismos días. ■