



EL TEATRO TAMBIÉN SE LEE

La turbadora experiencia de reinventar el teatro desde la lectura

La lectura del texto teatral ha sido, durante siglos, el único modo de su supervivencia. Si leemos la primera producción del padre del teatro castellano, Juan de la Encina, con las armas que nos dan más de quinientos años de escritura y práctica teatrales, nos quedamos francamente indecisos ante la fenomenología dramática de estas piececillas.

Juan, personaje principal y trasunto del mismo autor en la *Égloga representada en la noche de la natividad de nuestro Salvador* (hacia 1495), entra en la sala donde los Duques escuchaban los maitines de Navidad y presenta un regalo a la Duquesa, entra luego en una disputa típicamente aldeana o “pastoril”, si se quiere, con Mateo, para acabar encajando a sus protectores que ya les sirve y aún no ha recibido nada a cambio. No es un teatro a la redonda, circular, como mucho de la Edad Media: los personajes, si así pueden llamárseles, se diluyen técnicamente en el espacio y en el mundo real de la corte de Alba. Por no haber, no hay ni espacio dramático independiente, ni personajes propiamente hablando. Y, sin embargo, Encina crea el espejismo teatral en virtud de un lenguaje pastoril y de referentes alegóricos apropiados que recaman la “acción”. Las razones de las soluciones de Encina también habrán de buscarse en la turbadora experiencia de re-inventar el teatro que se dio durante la Edad Media.

Averroes, comentando los pasajes teatrales de la obra retórica de Aristóteles, construyó en su cultura sin teatro una alucinante idea de qué era y cómo se materializaba. Pero incluso en el ámbito de la cultura occidental, en el que se podían contemplar restos arqueológicos de edificios teatrales, el mecanismo de la representación tal como la concebían incluso humanistas no deja de parecerse ahora alucinante. Enrique de Villena (1384-1434), cuando llega la hora de explicarse el mecanismo de la representación, acude a los testimonios de comentaristas medievales del teatro clásico de Terencio o de Séneca y nos la describe en términos que denotan toda la carencia de una historia. Moderniza levemente el viejo texto castellano: «[En el edificio] había sus andamios por enderredor como claustro; y tenía su puerta grande por donde entraban a él; y dentro era todo gradas desde arriba hasta abajo, en donde se sentaba el pueblo para mirar. En medio quedaba una plaza, que se llamaba escena, en medio de la cual había un púlpito como predicatorio, a que llamaban orçistra. En ese tiempo allí subían los poetas trágicos y cómicos para recitar sus historias. Según que nombraban las personas, así salían de las favisas capitólicas y descendían por las gradas hasta la escena, diciendo aquellas palabras y haciendo aquellos gestos que convenían a la historia que se recitaba».

Tras de esto hay una serie de confusiones acumuladas a lo largo de los siglos, o malas interpretaciones de testimonios antiguos: así, la idea de que un recitador leía o decía el texto, mientras que los mimos o histriones representaban la acción y decían excepcionalmente algunas palabras derivaba de los antiguos escoliastas y últimamente de una mala interpretación de Tito Livio y Valerio Máximo, que contaban que Livio Andrónico al final de su carrera de actor y por la avanzada edad no podía cantar las partes musicales, por lo que otros prestaban su voz mientras él gestualizaba.

Importa poco la aglomeración de malos entendidos, si, al fin, éstos se impusieron como una realidad canónica. Y lo que prestaba realidad al teatro de autores clásicos como Terencio, Séneca o Plauto, era durante los siglos medievales, la circunstancia de ser, precisamente, texto que se leía y cuya única virtualidad dramática era, en todo caso, la de poder ser leído en voz alta y completados (en la realidad o en la imaginación) con el desfile de sus personajes silenciosos. Esto es evidente en casos extraordinarios. Cuando, desde una perspectiva eminentemente clásica, Fernando de Rojas construya ese enorme acierto casual que es *La Celestina*, lo mejor (quizá lo único) que parece tener aprendido es que la teatralidad de su texto consiste en la virtualidad que le presta la lectura en voz alta (como era entonces la lectura), fingiendo la alegría, la tristeza, la maldad o la inocencia de sus personajes por medio de la voz y de los gestos del lector. Así explicaba cómo se debía acceder a *Celestina* uno de sus primeros lectores, Alonso de Proaza.

La empatía de lector implícito obró siempre a la hora de escribir o re-inventar un nuevo teatro, antes incluso que otras conciencias más modernas, como la de autor o espectador. Cuando, Encina y otros primitivos peninsulares se mantengan al margen de los meollos dramáticos de los que parten o recrean era, cierto, un modo de distanciarse de un espectáculo muchas veces pre-teatral, añejo y ritualizado, de índole cortesana o religiosa. Pero el hecho de hacer de su obra muchas veces un texto de segundo grado con relación a esos modelos, convirtiendo el espectáculo en una suerte de espejo de su propio referente y su libro en un texto de segundo grado como, por ejemplo, un sermón podría serlo con relación a la Biblia, es el resultado de un hábito intelectual exclusivamente de lector, de comentador, de glosador. De ese hábito derivará el aire de libertad que requiere el cambio profundo que implica el florecimiento del teatro moderno europeo y la capacidad para, por ejemplo, volver a percibir un cierto sentido dramático en los textos de los clásicos.

Pedro M. Cátedra
Universidad de Salamanca