



**José Antonio Pérez Bowie**

**Sobre pragmática del texto teatral :  
El "hablante dramático básico" en el teatro de Alfonso Sastre**

Índice

1. Omnisciencia
  2. Subjetivismo
  3. Objetividad
  4. Presencia de segmentos narrativos
- Referencias bibliográficas de los textos citados

La aplicación de una metodología semiótica al análisis de la obra teatral ha contribuido a superar la radical separación que se establecía entre representación y texto, permitiendo poner de manifiesto la importancia de las determinaciones recíprocas que ligan a ambas. El texto deja, así, de ser considerado en su dimensión meramente literaria para presentarle como el núcleo donde reside la virtualidad de la representación; la noción de teatralidad no se considera ya vinculada necesariamente a ésta sino que aparece inscrita en el interior del propio texto e incluso figura en su principio<sup>1</sup>. Consiguientemente, su análisis exigirá alejarse de las pautas habituales por las que se rige el análisis del texto literario para centrarse en poner de manifiesto la existencia en el interior del mismo de dos planos perfectamente diferenciados: el integrado por los signos lingüísticos que han de ser reproducidos de forma verbal sobre el escenario y el que constituyen aquellos otros signos lingüísticos configuradores de los diversos códigos, latentes, destinados a materializarse en escena sobre un amplio repertorio de soportes. El campo de las reflexiones que siguen va a ser, pues, en exclusiva el del texto teatral al que abordaré desde las pautas del análisis semiótico centrándome en una dimensión esencialmente pragmática: las circunstancias que rodean al acto comunicativo en que se produce la emisión del texto (escrito)-mensaje y concretamente el particular estatuto de la instancia emisora del mismo.

Por lo que se refiere a la segunda de las instancias implicadas en dicho acto comunicativo, la receptora, resulta evidente la necesidad de diferenciar en su interior los dos tipos de destinatarios a quien puede dirigirse el texto teatral:

el lector normal

un lector «privilegiado», futuro responsable de la puesta en escena.

Para el primero, las indicaciones contenidas en el texto secundario son los datos que le permiten visualizar el mundo en el que tienen lugar los diálogos y la acción de ellos derivada; existe a este respecto una clara diferencia entre el lector del texto teatral y el de un texto narrativo puesto que mientras aquél es un oyente a quien se le cuenta algo, éste es un «espectador» que asiste a una representación virtual, visualizando imaginariamente el espacio dramático, limitado a una perspectiva frontal, donde acontece la acción<sup>2</sup>.

El segundo tipo de destinatario del texto teatral es, en cambio, aquel lector privilegiado que ampliará el proceso comunicativo transformándose a su vez en emisor de un nuevo mensaje -la representación- destinada a un nuevo receptor -el público-. Esquemáticamente:

Para él, el texto, secundario se convierte en un elemento dinamizador, en un mensaje de índole conativa, en cuanto contiene una serie de órdenes destinadas a posibilitar la materialización sobre el escenario de un mundo cuya existencia es hasta ese momento meramente virtual. En el mismo sentido, el texto principal cabe ser también interpretado como un conjunto de órdenes dirigidas a unos destinatarios precisos, los actores, a quienes se encarga de reproducir sobre el escenario las réplicas atribuidas a los personajes. Según el esquema de Ubersfeld:

X (autor) ordena a Y (director) hacer que (texto secundario)

X (autor) ordena a Z (actor) decir que (texto principal)<sup>3</sup>

Por lo que se refiere, pues, a la instancia receptora del texto teatral en cuanto mensaje escrito es preciso tener en cuenta esa duplicidad originada por la existencia de dos tipos de destinatario perfectamente diferenciables.

Si atendemos ahora al otro polo del proceso, a la instancia emisora, cabe preguntarse si la duplicidad descrita en la recepción encuentra en aquella algún modo de paralelismo. La respuesta, en principio, se presenta negativa: el destino del texto teatral es la representación, no la lectura, por lo que el estrato textual que contiene las indicaciones que permiten la construcción del contexto pragmático simulado en el que se encuadra y desde donde se interpreta el texto principal, se caracteriza por su función esencialmente informativa: exento de marcas estilísticas, con una sintaxis claramente funcional y un léxico en el que prima la denotación, el lenguaje de las didascalias parece concebido sin voluntad alguna de pervivencia, como un producto de «usar y tirar», destinado a desaparecer una vez asumida su información por los presuntos destinatarios; su misma materialidad -la tipografía más reducida y de margen más sangrado- tiende a confirmar ese carácter de elemento prescindible<sup>4</sup>.

Pero, paradójicamente, al interrogarnos sobre la instancia emisora, vemos que ésta se muestra de manera mucho más patente en ese estrato textual despojado de marca de literariedad. En el teatro el mundo se entrega directamente a los receptores sin intermediario<sup>5</sup>, por lo que la voz del autor no existe en el texto principal más que como abstracción deducible del conjunto de voces de los personajes. Ahora bien, es perfectamente válida la edificación de esa entidad abstracta -equivalente al yo implícito del texto narrativo- emisora de un discurso unitario, por encima del conjunto heterogéneo de los discursos que integran las diversas réplicas. A partir de éstas el lector descifra las huellas del autor, «condición necesaria para que esos enunciados no sean recibidos como fragmentos de discurso de emisores (simulados) diversos [...] y pueda entender esa secuencia orgánica como totalidad»<sup>6</sup>. Este emisor implícito se manifiesta, así, «en la determinación, selección y ordenamiento del diálogo, esperando en ausencia en cuanto ente personalizado y con conocimiento absoluto de todos los niveles de lo representado»<sup>7</sup>. Su función es organizar la entrega del mundo<sup>8</sup>.

Es, por contrario, en el estrato textual, en las acotaciones, donde la instancia emisora se manifiesta explícitamente obligándonos a reconocer, como señala Villegas, la existencia de «un personaje que, aunque no ínsito en el mundo del drama, cumple una importante función con ciertas semejanzas a un narrador básico de conocimiento limitado en la narrativa»; es el denominado hablante dramático básico<sup>9</sup>. Su función primaria es la mostración al lector del escenario virtual en cuyo seno, como se ha dicho, habrá de visualizar la representación y, a la vez, proporcionar a la otra posible instancia receptora -el responsable del montaje- los datos para la

materialización sobre el escenario del universo del drama. La presencia de este «personaje» en el texto dramático ha sido muy dispar en las distintas culturas y períodos históricos, variando entre la simple intervención marcadora de las entradas y salidas en el teatro clásico a la omnipresencia que adquiere en ciertos dramaturgos contemporáneos. Sobre esta segunda posibilidad se van a centrar mis reflexiones tomando como punto de partida la obra de uno de nuestros autores teatrales, Alfonso Sastre, en la que el fenómeno de la sobredimensionada presencia del hablante dramático básico (HDB) se muestra con mayor profusión<sup>10</sup>. El punto de partida ha de ser, obviamente, la pregunta acerca de las motivaciones por las que un mensaje lingüístico de marcado carácter funcional, en cuanto su capacidad se agota en lo informativo, puede trascender su dimensión práctica y convertirse en un mensaje ficcional adquiriendo cualidades similares a las del relato literario. Y la respuesta que se nos impone como evidente es la de que el texto secundario no se concibe sólo como un vehículo informativo destinado a posibilitar la edificación del espacio escénico donde han de pronunciarse las réplicas que constituyen el texto principal. El autor no ha pensado, pues, como destinatario exclusivo de su discurso en el lector privilegiado, presunto responsable de la puesta en escena (para quien la capacidad del texto secundario se agotaría en su dimensión estrictamente informativa) sino en otro tipo de lector limitado a tener un conocimiento del universo dramático exclusivamente imaginario. El autor real, emisor de un texto informativo, y consiguientemente no ficcional, se transmuta en narrador, en un personaje de ficción generado por el propio discurso mediante el que se elabora un universo asimismo ficticio destinado a tener una existencia puramente virtual en la imaginación de lectores solitarios. El texto secundario pierde entonces su carácter informativo para convertirse en «una comunicación ficcional con valor poético conectado al tono general de la obra»<sup>11</sup> y aproximarse a la comunicación narrativa. Tal similitud tendrá, sin embargo, unas peculiaridades que marcarán sus distancias con respecto a la narración: la limitación al campo visual del escenario en lo espacial y la utilización exclusiva del presente de indicativo en lo temporal<sup>12</sup>. La ficcionalización del mensaje y la consiguiente pérdida de su función práctica lleva aparejada, por otra parte, una notable carga de subjetivismo: el HDB impone continuamente su interpretación personal del universo narrado mediante la recurrencia a las llamadas acotaciones poéticas y subjetivadoras<sup>13</sup> que potencian al establecimiento de vínculos emotivos con el receptor.

La razón más evidente de esa dimensión narrativa que adquiere el texto secundario en la obra de ciertos dramaturgos es, sin duda, el convencimiento de que las posibilidades de subir a los escenarios son muy remotas; ello redundaría en la creación de un lector implícito distinto al director de escena, receptor lógico de todo texto teatral. Puede pensarse también en cierto egocentrismo por parte del dramaturgo, manifiesto en la propensión a figurar como responsable absoluto del universo dramático, lo que le lleva a sustituir la información escueta por la interpretación, y a la imposición abrumadora de su presencia, que se resiste a quedar eclipsada tras las voces de los personajes. En el caso de que el estreno figure en el horizonte del escritor, cabría aducir también el deseo de

personalizar la comunicación con el presunto responsable de la puesta en escena con quien se intenta establecer un vínculo más estrecho por encima de la enunciación aséptica de datos; actitud tras la que no resulta difícil detectar, generalmente, un exceso de didactismo.

Todas estas premisas concurren en el autor elegido: son de sobra conocidas las dificultades que Alfonso Sastre tuvo para estrenar durante el franquismo por la radicalidad revolucionaria de su mensaje, y que han continuado tras la instauración de la democracia, sin duda a consecuencia del desfase experimentado por un texto concebido fundamentalmente como instrumento de subversión frente a la dictadura. Muchas de sus piezas no han sido nunca estrenadas y la mayoría de las que han subido a los escenarios lo han hecho de la mano de grupos no vinculados a la estructura del teatro comercial, conociendo, por consiguiente, un número exiguo de representaciones. Esa falta de perspectivas de contacto directo con el público se va concretando, a medida que avanza su producción, en el notable incremento experimentado por los elementos narrativos en el texto secundario, hasta el punto de que permiten distinguir con nitidez dos etapas en su producción dramática<sup>14</sup>.

Por otro lado, Alfonso Sastre es un dramaturgo con propensión a imponer al lector su presencia a través de sus continuos comentarios sobre el universo escénico del que se muestra dueño pleno, lo que le lleva en ocasiones a desdoblarse en un narrador corporizado en escena, bien como «el Autor» (Ana Kleiber, *La taberna fantástica*) bien como uno de los personajes (Orkin en *Asalto nocturno*, Casteillón en *La sangre y la ceniza*). Esta tendencia resulta también interpretable como fruto de su concepción didáctica del teatro (es conocida su admiración, aunque con reparos, por el modelo brechtiano), que explica a la vez la cantidad y la minuciosidad de la información que proporciona, así como las continuas apelaciones al lector / director de escena con quien intenta sintonizar emocionalmente (uso de la primera persona de plural) haciéndolo partícipe de su visión de la realidad e implicándolo directamente en la interpretación que propone.

Pasemos ya a revisar las obras de nuestro dramaturgo para comprobar como en ellas el texto secundario trasciende a menudo su funcionalidad informativa y adquiere un estatuto de ficcionalidad que es también extensible al responsable de la enunciación, el cual deja de ser identificable con el autor real para convertirse en un personaje generado por el propio discurso. He de advertir que la revisión que me propongo no tiene, dadas las limitaciones de este trabajo, un carácter exhaustivo; me he ceñido a llevar a cabo una serie de calas en obras de Sastre correspondientes a diversos períodos, aunque mediante ellas es posible advertir como la importancia del texto secundario se acentúa en la que podría denominarse su segunda época, a partir del momento en que el autor, desencantado ante la imposibilidad de estrenar su teatro, renuncia a todo posibilismo y se entrega a una escritura enormemente libre en la que el elemento lúdico e irónico desempeña un papel primordial<sup>15</sup>. Liberado de la urgencia del estreno y del sometimiento a las pautas de una escenografía obsoleta, se desencadena en él una capacidad de fabulación y un derroche de propuestas escénicas que dotan a su teatro de unas posibilidades hasta entonces no vislumbradas; éstas se acentúan aún más cuando se libera, a la

vez, de las imposiciones del corsé ideológico (compárese al respecto El cantarada oscuro o Crónicas romanas con Tragedia fantástica de la gitana Celestina o Los últimos días de Enmanuel Kant...) y las técnicas de distanciamiento de carácter documentalista dejan paso a otro distanciamiento que podríamos catalogar de cordial, de índole más lúdica, en el que intervienen elementos paródicos manejados en un brillante juego de intertextualidad, que proporciona una compleja serie de propuestas al lector / espectador.

En la base de esta nueva manera de hacer está la densidad narrativa que adquiere el texto secundario y que se manifiesta en un conjunto de rasgos que paso a describir seguidamente. Como es lógico esperar, de acuerdo con lo señalado, la ejemplificación procederá mayoritariamente de las piezas de la segunda época, aunque habremos de utilizar también referencias a las de la primera dado que en ellas apunta ya, si bien con timidez, una tendencia a trascender el carácter meramente informativo de las didascalias.

#### 1. Omnisciencia

Es una de las marcas más evidentes de la pérdida del carácter objetivo del texto secundario. El HDB no se limita a dar las informaciones estrictamente necesarias para la puesta en escena -o visualización imaginaria- del universo dramático sino que abandona su papel de informante objetivo para demostrar un conocimiento de aquél que desborda, temporal y espacialmente, la perspectiva externa limitada de la escena, y para penetrar en la mente del personaje y dar cuenta de su estado anímico o de sus reflexiones íntimas:

[JAVIER] finge que se le han empañado la gafas y las limpia

(Escuadra, cuadro I)

[PASTOR] no hace ademán de coger la moneda. Siente que algo se le escapa y trata de agarrarse...

(Cornada, epílogo)

[ROGELIO] arreglando un poco su consciencia en medio del alcohol...

[ROGELIO] ha ido reconstruyendo mentalmente las tertulias que él recuerda.

(Taberna, parte I)

[WASIANSKI] se da cuenta de que está ante una persona a la que hay que tratar con cuidado [...] Se halla muy fastidiado ante el

personaje que tiene delante.

(Kant, cuadro I)

[CALIXTO] ve a Celestina y seguramente no entiende que tenga tantos años, pero como tampoco entiende otras cosas, o quizá no entiende nada, lo acepta todo.

(Celestina, cuadro IV)

El grado de información que posee el HDB abarca, asimismo, la adivinación de palabras no pronunciada realmente por los personajes o la descripción de acciones que se realizan fuera del alcance visual del espectador:

LUIS.- Idiota. La culpa la tengo yo ) (Quiere decir: «Por mandarte a ti»)

(Taberna, parte I)

Tres soldados romanos se cuentan cuentos de vieja, a la lumbre del campamento, en el crudo invierno soriano.

(Crónicas, cuadro VII)

«Claro, es verdad», parecen decir los otros dos con sus gestos: «Qué burros somos: no darme cuenta...»

(Crónicas, cuadro IX)

[CALIXTO] da un grito animal -quizá ha querido decir «¡calla, cállate!»- y se abalanza contra Pármeno

(Celestina, cuadro III)

El respaldo del sofá nos impide ver lo que hace: ponerle al descubierto la herida

(Cornada, acto II)

En todo momento los oyentes toman minuciosas y puntuales notas en sus papelitos.

(Camarada, cuadro XXI)

En alguna ocasión la omnisciencia del HBD se manifiesta también en prolepsis que informan sobre el desarrollo ulterior de los acontecimientos:

[AMPARO] va a abrir. Ya no la veremos más

(Camarada, cuadro XXI)

Luz a la reunión del consejo. Se va a dictar la sentencia contra Servet.

(Sangre, cuadro II)

Se saludan todos a la romana. Es la escena de la conjura.

(Crónicas, cuadro VII)

## 2. Subjetivismo

La visión omnisciente suele ir acompañada de un tratamiento marcadamente subjetivo de la expresión; la manifestación más evidente de tal subjetivismo es el propio léxico, que deja de actuar como instrumento de información neutral para transmitir una actitud valorativa tras la que se percibe con nitidez la posición del sujeto de la enunciación ante la realidad descrita. La sobreabundancia de adjetivos, por lo general antepuestos, y la recurrencia a las imágenes son los signos más evidentes de esa ausencia de neutralidad, que se puede percibir en una rápida ojeada a las páginas de cualquiera de los textos de Sastre:

grito espantoso, tremendo silencio.

(Prólogo, cuadro V)

indecible estupor.

(Prólogo, cuadro VI)

horrible cicatriz.

(Cornada, epílogo)

Amparo, gesto fraterno y humilde y el rostro trabajado por los años y los sufrimientos.

(Camarada, cuadro XXI)

Lacerante simulacro de sueño.

(Camarada, cuadro XX)

borrachera cósmica.

(Taberna, prólogo)

sobrenatural espanto, encarnizado terror.

(Crónicas, cuadro VIII)

silencio terrible, largo, pesado.

(Crónicas, cuadro XXI)

muchos lívidos, siniestros maniqués.

(Crónicas, cuadro XXIII)

terrible estertor, abominable putrefacción, (las estatuas yacentes de los pobres amantes).

(Celestina, cuadro VIII)

sus más incondicionales y estrafalarios clientes.

(Celestina, epílogo)

terrible e inexpresable cólera.

(Kant, cuadro IV)

los guardias, aterrorizados se acercan a él [al Gobernador]

arrastrándose como larvas por el suelo.

(Guillermo Tell, cuadro VI)

el horno -su roja brasa- echa bombas de calor sobre sus cuerpos desnudos y sudorosos.

(Camarada, cuadro III)

su marcha prudente de quien pisa un territorio helado y resbaladizo.

(Kant, cuadro II)

sus figuras yacentes tienen ya la consistencia pura del alabastro.

(Celestina, epílogo)

Otra manifestación evidente de subjetivismo la constituyen las variadas ocasiones en que el HDB mimetiza el lenguaje de sus personajes, especialmente cuando éstos hacen uso de un léxico marginal; la incorporación de coloquialismos, vulgarismos y elementos jergales funciona con una evidente intención rupturista frente a las expectativas de neutralidad del lector:

[RUPERTO] aterriza (Camarada, cuadro VI). el telón se alza en medio de una gran ensalada de tiros

.

(Camarada, cuadro IX)

[LUTE] da el queo

(Camarada, cuadro XV)

[RUPERTO] se aproxima con un ojo hueco y otro a la virulé a Don Pedro el Cruel...

(Camarada, cuadro XVII)

[ROGELIO] este se lo dice [a Carbuero] finolis y casi cariñosamente

(Taberna, parte I).

[CRITO] le da una hostia y Centurio se tambalea

(Celestina, cuadro V, 2)

Cuadro VIII: En el que muere hasta el Apuntador

(Celestina, cuadro VIII)

[EL CICERONE] sigue explicando su cosa

(Celestina, epílogo)

[MENSAJERO 2] con las manos y los morros ensangrentados

(Crónicas, cuadro VI)

Suena una chundarata de platillos y tambores

(Crónicas, cuadro X)

Esa intención rupturista, que prolifera cada vez más en los últimos textos, lleva también a la introducción de comentarios irónicos sobre las posibilidades de realización escénica, e incluso sobre el propio lenguaje que el HDB está utilizando; al igual que los otros dos procedimientos que acabamos de describir, esta apelación a la ironía es otra marca de subjetivismo que trasciende la función informativa del texto secundario y contribuye al proceso de ficcionalización que experimenta su emisor. Véanse algunas muestras:

Llega otro [funcionario] más, con una máquina de escribir que deposita, resoplando, en una mesa, frente a la cual se sienta, no sin obsequiarnos, al tiempo que lo hace, con un aburrido y rutinario bostezo.

(Camarada, cuadro XX)

Como fondo, proyección cinematográfica sobre el napalm, las bombas de fósforo y otros argumentos norteamericanos en Viet nam.

(Crónicas, cuadro XVI)

Estamos -es un decir- en la Salamanca del siglo XVI.

(Celestina, cuadro I)

[SEMPRONIO] consigue sacar su cuchillo y se lo clava [a Celestina] en el hígado -o en el corazón, a gusto del actor y, naturalmente, con el acuerdo de la actriz-...

(Celestina, cuadro VIII)

Escena de ensañamiento -quizá le corta la cabeza- que el autor renuncia a describir. ¿Para qué? El caso es que Sempronio termina muy fatigado.

(Celestina, cuadro VIII)

Arrecia ahora la lluvia en el exterior y hay un viento «que ulula», según se suele decir en las narraciones de terror.

(Kant, cuadro I)

Pese a ello, yo preferiría que el actor [que interpreta Lamps] esté sobrio, tanto en esta pasada como cuando tengamos de nuevo la desdicha de encontrarnos con él.

(Kant, cuadro I)

[TERESA] Aparte, como en el viejo teatro. (Kant, cuadro I). Pero ahora es un día que parece ya de primavera. Sol y ramas verdes -¿quién sabe si también cantan algunos pintados pajarillos?- a través de la ventana junto a la cual nuestro gran filósofo está escribiendo...

(Kant, cuadro III)

### 3. Objetividad

No son la omnisciencia y la subsiguiente subjetividad las únicas marcas denotadoras del proceso de ficcionalización que experimenta el texto secundario en las piezas de Alfonso Sastre; a ellas hay que añadir, paradójicamente, un cierto prurito de objetividad que se manifiesta en la limitación del grado de información del HDB y en la reducción del campo de

su mirada a la del presunto espectador. Pero semejante pretensión de objetividad no es incompatible con los rasgos anteriormente apuntados en cuanto no viene a reforzar la neutralidad informativa del texto secundario sino a potenciar, por el contrario, la «personalización» del sujeto de la enunciación. Y ello es debido primordialmente al uso de la primera persona de plural, mediante la cual el HDB deja de actuar como una voz neutra para estrechar los vínculos con el destinatario de su mensaje; la adaptación de su visión a la de éste, lejos de contribuir a eclipsar la figura del HDB se convierte en un acto de solidaridad hacia sus receptores con el que, indudablemente, queda reforzada su entidad de «personaje».

Por una parte, observamos como el HDB se «hace uno» con el presunto espectador: se traslada a su posición enfrentada a la escena y adopta plenamente su percepción frontal de la misma sin dejar de insistir, mediante el uso del nosotros, que se trata de una mirada compartida. La aceptación final de En la red es el ejemplo más elocuente de esa demostración de solidaridad:

(Entra Hanafi. Parece que busca algo en la desolada habitación.  
Busca a Leo. Cuando ve su cuerpo acude con angustia. Se arrodilla.  
Toma una de sus manos. Mira hacia nosotros. Hay un silencio.)

HANAFLI.- Asesinos

Por otra parte, se llama con frecuencia la atención sobre los efectos reductores que provoca en la información proporcionada por el HDB esa mirada compartida; se insiste, así, a menudo en la indeterminación, en la percepción confusa, en el esfuerzo de atención que exige percatarse cabalmente de la realidad representada:

Se oye fuera de la zona iluminada la voz del Escritor, cuya silueta vemos confusamente.

(Ana Kleiber, acto I)

Se ilumina confusamente algo que puede ser -y lo es- una horca.

(Sangre, I parte, cuadro III)

Suena un canto religioso -acaso gregoriano- y todos los fieles se arrodillan.

(Sangre, I parte, cuadro IV)

Se abre la puerta. Es Ruperto. Ahora que podemos fijarnos mejor en él, vemos que en lugar del parche en el eje lleva unas gafas de las cuales un cristal es opaco.

(Camarada, cuadro XV)

Quizá sea la cocina de la casa. Azulejos claros y fuerte luz.

(Kant, cuadro V)

Los invitados hablan y hacen gestos pero nosotros no oímos sus palabras como si se tratara de una escena de cine mudo...

(Kant, cuadro VI)

Otro procedimiento por el que se manifiesta esa limitación de la visión consiste en no dar cuenta de los objetos o personajes situados sobre la escena hasta que éstos no se hacen perceptibles; el HDB muestra, incluso, desconocer la identidad de los personajes mientras no la manifiesten directamente hablando o situándose en una zona plenamente iluminada:

Ahora vemos, porque se levanta, que junto al vertedero estaba durmiendo alguien.

(Taberna, prólogo)

Hay un hombre, con gabardina, sentado en una mesa. Se aproximan a la mesa el tabernero en el que reconocemos a Rafael Pastor.

PASTOR.- ¿Qué toma?

El hombre que estaba de espaldas, se vuelve hacia Pastor y reconocemos en él a Marcos...

(Cornada, epílogo)

SEMPRONIO.- (Hay como un bulto de trapos en el suelo. Lo mueve con un pie) ¿Qué es esta basura? (De la Cosa sale una vocecita).

COSA.- Soy yo, Sempronio, hijo mío.

SEMPRONIO.- ¿Eres tú? ¿Eres tú? (Retrocede espantado) ¿Eres tú?

CELESTINA.- Sí, soy yo.

(Celestina, cuadro VIII)

Un procedimiento similar se produce en el final del acto I de *En la red*, donde la aparición del personaje LEO y sus parlamentos se señalan como UN HOMBRE y sólo al iniciarse el acto II se le identifica: El hombre -Leo- está sentado frente a la mesa.

El caso extremo de este procedimiento se produce cuando el HDB expresa sus dudas sobre el significado de lo percibido con lo que se llega a una inverosímil situación en la que el responsable de la enunciación deja de ejercer control sobre la realidad que su discurso está produciendo. Así, en la acotación final de *La taberna fantástica* se lee:

Luz sobre el gato negro de escayola y sobre el letrero de la pizarra, el cual, no se sabe por qué, ahora está escrito con admiraciones.

Véase asimismo esta acotación procedente del II acto de *La cornada*:  
Alba, mortalmente pálido, mira hacia arriba -¿hacia dónde?- con terror.

Un ejemplo más complejo lo constituye la serie de acotaciones con que en el cuadro III de *Los últimos días de Enmanuel Kant...* se utilizan para caracterizar al personaje de Hanna. En el texto secundario se juega al equívoco de que dicho personaje no es un ser real sino una muñeca automática creada por el doctor Wasianski; el HDB propicia ese equívoco al situarse en la perspectiva del presunto espectador y plantear sus dudas respecto del comportamiento del personaje:

Es en ese momento cuando llega a escena Hanna. ¿Quién es Hanna? Es una muchacha bajita que, para empezar, se parece extrañamente a la muñeca de Wasianski [...] Se ríe abiertamente, aunque, a decir verdad, su carcajada resulta un tanto metálica [...] Por lo demás: ¿no son un tanto metálicos los movimientos de Hanna? Su rostro es muy alegre y luminoso. Si es una muñeca, está muy conseguida, desde luego.

#### 4. Presencia de segmentos narrativos

Los tres procedimientos que acabo de describir constituyen, como se ha visto, otras tantas marcas de la ficcionalidad del texto secundario en el sentido de que contribuyen a trascender la mera funcionalidad informativa del mismo y a configurar un «personaje» a quien cabe atribuir la responsabilidad de ese acto de enunciación ficticia del que el mismo texto es resultado.

Pero dicho personaje no se limita a manifestarse mediante la exhibición de su visión privilegiada y particular del universo dramático o mediante sus intentos de trazar vínculos de solidaridad con los destinatarios, acoplando su percepción a la de éstos; puede decirse que se constituye, además, en un auténtico narrador, puesto que su discurso desborda la

función descriptiva del universo del drama que tenía asignada, incorporando un despliegue de información totalmente gratuita para la configuración del mismo, a la vez que se articula en una estructura narrativa que exige la copresencia de un lector implícito, de naturaleza tan imaginaria como la de su sujeto emisor.

La densidad narrativa que adquiere el texto secundario en las últimas piezas de Alfonso Sastre se percibe ante todo en la titulación de los diversos cuadros en que se fragmenta la acción dramática. El autor ha abandonado la tradicional división en actos y articula sus dramas en una sucesión de cuadros de número indeterminado y extensión variable al frente de los cuales figura un epígrafe que funciona como introducción o resumen del contenido: el texto dramático asume entonces la tradicional división capitular de la novela, incluido el enunciado que actuaba como guía para el lector. Puede verse, así, como *La sangre y la ceniza* se nos presenta dividida en 19 cuadros (incluidos el prólogo y el epílogo) titulados tan «novelescammente» como los siguientes:

Prólogo. En el que algunas gentes de uniforme, sin muchas explicaciones, destruyen una estatua.

I. Encuentro de un INTELECTUAL y un EDITOR y de la plática que tuvieron.

II. Del Dr. MIGUEL DE VILLANUEVA y sus extrañas opiniones.

III. Obra de sangre.

IV. ¡Viva el reparto de la riqueza! ¡Viva el bautismo de los adultos! ¡Muera la bautización de los párvulos!.

Los 26 cuadros en que se desarrolla la acción de *Crónicas romanas* llevan de igual modo a su frente títulos como estos:

I. Noticiario y asamblea.

II. Un espectro recorre España.

III. La guerrilla indecente

IV. Conferencia de prensa.

V. En la tertulia.

Y se agrupan en dos partes que llevan, a su vez, los títulos respectivos de *Primera parte* o *La guerrilla lusitana* y *Parte segunda* o *La destrucción de Numancia*.

Los ocho cuadros de que consta *Los últimos días de Emmanuel Kant...* van, por su parte, encabezados por una fecha a la que sigue la indicación de los días que faltan para la muerte del personaje (Cuadro I. 27 enero 1804. Dieciséis días antes de la muerte / Cuadro II. 31 enero 1804. Doce días antes de la muerte / Cuadro III. 4 febrero 1804. Ocho días antes de la muerte). El cantarada oscuro se presenta asimismo dividido en 26 cuadros, todos con sus respectivos títulos (/ 7902: *Nacimiento de un español en un pesebre*. / II. *Muerte de un murciano*. / III. *Trabajo infantil*. / IV. *Fundación del Partido Comunista...*) y agrupados en dos partes que aparecen igualmente tituladas: *Parte Primera* (Con algunos antecedentes documentales

de nuestra imaginaria historia) y Parte Segunda (O vida militante y muerte natural del imaginario camarada Ruperto Solanas Mas).

El ejemplo más notable lo constituyen los títulos de los ocho cuadros de Tragedia fantástica de la gitana Celestina por la explícita parodia que suponen de los enunciados que figuran al frente de los capítulos de El Quijote y el consiguiente juego de intertextualidad a que dan lugar<sup>16</sup>:

Cuadro I. De como un tal Calixto se encontró con una tal Melibea y de lo que sucedió en un principio.

Cuadro II. De la triste y cómica aventura de Calixto con Elicia, una monjita ciega.

Cuadro III. En el que muy miserables personajes hablan de Amor y ocurre un suceso que se verá.

Cuadro IV. Que trata de Celestina.

A los títulos que encabezan los distintos cuadros hay que añadir los segmentos narrativos que preceden a algunos de ellos, destinados, según se sugiere, a ser reproducidos, mediante voz en off o mediante proyecciones, sobre la escena, pero que en la lectura del texto constituyen un nuevo elemento que contribuye a reforzar la narratividad del mismo. Al frente del primer cuadro de Crónicas romanas, por ejemplo, figura un amplio segmento narrativo (24 líneas) que comienza con estas palabras:

Año 150 a. de C. El imperialismo romano trata de «pacificar» por el terror la península Ibérica. Hace cincuenta años, con la batalla de Zama, terminó la guerra romana entre los cartagineses -llamada Segunda Guerra Púnica- y la península fue declarada provincia romana...

Al frente del cuadro X al principio de la Parte Segunda, se incluye otro texto de similares características. Un ejemplo similar lo constituyen los titulares de prensa que informan sobre la situación política española, insertados en los cuadros III y V de El camarada oscuro y cuyo destino, aunque no se especifica, parece ser el de ser proyectados sobre el fondo del escenario.

Por otra parte, el predominio de los elementos narrativos sobre los descriptivos puede obedecer a la necesidad de dar cuenta de la acumulación de acciones que en determinados momentos han de sucederse sobre el escenario. Sastre propende en estas últimas piezas a un teatro espectacular y, liberado de las limitaciones que impondría la inminencia de la puesta en escena, desborda las posibilidades de ésta acumulando sucesos cuya representabilidad puede calificarse, en algunos casos, de dudosa<sup>17</sup>. La minuciosidad con que procede a dar cuenta de los mismos siempre en un lenguaje estilísticamente marcado, y distante, por consiguiente, de la funcionalidad estricta esperable de las acotaciones, confieren a tales fragmentos del texto secundario una indudable densidad narrativa; si bien el uso del tiempo presente y la reducción del espacio tenderían a aminorar esa densidad, otros de los procedimientos señalados como la omnisciencia y el subjetivismo de la visión contribuyen,

obviamente, a reforzarla. Pasemos a ver algunos ejemplos:

[RUPERTO] ha sacado del bolsillo aquel enorme reloj casi circense que se le cayó a su padre del bolsillo al morir en la calle, durante la Semana trágica de Barcelona. Lo lleva con un cordel. Cogiéndolo por el extremo de la cuerda lo destroza concienzudamente, casi diríamos científicamente, sobre una roca. Luego se apoya el cañón de la metralleta en el pecho -la culata del arma apoyada en el suelo- y como un modesto héroe romano (shakespeareano), oprime el gatillo y suena una ráfaga. Se desploma. Pausa sobre la trágica situación. Es un amanecer lívido. Van llegando a la cumbre, temerosos, los soldados.

(Camarada, cuadro XVI)

Tambores que sonarán sucesivamente, mientras va volviendo la luz a la plaza llena de cadáveres y de maniqués colgados. La hoguera humeante. Lienzos negros y grises lo cubren todo: carbón y ceniza. Un silencio atroz. Entonces entra la patrulla romana. Soldados atemorizados, boquiabiertos, que apenas se atreven a moverse. Viento gimiente en las esquinas.

(Crónicas, cuadro XXV)

Veamos ahora otros dos ejemplos caracterizados por la narración acumulativa de acciones pero en los que el procedimiento responde a propósitos de índole muy dispar.

En El camarada oscuro, al querer concentrar en la representación toda la trayectoria biográfica del héroe mediante una selección de estampas que tienen lugar en fechas culminantes de la reciente historia española, las acciones llegan en ocasiones a sucederse narradas de un modo vertiginoso que proporciona al texto secundario una contextura casi telegráfica:

Pelea para detenerle porque él [RUPERTO] se resiste; pero al fin lo dominan, lo golpean. Le pelan la cabeza. Le dan aceite de ricino. Vomita. Lo conducen a una celda donde hay otros muchos presos. Anochece. La «saca». El fusilamiento. Ruperto cae como los otros pero está sólo levemente herido. Los «tiros de gracia». Pero, al llegar a su cuerpo, el energúmeno no tiene más balas en la pistola y se limita a dar una patada en el culo a Ruperto, que se finge cadáver. Se marchan los asesinos. Ruperto se incorpora cautamente. Huye.

(Cuadro XII)

Por el contrario, en Los últimos días de Enmanuel Kant... las acciones que se acumulan narradas por el texto secundario son acciones nimias,

cotidianas, contadas con una enorme minuciosidad para dar cuenta del deterioro físico del personaje mediante la mostración de la dificultad que le supone realizar los más simples movimientos:

Ahora, inopinadamente, uno de los bracitos de Kant se eleva poco a poco. Ellos lo miran como fascinados. Por fin el brazo queda paralelo al piso. Luego empieza a girar lentamente de izquierda a derecha [...] y también este movimiento lo siguen expectantes Teresa y Wassianski; hasta que el brazo queda inmóvil. El puño, que estaba cerrado, se abre ahora hasta quedar extendida la palma; luego es el dedo índice el que se extiende, y queda señalando precisamente hacia la ventana...

(Cuadro V)

La densidad narrativa del texto secundario se muestra, por último, en la atención que presta a los elementos no esenciales, visible tanto en el interés hacia detalles totalmente prescindibles para una posible puesta en escena como en la acumulación de información que proporciona sobre algunos de ellos. Actitud que responde, en definitiva, a un auténtico «recreo» en el acto de contar y que sitúa el discurso del HDB de las piezas sastrianas muy lejos del esquematismo utilitario característico de las didascalias. Un ejemplo más nos servirá para corroborarlo y para poner fin a estas páginas:

Nuestro hombre [HOFFMANN] se está ocupando con mucha atención en la tarea de preparar lo que los británicos llaman un punch y los españoles y otras almas perdidas un ponche. No descuidar, pues, que la composición de la bebida tenga los cinco elementos que deben componerla -es popularmente sabido que la palabra punch viene del persa «pancha», que quiere decir cinco-, a saber, agua, limón, té, azúcar y ron. Por cierto, que a la hora de incorporar el ron, su rostro adquiere como una especie de alegría entre infantil y maligna, y la ración de este ingrediente resulta visiblemente abundante.

(Kant, epílogo).

Referencias bibliográficas de los textos citados

PRÓLOGO: Prólogo patético (1950), Taurus, Madrid, 1964.

ESCUADRA: Escuadra hacia la muerte (1952), Castalia, Madrid, 1975 (ed. de F. Anderson)

ANA KLEIBER: Ana Keibler (1955) en Teatro selecto, Escelicer, Madrid,

1966.

GUILLERMO TELL: Guillermo Tell tiene los ojos tristes (1955), idem.

RED: En la red (1959), idem.

CORNADA: La cornada (1959), idem

SANGRE: La sangre y la ceniza (1968), Cátedra, Madrid, 1979 (ed. M. Ruggeri).

TABERNA: La taberna fantástica (1966), Cátedra, Madrid, 1990 (ed. Mariano de Paco).

CRÓNICAS: Crónicas romanas (1968), Cátedra, Madrid, 1979 (ed. M. Ruggeri).

CAMARADA: El camarada oscuro (1972), Tercera Prensa, San Sebastián, 1990.

CELESTINA: Tragedia fantástica de la gitana Celestina (1978), Cátedra, Madrid, 1990 (ed. de Mariano de Paco).

KANT: Los últimos días de Enmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann (1985), El Público / Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1989.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)