

INSTRUCCIONES PARA HACER UNA COMEDIA

La “mirada interior”

Desde la primera escena de *Veinticinco años menos un día*, se produce el distanciamiento característico del “teatro en el teatro” cuando el Instructor presenta y “lee” la obra (*The tea is ready*) que se representará ante él y los espectadores. No caben dudas, por tanto, acerca del carácter metateatral de esta pieza donde encontramos los lugares comunes de la ya vieja treta de mostrar “la ficción como realidad” o “la realidad como ficción” y donde, además, se cumple la premisa fundamental de toda obra autoconsciente centrada en la existencia de una mirada hacia el interior del mismo texto que desnuda el artificio y pone al descubierto los mecanismos estructurales del drama. Esto es, en escena hay “un mirado” (o unos “mirados”) personaje/s de la obra “enmarcada” y “un mirante”, “personaje de la obra marco que tiene la convicción de ser espectador de algo que está ocurriendo ante sus ojos. Y todo ello debe de funcionar dentro de un conjunto en el que participa el archimirante, el público espectador”¹.

El teatro es, etimológicamente, “el lugar desde el cual se mira” solo que, por lo común, el “mirado” y el “mirante” están situados en sus respectivos espacios: el de la ficción, el primero, el de la realidad, el segundo y la acción dramática se funda, precisamente, en la dialéctica de esos espacios². En las obras metateatrales el espacio de la ficción reproduce la relación espectral en la escena, hacia donde se trasladan el que mira y lo mirado y, en el espacio real, desde su butaca, el espectador asiste a una suerte de desdoblamiento que proyecta su figura hacia el escenario. Nos preguntamos: ¿desde dónde miramos -o leemos- la obra? ¿En qué lugar estamos como espectadores, somos mirados o mirantes? O, como “archimirantes”, ¿alcanzamos una visión totalizadora y demiúrgica? Esta confusión de roles, este enajenamiento especular, esta dislocación espacial, son parte de la estructura y el tema de *Veinticinco años menos un día*. Enunciado y enunciación atraviesan los bordes, las lindes entre la realidad y la ficción. “Nada es real” aquí, tal como lo manifiesta el personaje del científico en el prólogo de *Los borrachos*³, obra en la que Álamo ha ensayado este proceso de indagación en las fronteras de lo real, de la vida como teatro. Al menos nada lo es del modo convencional y ortodoxo. Entre una pieza ‘marco’ y una pieza ‘enmarcada’, *lo fingido verdadero* sobrevuela cada una de estas escenas, sella con su impronta personajes y situaciones y hasta el mismo espectador se despoja de sus certezas para entrar en un territorio donde todo es posible. Pero nada es absolutamente real.

Volver a escribir la historia

Con ser ya compleja la urdimbre de *Veinticinco años menos un día* no solo lo es por su discurso autorreflexivo sino también, aunque de forma menos perceptible para el espectador no avisado de esta situación, porque se trata, en su génesis, de la reescritura de un cuento de Julio

¹ Hermenegildo, A., Rubiera, J. Serrano, R. “Más allá de la ficción teatral: el metateatro” en *Teatro de palabras* Nº 5. 2011:11.

² Ubersfeld, A. *Semiótica teatral*. Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.

³ *Los borrachos* forma parte de la Trilogía del Poder, juntamente con *Los enfermos* y *Yo, Satán*, escritas entre 1993 y 2004. En esta obra encontramos el primer antecedente, creemos, del uso del recurso de la metateatralidad en el teatro de Antonio Álamo.

Cortázar, “Instrucciones para John Howell”⁴ del que la obra teatral toma los personajes (Rice, Howell, Michael, Eva, Mr. Bond) y su situación nuclear: la participación de un espectador como actor del relato escénico. Esto es, el traslado de la sala a la escena, de la butaca al escenario, de la realidad a la ficción. Y aquí volvemos al punto de partida ya que la reescritura puede inscribirse como uno de los cinco tipos de ‘transtextualidad’ que menciona G. Genette⁵ y que, en este caso, se manifiesta como ‘hipertextualidad’⁶: un texto B (*Veinticinco años menos un día*) establece una relación con un texto A, anterior, o hipotexto (“Instrucciones para John Howell”) “en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”. Estamos, por lo tanto, ante “un texto en segundo grado (...) o texto derivado de otro preexistente”.

Entre el cuento de Cortázar y la obra de Álamo se ha producido una reescritura en el plano de la “transformación intermodal”⁷ que convierte la narración original en texto dramático, en tanto el nudo del relato cortazariano se transforma en personajes y situaciones de la obra de Álamo, a partir de la escena 5 en adelante, cuando las “instrucciones para John Howell” se concretizan en escena. Desde ese momento y, hasta la escena 9, se reproduce la situación central del cuento: el espectador que es llamado a suplantar al actor, -“Entra un personaje: es Rice”⁸- y las frases del discurso narrativo se diseminan en la obra dramática, en acotaciones y en réplicas, de forma sutil, algunas veces transcriptas directamente y otras con leves variaciones, manteniendo, por lo general el orden de la diégesis original. Como en toda reescritura el dramaturgo selecciona y combina los elementos para concentrar la acción y los inserta en el nuevo texto a través de intercalaciones o transposiciones que se cuelan por las fisuras y las grietas del tejido textual de la narración para transformarla en pieza teatral⁹. De este modo la reescritura recoge el espíritu de extrañamiento que sobrevuela el cuento e impregna con él la comedia¹⁰. El grado de relación y de imbricación entre ambos textos es muy fuerte y notorio por lo que consideramos que se alcanza la “máxima gradación de intensidad”, ya que si bien no hay en la comedia “marcas paratextuales explícitas” sobre su condición de reescritura, sí encontramos en cambio otros paratextos que la explicitan, como notas de prensa, reportajes, etc. Por otra parte, “el estatuto reescritural” puede distinguirse en los distintos niveles textuales (como lo veremos en los personajes, la intriga, la acción, etc.) y se percibe, además, “una presencia metatextual” explícita, por lo que “se establece un puente dialógico muy notorio” con el cuento, tal como ejemplificaremos más adelante¹¹.

Álamo se apropia de personajes y situaciones del cuento de Cortázar y les asigna carácter teatral mediante un proceso de manipulación que supone la “fragmentación y dispersión de los componentes discursivos” del hipotexto. Este procedimiento se realiza siempre “en permanente tensión dialéctica con procesos de signo contrario, búsqueda de cohesión y solidaridad entre los elementos constitutivos del texto” para establecer así “las leyes internas que los organicen”¹². A partir de las marcas textuales y paratextuales, con el propósito de llenar y completar los entresijos y espacios vacíos de la matriz narrativa del cuento, Álamo ha creado dos personajes: el Instructor y el autor, P.D. Green. Está clara, en el primero, su relación con el tema y el título del relato (“Instrucciones...”) en

⁴ Cortázar, J. *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires, Sudamericana, 1961. En adelante citamos por esta edición.

⁵ Genette define la transtextualidad como la “transcendencia textual del texto” y menciona “cinco tipos de relaciones transtextuales”: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad de los cuales, al menos los cuatro primeros reconocemos como recursos operativos en la comedia de Antonio Álamo. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989:9-14.

⁶ Para Genette la hipertextualidad tiene el mérito de presentar constantemente las obras antiguas en un nuevo circuito de sentido, por lo que toda reescritura realiza la idea borgiana de una literatura en transformación perpetua.

⁷ Genette, op.cit. 1989: 356.

⁸ “Encontraron un espectador que se avino a sus razones. Su nombre es Rice”. A. Álamo, *Veinticinco años menos un día*. Arola Editors, Tarragona, 2006: 56. En adelante, citamos por esta edición.

⁹ Graciela Balestrino define a la reescritura dramática “como la **escritura del resquicio**: por las hendiduras de una malla textual se filtra furtiva o abiertamente **otra escritura**, por ello la ambigüedad y la ambivalencia constituyen sus vectores fundamentales” (negrita del original). *El bisel del espejo*. Consejo de Investigación, Universidad Nacional de Salta, 1997:42.

¹⁰ Se trata de una “reescritura propiamente dicha” que coloca el acento “en la propia escritura. Su origen -o su destino-, frecuentemente, un proyecto escénico. Por ello hay una intensa interacción entre la reescritura dramática y las necesidades pragmáticas de la puesta en escena”. Marcela Sosa, *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*. Universidad de Valladolid, 2004: 233.

¹¹ G. Balestrino. *La reescritura en la dramaturgia de Alfonso Sastre*. Universidad Nacional de Salta, 2002:107. Citamos por el original. Puede consultarse en *La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre*. Hondarribia, Hiru, 2008.

¹² Sanchis Sinisterra, J. *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real, Ñaque, 2002:192.

tanto el segundo tiene voz en el propio discurso narrativo, aunque sin nombre propio, solo reconocido como “el hombre alto”¹³ que explica a Rice su papel en el escenario. Los parlamentos de este personaje, que en el cuento aparecen entre comillas y en estilo directo, pasan a la comedia como réplicas de P. D. Green. Se trata de una misma función actancial (Destinador) en el relato: la de dar instrucciones, explicar y empujar a Rice a la acción y que, en la comedia, se desdobra en los roles del Instructor y de su abuelo, P.D.Green, quienes luego, en la representación, son interpretados por un mismo actor¹⁴.

Hemos seleccionado trece secuencias que marcan el continuum de la acción dramática que está como matriz en el cuento y que se concreta en la pieza teatral. Como puede verse, las interpolaciones puestas en boca de P.D. Green, del Instructor o en acotaciones escénicas, mantienen la ilación y se intercalan en la comedia con escasas variantes, por lo que podría hablarse de una “reescritura mimética”¹⁵. En este sentido, Lisa B. de Behar¹⁶ al estudiar la “problemática del discurso repetido” destaca que

Cada vez que se citan las palabras de otros es posible observar un movimiento doble y casi contradictorio: de un lado se da una *inercia* por la que las palabras del otro ofrecen una solución, ya hecha, al propio problema expresivo, pero también se da otro movimiento, una *reverencia*, un gesto de respeto, cierto temor, una convención también, con que el pensamiento propio se adecua al ajeno.

Observemos, en primer lugar, las siguientes secuencias del cuento¹⁷:

1. “Trataré de explicarle el papel en dos palabras” (130)
2. “No entiendo” (130)
3. “Ud. ya conoce el primer acto... A nadie le gusta” (130)
4. “Ya ha visto que Eva engaña a Howell” (130)
5. “Pero yo no soy un actor” (131)
6. “Precisamente” (131)
7. “Ud. es Howell. Cuando salga a escena, Eva estará en el salón escribiendo una carta a Michael. Usted fingirá no darse cuenta de que ella esconde el papel y disimula su turbación” (131)
8. “A partir de ese momento haga lo que quiera” (132)
9. “Empujándolo sin empujarlo, los tres lo acompañan...” (132)
10. “Dio un paso o dos sintiendo que las piernas no le respondían” (132)
11. “Pero Eva parecía esperar que él se sentara en el sofá de dudoso gusto” (133)
12. “Magnífico”, dijo el hombre alto...” (136)
13. “Le ruego que se atenga a lo que voy a indicarle” (137)

En la comedia¹⁸, por su parte, reaparecen esos mismos enunciados:

¹³ En el cuento: “Dos hombres que parecían aburrirse lo saludaron como si su visita hubiera estado prevista e incluso descontada.... “No tenemos mucho tiempo”, dijo el hombre alto, “pero trataré de explicarle su papel en dos palabras”. (J. Cortázar, 1961: 130)

¹⁴ “...pero el Instructor es ahora P.D. Green”. (Álamo, 2006:57).

¹⁵ Balestrino, G. op. cit. 1997:60.

¹⁶ *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1984:101.

¹⁷ Cortázar, J. 2006: 130-137. Entre paréntesis, los números de las páginas correspondientes a las citas.

¹⁸ Álamo, A. 2006: 59-92. Entre paréntesis los números de las páginas correspondientes a las citas.

1. "P.D.Green.- Intentaré explicarle el papel en dos palabras" (59)
2. "Rice.- No sé si llego a entender" (59)
3. "Mr. Bond.- Ya conoce el primer acto"/"P.D.Green.-A nadie le gusta" (60)
4. "P.D. Green.- Ya ha visto que Eva engaña a John con Michael" (60-61)
5. "Rice.- Pero yo no soy actor" (61)
6. "P.D.Green.- Precisamente por eso" (61)
7. "P.D.Green.- Ud. es Howell. Mire, cuando salga a escena, Eva estará escribiendo una carta a Michael" (62)
8. "P.D.Green.- A partir de ese momento haga lo que le salga" (63)
9. "Irrumpe Howell/Rice en escena. Da la sensación de que ha sido empujado" (69)
10. "El Instructor.- A Rice las piernas no le respondían" (71)
11. "El Instructor.- Mrs. Blake, desconcertada, abrazó a Rice y lo sentó en el sofá de dudoso gusto" (71)
12. "P.D.Green.- Ha estado magnífico. Muy bien, realmente" (90)
13. "P.D.Green.- Aténgase a las instrucciones" (92)

Los enunciados del cuento son objeto de unas operaciones de "descontextualización" y "recontextualización", propias del procedimiento intertextual, mediante las cuales se han producido "escisiones" en el relato que luego se insertan en la comedia para dar lugar a la creación de un nuevo texto, diferente del anterior¹⁹

La repetición, literal en algunos casos, de frases del cuento de Cortázar en la pieza de *Álamo* supone, además de la relación intertextual, una relación intersubjetiva, podríamos decir, en la que la cita de un discurso anterior significa, "si no un acuerdo, el encuentro entre dos personas" y, desde luego, un gesto de reverencia y respeto hacia "la autoridad de textos consagrados"²⁰.

La traslación del cuento al teatro puede explicarse a partir del proceso de transducción²¹, entendido como "una operación pragmática que se pone de manifiesto mediante un proceso de expresión de un sujeto estimulado por la recepción de un signo preexistente, lo que desencadena la creación de un nuevo signo que implica el anterior"²². En este caso, la recepción e interpretación del cuento "Instrucciones para John Howell" induce, impulsa en *Álamo* la creación de la obra dramática (un nuevo signo) *Veinticinco años menos un día*. La transducción supone dos operaciones, de transformación del signo y de transmisión de sus sentidos a nuevos y potenciales receptores. Ahora bien, la transformación solo es posible cuando el dramaturgo detecta elementos de teatralidad en personajes y diálogos de la narración que puedan ser trasladados al escenario²³. En este

¹⁹ Martínez Fernández, J.E. *La intertextualidad literaria*. Madrid, Cátedra.

²⁰ Behar, L. op. cit. 1984:102.

²¹ Proceso semiótico descrito por L. Dolezel (*Poética occidental. Tradizione e progresso*. Torino, Einaudi, 1990:211-212) como la producción de un "nuevo texto, una metamorfosis del original /que es/ enviado a nuevos receptores potenciales". Por nuestra parte, lo definimos como "la transmisión del receptor, a nuevos receptores, de la transformación que él imprime al mensaje (o interpretación del signo) en el acto de su recepción y de acuerdo a su competencia".

²² Brizuela, M. *Los procesos semióticos en el teatro. Análisis de Las Meninas y El sueño de la razón de A. Buero Vallejo*, Kassel, Reichenberger, 2000: 8-10.

²³ Es muy esclarecedora en este punto la observación de Fondevila (citada por M. Sosa, op.cit. 2004:187, nota 247) realizada en torno al teatro de Sanchis Sinisterra pero que tiene una aplicación general, que compartimos: "Hablamos de teatralidad de un texto narrativo -en un sentido inmediato y convencional del término- cuando las situaciones evocadas por su trama, susceptibles de proyectarse en un marco espacio temporal tendente a la estabilidad, se concretan en

sentido, nos resulta operativa la definición de Lionel Abel²⁴ sobre metadramas a los que considera como

aquellas piezas sobre la vida como ya teatralizada... Los personajes no están en escena solo porque el dramaturgo los capturó en posturas dramáticas (como se hace con una cámara) sino porque ellos mismos sabían que eran dramáticos mucho antes de que el dramaturgo les prestara atención. *¿Qué* los dramatizó? El mito, la leyenda, la literatura del pasado, ellos mismos. Representan para el dramaturgo el efecto de la imaginación dramática.

Con ser amplia y muy general la definición de Abel nos sirve para señalar el carácter teatral de la situación y de los personajes del cuento de Cortázar, y no solamente porque en él se habla del teatro sino porque Rice y la acción nuclear de la que es protagonista en el relato han significado para Álamo “el efecto de la imaginación dramática”. Rice y su programa narrativo, clave en el cuento de Cortázar, se trasladan naturalmente a la escena porque ya hay en su performance una matriz teatral que Álamo ve, en primer lugar, y luego es capaz de completar en un proceso de manipulación en el que los elementos discursivos, como sus mecanismos y dispositivos, pasan de la narración a la acción, de la diégesis a la mimesis, produciendo de ese modo la relación intertextual, esto es, “la presencia efectiva de un texto en otro”²⁵. De este modo, la comedia se convierte en el hipertexto del cuento, aunque todavía va más allá el autor dramático porque no solo ha entresacado algunos hilos dispersos del relato cortazariano y los ha “injertado” en un nuevo texto (dramático) sino que le ha dado a éste un entramado metatextual gracias al cual se duplica, o triplica, la acción y exige al espectador una perspectiva múltiple de lectura.

“Revelar la superchería”

De esto trata la acción emprendida por Rice en el cuento²⁶ que se repite en la comedia por boca del Instructor²⁷ y que, en un sentido figurado, conforma también toda propuesta autorreferencial que pretende desnudar el entramado textual, descubrir la armazón de la historia, mostrar sus artilugios y revelar los mecanismos secretos de la representación. Todo ello se logra con la utilización de una serie de recursos temáticos y estructurales²⁸ que han desarrollado numerosos estudios sobre el tema centrados, muchos de ellos, alrededor del teatro del S XVII en el que los procedimientos metateatrales constituyeron el medio más eficaz para desvelar el oscuro mundo del barroco y presentar la vida como sueño y el mundo como teatro. La obra autosciente alcanzó entonces su mayor expresión, aunque decayó en el S.XIX hasta recuperar el uso del recurso en el SXX cuando se ha manifestado de forma sostenida²⁹.

Álamo ha escrito en el programa de mano y en la nota de prensa de *Veinticinco años menos un día* (2011) que la suya “es una obra que contiene dos obras e, incluso, una tercera”. En efecto, son tres historias entrecruzadas que tratan, de acuerdo con las palabras del propio autor, la

relaciones interpersonales caracterizadas por la conflictividad y la progresividad y manifestadas mediante la dialogicidad y la gestualidad”.

²⁴ Lionel Abel fue el primero en utilizar el término metateatro. Su libro *Metatheatre: a new view of dramatic form* (New York; Hill and Wang, 1963) propone una “nueva forma dramática” que se remonta al siglo XVI constituida por piezas donde la vida es vista como teatro y los personajes son conscientes de su propia teatralidad. La propuesta de Abel ha generado desde entonces una importante bibliografía crítica sobre el tema. Citamos por la traducción de Catherine Larson (“El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación” *Actas X, AIH*, 1989: 1014).

²⁵ Genette, G. op. cit. 1989:10.

²⁶ “Quizá fuera el momento de acercarse a la boca del escenario, dejar caer el cigarrillo y aplastarlo con el pie, a tiempo para anunciar: “Respetable público...” Pero acaso fuera más elegante (*No dejes que me maten*) esperar la caída del telón y entonces, adelantándose rápidamente, revelar la superchería”(J. Cortázar, 1961:135).

²⁷ “El Instructor.- El 22 de septiembre de 1945 Rice se debatía entre el pánico escénico y la rebelión, entre salir corriendo de escena o revelar la superchería...” (Álamo, 2006:83).

²⁸ Aunque L. Abel considera al metateatro como una nueva forma dramática, en relación con la imposibilidad de la tragedia en el SXX, C. Larson la entiende como un recurso o un punto de vista y observa que “el metateatro no es una metodología crítica *per se* ni es tampoco una teoría, aunque podríamos decir que la forma de entender el fenómeno sí es una herramienta interpretativa” (op. cit. 1989: 1015).

²⁹ Como puede verse en *El bisel del espejo*, op. cit., en trabajos sobre el teatro iberoamericano del S XX.

primera sobre “un adulterio y un extravagante triángulo amoroso” (Howell -Eva- Michael), la segunda, sobre “la representación teatral de *The tea is ready*, que tras casi veinticinco años de permanencia en la cartelera londinense, está a punto de saltar por los aires” y la tercera “la protagoniza el valeroso nieto de P.D.Green, que procura por todos los medios a su alcance recuperar para nuestros días la olvidada figura de su abuelo y su significación en el teatro inglés y, por tanto, en el teatro universal”.

Por nuestra parte, desde la sintaxis dramática, en esa estructura de caja china propia del “teatro en el teatro”³⁰ distinguimos tres planos directamente relacionados con los componentes básicos del hecho teatral: el plano de la representación de *Veinticinco años menos un día* (actores, el mundo del teatro, “pieza marco”), el plano de lo representado (*The tea is ready*, personajes y su historia de adulterio, “pieza enmarcada”) y el plano del público (Rice y su aventura escénica). Cada uno de ellos marca escalas de distanciamiento entre la realidad y la ficción: desde el patio de butacas a la representación y a lo representado. Al atravesar no una sino dos fronteras, vemos cómo el personaje de Rice está provisto de cierta permeabilidad que le permite filtrarse, no sin algún esfuerzo o conflicto, en uno u otro plano. Así las cosas, la comedia podría leerse desde la perspectiva de este personaje que autoriza y habilita la ilación de la trama como también la conexión de las acciones y personajes en los tres niveles. El personaje de Rice atraviesa las tres historias, en tanto es parte de la tradición de esa función de veinticinco años, participa de la representación teatral como actor e interpreta una de las puntas del triángulo amoroso. Rice es un actor en la representación de la comedia, es Howell en el conflicto argumental y es alguien del público que recibe instrucciones del propio P. D. Green para hacer el papel.

Este complejo y doble enmarcamiento de la obra le da un carácter de especularidad, de “mise en abyme”, que se podría continuar al infinito. Por otra parte, activa la progresión de la acción y, sobre todo, conecta las tres tramas. Al hacer uso del “recurso artístico para saltar el abismo que separa la realidad de la ficción” el “teatro en el teatro” añade “una impronta de realismo a la ficción teatral, por encima de la noción misma de verosimilitud, llegando a proclamar la condición ‘real’ de lo que se está ‘viviendo’ en el tablado”³¹. Aún cuando ese carácter de realismo de la pieza “marco” -absolutamente necesario, por otra parte, para intensificar la ficcionalidad de la pieza “enmarcada”- se observa en todo procedimiento de “teatro dentro del teatro”, en el caso particular de la comedia de Álamo vemos cómo el personaje de Rice incrementa y refuerza esa impronta porque, aunque devenido de otra ficción, su condición inicial de público asistente a la representación le asigna una categoría equiparable al plano de lo ‘real’.

Los personajes del Instructor y P.D.Green, el autor, creados por Álamo como ya señalamos, constituyen, por otra parte, estrategias discursivas que acentúan el carácter metateatral de la comedia. El Instructor funciona como un “*Meneur de jeu* o narrador” pero también como director de la función, atento a cada palabra, gesto o movimiento de los actores durante la representación, por lo que también podría considerarse como un “director de escena dramatizado” con lo que se incrementa y enfatiza la metateatralidad. El Instructor, que se reconoce nieto del autor, firma la Nota Previa del texto en la que señala la intención de “dar a conocer a uno de los hitos del teatro inglés del S XX” y, entre las sugerencias a actores y público, solicita a los primeros que se “limiten a seguir las instrucciones” y “eludir todo atisbo de interpretación” ya que deben “ilustrar el texto con el fin de realzar tanto la obra como las tesis dramáticas de P.D. Green” y al segundo “no buscar identificarse con los personajes”. También presenta la obra, el autor y los personajes principales, secundarios y ausentes, lee las acotaciones que son, en todo texto dramático, las instrucciones para la representación y corrige a los actores cuando no las respetan³². El personaje de P.D. Green, por su parte, activa la “intrusión del dramaturgo en la escena”³³ lo que también refuerza la índole o naturaleza autonsciente de la obra.

³⁰ R. Hornby reconoce, a la luz de las teorizaciones de L. Abel, cinco tipos de técnicas en el teatro autonsciente entre las que cita el drama dentro del drama, la ceremonia dentro del drama, la idea de desempeñar un papel dentro de otro, las referencias o alusiones literarias o de la vida real y la autorreferencia. En Catherine Larson (1989:1015). Por nuestra parte, seguimos la denominación que asigna Marcela Sosa (op. cit. 2004:176-177) en relación a los distintos recursos que utiliza el metateatro.

³¹ Hermenegildo, op. cit., 2011: 10.

³² Álamo, A. 2006: 8-13.

³³ Sosa, M. op. cit. 2004:177.

A todos estos recursos hay que sumar el carácter literario (en su función expresiva) y, por momentos, metalingüístico de las acotaciones escénicas, algunas claramente provenientes del cuento, que generan nuevos interrogantes: ¿quién habla en esta obra? ¿de dónde surgen las voces de esta comedia? Pregunta básica y esencial para el teatro en general que alguna vez intentamos respondernos desde la indagación del entramado enunciativo de la obra dramática. En ese sentido acordamos con J. Urrutia³⁴ que “el texto dramático presenta una *Primera persona inicial* (Sujeto/Yo, instituido en dramaturgo) *que da paso* a una *Tercera persona científica, objetiva* (texto informador o acotaciones) y a *Primera/s persona/s* (Personaje/s -texto informado-parlamentos)”.

Sin embargo, en la comedia de Álamo al confundirse los límites de la realidad y la ficción (que parece ser una de las premisas básicas del metateatro) también se confunden, se mezclan, se superponen y se entrecruzan las voces de la escena: desde la “primera persona inicial” o Sujeto (Álamo/P.D.Green/Cortázar) hasta las primeras personas/personajes (Mr. Bond/Michael; Mrs. Blake/Eva; Mr. Apple/Howell/Rice) y aún la tercera persona científica/acotaciones (Instructor/P.D. Green/narrador).

El intrincado mecanismo de la comedia se complica con la representación de un papel dentro de otro papel en la mayoría de los personajes, otro de los rasgos característicos del metateatro al que R. Hornby llama “la idea de desempeñar un papel dentro de otro”³⁵ o lo que se designa como “el rol dentro del rol”³⁶, condición con la que cumplen, a excepción de Elisabeth y Bacteria, todos los personajes de esta comedia, que son presentados en el texto, y en el programa de mano, marcando este aspecto:

Mr. Bond, que hace de Michael.

Mrs. Blake, que hace de Eva.

Mr. Apple, que hace de Howell y que luego es sustituido por Rice.

Todos siguen, con la mayor fidelidad posible, las indicaciones de El Instructor, que hace de P. D. Green.

Los personajes son actores (Mr. Bond, Mrs Blake y Mr. Apple) “que hacen de”, con lo cual se afirma el carácter de re-presentación de la pieza, como en la escena 5 donde la acotación informa sobre el juego de roles³⁷, que no solo se produce en el nivel de lo representado sino también en el de la representación. Incluso, al final de la pieza, en la escena 9, se insiste en el carácter de personaje de Howell quien, ya a punto de morir, es advertido por Elisabeth y Bacteria acerca de su “derecho a soltar un monólogo” como “todo personaje de teatro”³⁸. Elemento distanciador que descomprime la escena final quitándole dramatismo y muestra la muerte como parte de una representación. Puro teatro, diría Valle.

El enmarañado y, por momentos, equívoco dispositivo escénico puede hacerse legible y visible gracias al artilugio de la estructura dramática y a la combinación y distribución de sus elementos que encajan las partes de la caja china en una sucesión de visiones y perspectivas ininterrumpidas.

³⁴ Urrutia, Jorge. (1994) “La enunciación en primera persona en el texto dramático”. Ponencia leída en el IV Encuentro Internacional “El teatro ante el nuevo milenio”. IITCTL, México, Universidad Iberoamericana. Citamos por el original. Según Urrutia, “esa primera persona es un sujeto del acto de escritura instituido en dramaturgo. Se diferencia del yo instituido en poeta o en novelista en que precisa contar con un soporte intermediario para obtener el texto final que ya no será lingüístico sino semiótico y pluricodificado”. Urrutia entiende que “la primera persona inicial debe desaparecer en pro de una tercera persona científica, puramente descriptiva” que se manifiesta en lo que él llama el *texto informador* (las acotaciones) “y una o varias primeras personas” para lo que denomina el *texto informado*, es decir, los parlamentos de los personajes, a los que ponen sus voces los actores.

³⁵ En C. Larson, op. cit. 1989

³⁶ M. Sosa. op.cit. 2004:76.

³⁷ “El actor que hace de Rice -sólo que Rice luce bigotitos y usa gafas- es el mismo que hace de Howell”, “... pero el Instructor es ahora P.D.Green” (Álamo, 2006: 56-57).

³⁸ Álamo, A. 2006: 105.

Los personajes del Instructor y de P.D.Green, el autor, funcionan como “mirantes”, el Instructor lo es en la pieza “marco”, en tanto el autor lo es en la pieza “enmarcada”. Esta multiplicación de la mirada subraya el carácter especular de la comedia que se proyecta hacia su interior en innumerables espejos y visiones que reproducen al infinito personajes y situaciones en las que termina involucrado el lector/espectador. Si bien es frecuente que los tres planos de que hablamos estén presentes en toda obra autorreflexiva que utiliza la técnica del “teatro en el teatro”, la particularidad de la comedia de Álamo radica en el hecho de que del plano del público se desprende, por así decirlo, la figura del personaje conector de esos tres niveles donde la realidad y la ficción difuminan sus fronteras. La ya habitual perspectiva de doble lectura que exigen estas piezas se transforma en poliédrica y multifacética.

El lector/espectador no solo debe “leer” dos historias en la escena sino también descubrir su entramado oculto, los mecanismos secretos de su urdimbre, perdido, como Rice, entre los hilos de una fábula cuyo libreto desconoce, empujado a la acción por el azar y obligado a decir un par de frases en la oportunidad justa, con la que nunca acierta. En este punto cabría la advertencia: cualquier parecido con la vida real (no) es pura coincidencia. El lector/espectador salta con Rice las fronteras para introducirse en mundos desconocidos, alguno más real que otro pero igualmente desconcertantes e inesperados. Rice es el “archimirante”, en tanto público que, al provocar la ruptura de los marcos, se convierte también en el “mirado”, una condición que aparece anticipada ya en el cuento cuando el personaje intenta aflojar “la insoportable tensión del cuerpo que se sabía mirado por frías constelaciones invisibles”³⁹. Rice traspasa los límites y vulnera las leyes espacio temporales instalándose tanto en el ámbito de la ficción como en el de la realidad.

“¿Dónde está el público?”

En el entrecruzamiento o superposición de tiempos (el presente de la representación de *Veinticinco años menos un día* y el pasado de la historia de la función de *The tea is ready*), otro rasgo característico de la metateatralidad que la comedia reproduce, el público es el único elemento que queda fuera de toda cronología. El público, de donde salió Rice, se mantiene en todo caso en su “aquí y ahora” de la realidad mientras la ficción le muestra, expone y revela una sucesión de acontecimientos (los de la pieza “marco”) que han durado “veinticinco años menos un día”, con precisa alusión de las fechas enunciadas por el Instructor para contar la historia de la función, desde el 23 de septiembre de 1920 hasta el 22 de septiembre de 1945. El público está “fuera” de ese tiempo histórico pero también está “dentro” de él, en la figura de Rice. El público “mira” la función pero también está “dentro” de ella viviendo las peripecias de Rice.

Mientras el Instructor y el autor, P.D. Green se mueven en los planos de la producción de la ficción, Rice, como el público con él, está en el plano de una recepción vacilante y perpleja, fronteriza siempre entre la ilusión y la denegación, los dos polos de atracción que producen el placer teatral⁴⁰. Esta visión difusa, imprecisa e indefinida que se manifiesta en la perplejidad del personaje, pasa del cuento a la escena apenas con leves variantes⁴¹. Es, tal vez, la secuencia clave de la peripecia de Rice, el momento en que atraviesa la frontera entre los dos mundos. En ambos textos se diferencian los planos de la realidad y de la ficción, el del público y el del escenario y, aunque las perspectivas sean diferentes ya que el cuento pone el acento en la visión de la sala (“eso que era el verdadero mundo”) y la obra teatral en la conciencia del personaje en el escenario (“estaba en el otro

³⁹ Cortázar, J. 1961: 133.

⁴⁰ P.Pavis señala que la denegación “constituye a la escena como lugar donde se manifiesta una ilusión (y, consecuentemente, una identificación); pero, al mismo tiempo, cuestiona el engaño y lo imaginario, y se niega a reconocer en el personaje un ser ficticio y parecido al espectador”. *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1983:121-122.

⁴¹ En el cuento: “Una luz violeta encegució a Rice; delante había una extensión que le pareció infinita, y a la izquierda adivinó la gran caverna, algo como una gigantesca respiración contenida, eso que después de todo era el verdadero mundo donde poco a poco empezaban a recortarse pecheras blancas y quizá sombreros o altos peinados” (Cortázar, 1961:132).

En la obra: “El Instructor.- Delante de sí tenía una extensión que le parecía infinita, como una gran caverna, y en su interior una gigantesca respiración contenida: el público, del cual él había sido expulsado, tal vez para siempre. Estaba en el otro lado del mundo” (Álamo, 2006: 71).

lado del mundo”) en ambos casos, el llamado mundo (referente) aparece en términos de lo “real” y “verdadero” y es calificado, además, en relación a su magnitud, a su tamaño: “una extensión... infinita”, “una gran caverna”, “una gigantesca respiración contenida”, en gradación climática que va también de lo objetivo a lo subjetivo⁴². Por otra parte, el Instructor revela del modo más directo la situación de Rice, en los términos que venimos señalando, esto es, como parte de “el público, del cual él había sido expulsado tal vez para siempre”.

La nueva perspectiva que esta pieza agrega a la relación espectral es la incertidumbre, rasgo que en el cuento aparece perfilado y llevado hasta la angustia de Howell y su huida final y que Álamo recupera como marca o atributo fundamental del teatro cuando, por boca del Instructor, se enuncian las palabras del autor quien, tras un primer acto “que no le gusta a nadie” asegura haberlo escrito “para dar al público algo distinto, para darle una incertidumbre”⁴³. Del mismo modo, Mr. Bond, ante el azoramiento de Rice empujado a hacer en el escenario “lo que le salga”⁴⁴, insiste: “Pero en el arte teatral la incertidumbre es lo único que importa”, y el mismo P.D. Green es quien le dice a Rice que “la incertidumbre es lo único que es capaz de interesar al público”⁴⁵.

Es sabido que toda obra metateatral exige un lector/espectador competente, capaz de leer los distintos niveles de la pieza, capaz de sortear la barrera de la ilusión teatral y de instalarse en el plano de la reflexión y la (auto)crítica⁴⁶. Al ponerse al descubierto la maquinaria artificial se estimula la puesta en crisis de la ilusión teatral. De hecho, en los ejemplos precedentes, P.D. Green insiste en la incertidumbre que intenta provocar en el público, para movilizarlo desde la escena.

Creemos, con Álamo, que “*Veinticinco años menos un día* es una comedia sobre el matrimonio, pero también una comedia sobre el mundo del teatro y sobre el mundo de los actores. O sea, una comedia sobre la comedia, donde la ficción y la realidad se acaban confundiendo”⁴⁷. Pero es, además, una comedia sobre el público, por lo que acabamos de señalar y porque en una obra autorreferencial como ésta la mirada del espectador es fundamental para distinguir los niveles de lectura. Es una comedia sobre la ‘situación dramática’ del público, ese espectador atraído por los hilos sutiles de la ilusión desde el escenario y, a la vez, consciente de quién es y en qué mundo está su lugar. La comedia construye su público al igual que su complicada trama. En este sentido, mucho antes de escribir esta pieza, Álamo⁴⁸ destacó que

El escritor no escribe para esa masa informe de ojos adormecidos en la oscuridad, y uno sabe que se encuentra ante un escritor porque descubre no solamente la historia que nos cuenta.

(...)

El escritor es, más que el creador de una obra, el creador de un público.

Las palabras de Álamo nos remiten al concepto de “receptor implícito” acuñado por Sanchis Sinisterra⁴⁹, figura cercana al “lector modelo” de Eco, que describe como “un conglomerado de deseos, presuposiciones y cálculos que nace, esta vez del lado de la escena” y que “es apelado, invocado sensorialmente por todas las voces, por todos los lenguajes que el espectáculo materializa”. Ese “receptor implícito” está diseñado en la comedia y es conjurado a través de todos los mecanismos

⁴² Álamo afirma, en una conferencia, en 1997, que el público “no existe si no es como espejismo. Porque las butacas del teatro siempre están vacías, aunque las lámparas se enciendan, aunque el aire se vea invadido por el clamor de unas manos que aniquilan insectos invisibles”. *¿Dónde está el público?* Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 1998:13.

⁴³ Álamo (2006: 53) En el cuento: “...el primer acto de la pieza le pareció sobre todo mediocre” (Cortázar, 1961:129)

⁴⁴ Álamo (2006: 63). En el cuento: “A partir de ese momento haga lo que quiera”; “una vez allí haga lo que quiera” (Cortázar, 1961: 131, 132)

⁴⁵ Álamo (2006: 64). El autor manifestó en una entrevista reciente (ABC, Madrid, 10 de septiembre de 2011) la génesis de composición de la obra: “Su punto de partida es un taller de dramaturgia para actores en el que, por un lado, trabajamos con uno de los elementos esenciales de la creación –la incertidumbre–, sirviéndonos de un cuento de Cortázar”.

⁴⁶ Graciela Balestrino señala que “el metateatro comprende una figura de lector/espectador ‘discreto’ con una participación mucho más activa de la que por sí le cabe en un texto teatral corriente, pues percibe la sobrecarga de significación que aquella implica (...) y su imbricación con el contexto cultural y epistémico que lo sostiene”. “Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en *Mojiganga del mundinovo*”, en *Teatro de palabras* Nº 5, 2011:121-122.

⁴⁷ Álamo, A. Nota de prensa de *Veinticinco años menos un día*, 2011.

⁴⁸ *¿Dónde está el público?* op. cit. 1998:13

⁴⁹ *La escena sin límites*, op. cit. 2002: 227.

escénicos que desvelan los secretos de la representación y a la vez incitan a escudriñar sus intersticios. El teatro “necesita del público para *ser*”⁵⁰ porque sin él, la escena se convierte en nada. Sin mirante, lo mirado se desvanece. Por eso la comedia reclama un espectador activo, crítico y, a la vez, lúdico que, sin identificarse con el personaje tome distancia de él y, sobre todo, “tome conciencia de su propia libertad frente a la alienación de ese otro”⁵¹. *Veinticinco años menos un día* construye ese espectador a través de un cúmulo de artificios, de una ilimitada secuencia especular que lo acerca y lo aleja, a la vez, en una alternancia infinita de certeza e invención, de verdad y mentira.

“Seguir las instrucciones”

Toda la comedia y sus recursos, por lo que vemos, no son más que una continua autorreferencia al mundo del teatro como también la tematización de la representación escénica o del texto espectacular⁵². Las marcas textuales están impresas ya desde la Nota Previa que firma el Instructor, como la presentación de la obra en la escena primera y toda su lectura⁵³ a lo largo de la representación con alusiones a autores y épocas de la historia del teatro y, desde luego, toda la secuencia de Rice de la que ya hablamos. También los paratextos producidos en torno a ella como las notas de prensa, las entrevistas o el programa de mano tienen que ver con la voluntaria elección de una estructura autoconsciente por parte del autor, construida con claros recursos metateatrales, como los que hemos señalado, que la misma obra anuncia y pone de manifiesto. Esto no es ya una cuestión de interpretación del texto sino de su forma dramática, de la cual la puesta en escena no puede sustraerse porque significaría desconocer la génesis de la pieza.

La funcionalidad de estos recursos puede observarse en las escenas finales (5-8) que corresponden al proceso de resolución dramática el que, por cierto, dadas las características de esta comedia, tiene un marcado carácter de ostensión teatral.

La escena 5, central en la obra, concentra y expande a la vez la autorreferencialidad, en múltiples formas. De este modo, en el escenario se desarticula y disloca el efecto de ilusión y se dejan ver, desnudos, sin artificio alguno, los engranajes y dispositivos de ese “otro lado” del mundo.

En primer lugar, aparece P.D.Green, el autor, que (se) expone en escena y, con él, sus ideas acerca del teatro: cuestiona el concepto tradicional de personaje: “Solo hay líneas en un papel. Es falso eso de que haya un personaje. No hay personaje.”⁵⁴ frase ésta “de cuño mametiano que proviene del librito *Verdadero o falso (Herejía y sentido común para el actor)*. En este texto Mamet pone en cuestión cualquier acercamiento psicologista para trabajar el personaje”, según nos confiesa el autor. Sabemos que, en el proceso de creación de la comedia, se ha trabajado con estos conceptos de David Mamet⁵⁵ para quien “el actor no debe convertirse en el personaje”. En cuanto a la relación actor/personaje, P.D.Green propone “seguir las instrucciones”, frase ligada al cuento de Cortázar⁵⁶, inscrita ya en su título (“Instrucciones...”) como orientador de lectura y que en la comedia alcanza valor anafórico por sus reiteraciones⁵⁷. Con ello se potencia la abismación del texto que se vuelve sobre sí y se detiene en su propia imagen para reflejarse en ella. El autor también opina sobre el público al que considera “voluble”. En definitiva, se concentran aquí las cuestiones básicas referidas al triángulo actor/personaje/público que nos remite, claro está, a “los cuatro factores de la relación teatral” descriptos por Sanchis Sinisterra⁵⁸ el “actor real”⁵⁹, el “espectador empírico”⁶⁰, el “personaje ficticio”⁶¹

⁵⁰ García Barrientos, J.L. *Teatro y ficción*. Madrid, Fundamentos, 2004:37.

⁵¹ R. Abirached, *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid, ADE, 1994:86.

⁵² M. Sosa, op. cit., 2004:176.

⁵³ Las acotaciones, al comienzo de cada escena, “El Instructor comienza la lectura”, “El Instructor prosigue la lectura de la obra”, “El Instructor finaliza la lectura”, etc. (Álamo, 2006: 15,31,39,69,79 y 99, respectivamente).

⁵⁴ Álamo, 2006: 66.

⁵⁵ Álamo, en la entrevista de ABC, 2011, op. cit., señaló que, en el proceso de escritura de la obra a partir de las improvisaciones de los actores, “ponemos en cuestión la concepción clásica del personaje, llevando al extremo las tesis de Mamet, interpretando sus ideas de una forma muy literal, con lo que llegamos a una cierta distorsión humorística”.

⁵⁶ Cortázar, J. 1961: 137.

⁵⁷ Álamo, A. 2006: 92,93,97,101, etc.

⁵⁸ Sanchis Sinisterra, J. op.cit.2002: 226.

y el “receptor implícito” del cual ya hablamos y que se ve constantemente convocado. En las múltiples relaciones e intersecciones de esos cuatro componentes se manifiesta la especificidad del teatro “como espectáculo de un encuentro y como encuentro de lo espectacular”, en continua actividad.

Se producen cambios en el espacio escénico y la maquinaria teatral se manifiesta ante el espectador: “Entran un par de maquinistas y empieza a dar vuelta el escenario”⁶². El Instructor revela cuestiones propias del mundo del teatro, de detrás de la escena, como la actitud de P.D. Green de controlar las funciones y no cambiar el texto (“el primer acto no le gusta a nadie”), la alusión a los actores de la función de 1945 que mantenían la pieza en cartel “por el duelo de las primeras espadas del teatro británico”, “las desavenencias entre Mr Apple y el dramaturgo” como la rivalidad entre Mr. Apple y Mr. Bond y la situación desencadenante del conflicto: la huida del primero perseguido por Scotland Yard y su reemplazo por Rice. El grado de autorreflexividad de la comedia alcanza su máximo nivel cuando el Instructor revela el tema de *The tea is ready*⁶³ con lo cual no solo quedan expuestas su estructura dramática, como también su arquitectura escénica, lo que sería la sintaxis del texto y la representación, respectivamente, sino que se manifiestan y se explican sus valores semánticos, con lo cual se desarticula la relación pragmática de la comunicación teatral.

En esta escena 5 se conjugan y enlazan las voces del autor, P.D. Green (que podríamos llamar el “dramaturgo empírico”), del Instructor (que funciona como un “dramaturgo implícito”)⁶⁴, de los actores que representan *The tea is ready* (Mrs. Blake, Mr. Bond), de los personajes de la comedia (Howell, Eva, Michael, Bacteria), de alguien del público (Rice) devenido en actor y causante del nuevo conflicto en la escena, además de una fuerte presencia escénica de los maquinistas quienes, aunque sin voz propia, se expresan a través de gestos y movimientos. De este modo, se alteran y confunden todos los límites y fronteras y se manifiesta la ostensión de los recursos metateatrales⁶⁵. En este desdoblamiento reflejo, con superposición de historias y personajes, se fractura la linealidad de la fábula y su lectura se interrumpe continuamente. Solo es posible visibilizar la comedia a partir de las redes de significaciones que en todo texto operan pero que en este caso se multiplican en un tejido de hilos cruzados que apenas se distinguen en la trama textual o escénica.

El espectador asiste, de este modo, al descubrimiento del mundo extraescénico, como parte de la pieza “marco”, donde se plantean cuestiones que tienen que ver con las relaciones no ya de los personajes de la pieza “enmarcada” sino de los actores que los encarnan, personajes también ellos mismos, en un juego de espejos que parece no agotarse.

El desdoblamiento de personajes y ficciones se hace más evidente cuando, Howell/Rice irrumpe en la escena 6, Eva/Mrs Blake advierte el cambio (“¿qué te pasa, idiota?”) y reclama al autor (“Y yo exijo de inmediato..”) lo que por cierto es percibido por el público (“hizo sospechar a la audiencia”)⁶⁶.

En la escena 7, Eva/Mrs. Blake pregunta, primero a Michael y luego a Bacteria: “¿quién es ése?”. El diálogo se fractura también y superpone los dos niveles, el de la representación (“¿quién es ése?”/ “¿de dónde lo han sacado?”/ “me lo han cambiado”) y el de lo representado (“Es John...”/ “Tu marido”)⁶⁷ lo que muestra también la porosidad de las fronteras entre pieza “marco” y pieza “enmarcada” que da lugar a continuas filtraciones. La transparencia de la caja china, que ya no

⁵⁹ Condensa “la interacción de los individuos, medios y funciones que constituyen el soporte ‘real’ del espectáculo, la ‘materia prima’ del dispositivo ficcional”.

⁶⁰ “...confluyen en él las circunstancias que reúnen a una suma de individuos ante un espectáculo concreto”.

⁶¹ “...representación de los múltiples componentes de esa otra realidad -imaginaria, ficticia- que el autor sueña y diseña y el público percibe y vive...”

⁶² A partir de esta escena hay varias acotaciones que dan cuenta del movimiento de maquinistas en escena, a la vista del público: “El Instructor baja al patio de butacas. Los maquinistas terminan de dar la vuelta a la escenografía”, “El Instructor vuelve a subir al escenario, que se enciende. Ahora estamos en la espalda del decorado” (Álamo, 2006: 55-56).

⁶³ Álamo, A. 2006: 53,54,55, respectivamente.

⁶⁴ Nos servimos de la distinción que hace Manuel Vieites. “El personaje dramático. Aspectos generales” en *Del personaje literario dramático al personaje escénico*. Ed. Juan Antonio Hormigón. Madrid, ADE, 2008: 86.

⁶⁵ G. Balestrino sostiene que “la autorreferencialidad puede llegar a ser abiertamente ostensiva, como sucede en textos notoriamente abismantes o especulares”. Aunque la referencia se hace en relación al teatro áureo español, cabe muy bien a esta comedia de Álamo. Op. cit., 2011:121.

⁶⁶ Álamo (2006: 69,73,74,75, respectivamente).

⁶⁷ Álamo (2006: 78,80,81, respectivamente).

oculta ni sorprende, muestra al trasluz, a la misma vez, continente y contenido, descubre las tretas y hace visible el artificio.

En este punto de la “maraña de acontecimientos” se plantean los interrogantes desde el interior de la pieza “marco”: Rice se pregunta, “por qué yo?”, Eva interroga, “¿quién es ése?”, las acotaciones escénicas agudizan el estado de incertidumbre de los personajes como la ambigüedad de las situaciones: “Todos se ríen. Se diría que de Howell”, “los personajes van abandonando sus personajes” y hasta el propio Rice se determina a “revelar la superchería”: “¡La bromita ha ido muy lejos ¿eh?, la bromita ha ido muy...!”, “¡Que basta de, que todo esto es, que no hay quien...!”⁶⁸

El grado de confusión y equívoco es muy alto en este final (de la escena 6 de la pieza “enmarcada” y 7 de la pieza “marco”) y el mismo Instructor lo declara. Este estado de confusión e indeterminación de las fronteras de la realidad y la ficción tiene una rotunda resolución dramática cuando la escena 8 de la pieza “marco” muestra su lado oculto, revela sus bastidores, expone el “intervalo”⁶⁹, ese espacio/tiempo privado y secreto de la representación que se hace público al desnudar el conflicto generado por la irrupción de un extraño (Rice) en la escena. Se superponen otra vez los tres planos: el de la representación queda patente en la ostensión de sus enfrentamientos y en la revelación de su arquitectura interna, mientras el nivel de lo representado se diluye en la fractura del entreacto y el del público muestra y pone en evidencia la escisión de la escena.

En esta escena 8 se intensifican, resumen y condensan las referencias a lo que sería “las tesis dramáticas de P.D. Green” anunciada en la Nota Previa y dirigida a público y actores en la relación espectral. Queda claro, desde el principio, el rechazo a la identificación y a toda ilusión teatral al igual que a todo intento de interpretación y análisis, aunque se insiste en la necesidad de agradar al público como también en la necesidad de “seguir las instrucciones” a partir del concepto de texto como guión, como “líneas en un papel”.

Fantasmas en escena

En el “teatro dentro del teatro” podemos hablar de una pieza que engloba a otra, imagen gráfica de círculos concéntricos que sirve para dar cuenta de la estructura de la comedia de Álamo, que tanto se abisma en su profundidad como se despliega en su superficie. Mientras la pieza englobante reescribe, dramáticamente, el relato cortazariano con fuerte efecto metafictivo, la pieza englobada reproduce el formato de la comedia inglesa de la primera mitad del siglo XX.

La superposición de planos de ilusión/denegación provoca en el espectador un movimiento oscilante ya que, a la misma vez, se acerca al conflicto del triángulo amoroso y también se aleja de él al descubrir los artificios de la puesta en escena. Este entramado especular de sucesivas reescrituras, este “tejido de citas” del que hablaba Barthes, donde otros textos se asoman o se esconden, produce lo que M. Carlson llama “aparición de espectros” en tanto el teatro se presenta como un continuo “reciclaje” de personajes, temas y conflictos y como “una actividad cultural profundamente involucrada con la memoria y perseguida por los fantasmas de la repetición”. Carlson sostiene que en la relación espectral se utiliza “la memoria de encuentros previos” para comprender e interpretar los nuevos⁷⁰. Por su parte, Lisa Behar⁷¹ afirma que

el teatro es precisamente la ‘institución’ (como dice Gilles Deleuze) donde la repetición adquiere forma y sentido. Es el *lugar* -el espacio, un local- destinado a la repetición pero, por otra parte, él mismo existe a partir de repeticiones, de “*répétitions*” de ensayos que se dirigen a realizar el doble juego de la repetición y creación.

En *Veinticinco años menos un día* ese “doble juego” propio del teatro se multiplica al reproducirse infinitamente en la escena en una continua alternancia de verdad/mentira. La pieza

⁶⁸ Álamo (2006: 65,79,86, respectivamente).

⁶⁹ Cortázar, J. “En el próximo intervalo volveremos sobre el tema”. 1961:138.

⁷⁰ M. Carlson, *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2009: 18.

⁷¹ Op. cit.,1984:106

englobada reitera y calca un formato que, en el ámbito de lo representado, de la ficción, recicla viejas historias y hace aparecer espectros en ese triángulo amoroso tantas veces visto y convertido en un clásico de la comedia burguesa. Los fantasmas de la repetición sobrevuelan la escena y se cuelan por los entresijos de la trama cuando el “fantasma” de Michael aparece en el dormitorio de los Howell en la escena 3 y hasta el propio John Howell ingresa en esa categoría cuando, en la escena 9, ya “desvaneciéndose para siempre” Elisabeth le dice “Ahora tú eres el fantasma”⁷². Por otra parte, aunque el espectador no está especialmente advertido de la condición reescritural de la comedia⁷³, podríamos decir que aquí se produce una doble fantasmagoría ya que también sobrevuelan la escena los fantasmas del cuento de Cortázar y, sobre todo, de ese clima de azoramiento, perplejidad y enajenamiento que campea el relato.

Ahora bien, el carácter de cada una de esas repeticiones es diferente, consideradas en el amplio campo de las relaciones intertextuales: mientras la pieza englobante se presenta como una estilización⁷⁴ del cuento de Cortázar en tanto el autor de la obra dramática utiliza la palabra ajena en consonancia, en armonía, para expresar sus propias ideas en torno al teatro, la pieza englobada aparece como una parodia⁷⁵ donde la palabra ajena no se comparte y se utiliza con sentido “irónico” y “ambivalente”⁷⁶. En tanto estilización, *Veinticinco años menos un día* recupera y propaga, también, la más genuina tradición dramática española de la comedia, y en cuanto parodia, *The tea is ready* imita, con humor, la comedia inglesa con una mirada crítica sobre ciertos lenguajes y actitudes. Podría hablarse, en todo caso de una “estilización paródica”⁷⁷ ya que estas formas no se dan en estado puro, y se presentan, superpuestas, como dos maneras de mostrar la realidad: encubriéndola y descubriéndola.

La repetición cobra vida cuando “el público le asiste” dice Peter Brook⁷⁸, y agrega que “con esa asistencia, la de ojos, deseos, goce y concentración, la repetición se vuelve representación”. Con esa “asistencia”, el público de *Veinticinco años menos un día* podrá pasar del encubrimiento al descubrimiento y hasta alternar o elegir una u otra perspectiva porque en el teatro “la verdad está siempre en movimiento”.

¿Es la comedia espejo de la vida?

Nuestros interrogantes no tendrán una respuesta objetiva ni mucho menos absoluta, solo intentamos acercar (y acercarnos) una respuesta convincente.

Como en toda pieza con técnica de “teatro dentro del teatro” también aquí el doble marco permite, al igual que en el teatro del S XVII, revelar los resortes y desenmascarar las relaciones falsas de una sociedad frívola y sin escrúpulos. El propio autor lo ha reconocido al señalar⁷⁹ que

Se trata de personajes que se ven obligados a crear otros personajes para sobrevivir a las circunstancias (que es un poco lo que sucede en la vida real). Diría que la acción que vertebra toda la obra es el deber que tienen de proseguir, a toda costa, con la comedia social en la que están envueltos, lo que nos hace pensar en eso que decía Bergson de que lo cómico es lo mecánico aplicado a lo vivo.

⁷² Álamo, 2006: 32-34 y 105, respectivamente.

⁷³ Si se desconoce el texto citado o el emisor no lo explicita no podría considerárselo como tal, sin embargo, en este caso, aunque es probable que para el espectador pase inadvertido, nosotros conocemos el texto citado y, además, el autor nos ha referido su origen.

⁷⁴ Para S. Barei (1991: 59) la estilización “intenta reproducir todo un estilo ajeno o un conjunto de procedimientos estilísticos”

⁷⁵ S. Barei (1991:60) señala, siguiendo a Bajtín, que “la parodia no se limita en realidad a una relación de textos sino que es una relación *conflictiva* entre estilos: lo que se parodia es un estilo ajeno cuyos límites son difícilmente demarcables dentro del nuevo texto”

⁷⁶ Bajtín, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. FCE, México, 1986:271.

⁷⁷ S. Barei se pregunta acerca del efecto de la estilización paródica: “¿Apunta al homenaje o a la palabra burlona? No se puede definir con certeza. Centrípeto y centrífugo, el nuevo texto muestra a la literatura en su permanente dialogismo, en su fuga y su retorno, en su convergencia y en su divergencia y pone al desnudo la no virginidad de cualquier palabra humana”. Op.cit. 1991:62.

⁷⁸ Peter Brook. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona, NeXos, 1986: 189. Es importante destacar que Cortázar dedica a Peter Brook su cuento “Instrucciones para John Howell”.

⁷⁹ Entrevista de Carmen R. Santos. “La identidad personal es frágil”. *ABC Cultural*. Sábado 10 de septiembre de 2011.

Claros referencias a la relación teatro/vida que mantiene su vigencia, confirma el viejo lema de “la comedia es espejo de la vida”, como siempre, y rescata, nítida, la imagen del “gran teatro del mundo” calderoniano. Esta comedia, como aquéllas del Siglo de Oro, muestra el revés de la trama, el otro lado de la escena, para enterarnos de su fugacidad y su inconsistencia, disloca la arquitectura escénica para revelarnos la fragilidad de su estructura, confunde lo real/verdadero, superpone planos, desarticula acciones y duplica perspectivas para exhibirnos las redes ocultas de un argumento fragmentado e impreciso. Desvanece los bordes, confunde los límites, borra las fronteras de la vigilia y el sueño, de lo cierto y lo incierto para empujarnos, confusos y turbados, al azaroso escenario de la vida como teatro. Pero también nos da las instrucciones, para seguirlas... si están bien escritas.

Otra vez, los esclarecedores párrafos de Sanchis Sinisterra⁸⁰ nos franquean el paso hacia el engranaje secreto, la máquina interior, los sentidos ocultos de la autorreferencialidad en el teatro, que se repliega para mostrarse por dentro y se despliega para reflejar el mundo:

Ocurre a veces que el teatro, cansado de hablar del mundo y sus locuras, necesita mirarse el ombligo y hablar de sí mismo. Dejar de lado... el enorme abanico de grandes y pequeños temas que la vida humana -llena de vida y de furia- le exige tratar, y preguntarse por sus propios hilos, por su urdimbre, por su magia y sus trucos, por su poder y sus debilidades. Y por sus cuatro puntos cardinales: el vacío, el silencio, la oscuridad y la quietud. Mas, ¡oh, fatalidad! También ocurre a veces que, al hablar de sí mismo, al pretender tan solo jugar con sus recursos, interrogarse burlescamente sobre la trama de convenciones y artificios que lo constituyen como arte, poner al descubierto los mecanismos de la ficción y otras travesuras por el estilo, el mundo se le cuele por las bambalinas y acaba por hacerse escuchar, por hacerse ver, por imponer, inexorablemente sus temas grandes y pequeños.

Mabel Brizuela
Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

Publicado en la Revista del Teatro Español de Madrid. 2012

⁸⁰ Vacío (Segundo Viento, España) Información de prensa nº 206, CELCIT. Buenos Aires, Jueves 30 de junio 2005.

