

Metateatralidad y reescritura en una obra de Antonio Álamo

Mabel Brizuela
Universidad Nacional de Córdoba

Antonio Álamo (Córdoba, 1965) es uno de los más prominentes autores dramáticos españoles con una producción que destaca por su variedad temática y estructural. *Veinticinco años menos un día*, la obra que nos ocupa, obtuvo el premio Born de Teatro en 2005 y fue estrenada en Madrid en 2011. El carácter metateatral de esta pieza se pone de manifiesto desde la primera escena cuando el Instructor presenta y “lee” la obra (*The tea is ready*) que se representará ante él y los espectadores. Se cumple así 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”. Todo sucede bajo la mirada del archimirante, el público espectador¹.

La urdimbre de *Veinticinco años menos un día* no solo es compleja por su discurso autorreflexivo sino también, aunque de forma menos perceptible para el espectador no avisado, porque se trata, en su génesis, de la reescritura de un cuento de Julio Cortázar, “Instrucciones para John Howell”² del que la obra teatral toma los personajes (Rice, Howell, Michael, Eva, Mr. Bond) y su situación nuclear: la participación de un espectador (Rice) como actor del relato escénico: el traslado de la sala a la escena, de la realidad a la ficción. La reescritura se manifiesta como una forma de ‘hipertextualidad’³ y se inscribe en el plano de la “transformación intermodal”⁴ que convierte la narración original (“Instrucciones para John Howell”) en texto dramático (*Veinticinco años menos un día*), en tanto el nudo del relato cortazariano se transforma en personajes y situaciones de la obra dramática y las frases del discurso narrativo se diseminan en acotaciones y en réplicas, de forma sutil, algunas veces transcritas directamente y otras con leves variaciones, manteniendo, por lo general, el orden de la diégesis original. El dramaturgo selecciona y combina los elementos para concentrar la

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

² Cortázar, J. *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires, Sudamericana, 1961. En adelante citamos por esta edición.

³ 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.

⁴ Genette, op.cit. 1989: 356.

acción y los inserta en el nuevo texto a través de intercalaciones o transposiciones que se cuelean por las fisuras y las grietas del tejido textual de la narración para transformarla en pieza teatral⁵. De este modo la reescritura recoge el espíritu de extrañamiento que sobrevuela el cuento e impregna con él la comedia⁶ por lo que el grado de relación y de imbricación entre ambos textos es muy fuerte y notorio.

Con el propósito de llenar y completar los entresijos y espacios vacíos de la matriz narrativa del cuento, Álamo ha creado los personajes del Instructor y el autor, P.D. Green. El primero tiene relación con el tema y el título del relato (“Instrucciones...”) en tanto el segundo tiene voz en el discurso narrativo, aunque sin nombre propio, solo reconocido como “el hombre alto”⁷ 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 actor⁸.

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”⁹. En este sentido, Lisa B. de Behar¹⁰ 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.

⁵ Graciela Balestrino define a la reescritura dramática “como la **escritura del rescuicio**: 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.

⁶ Se trata de una “reescritura propiamente dicha” que coloca el acento “en la propia escritura. Su origen -o su destino- es, 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.

⁷ 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)

⁸ “...pero el Instructor es ahora P.D. Green”. (Álamo, 2006:57).

⁹ Balestrino, G. op. cit. 1997:60.

¹⁰ *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1984:101.

La traslación del cuento al teatro puede explicarse a partir del proceso de transducción¹¹, que supone la creación de un nuevo signo a partir de la interpretación de uno anterior¹². En este caso, la recepción e interpretación del cuento “Instrucciones para John Howell” 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, transformación posible solo cuando el dramaturgo detecta elementos de teatralidad en personajes y diálogos de la narración que puedan ser trasladados al escenario¹³. Tal el caso de Rice y su programa narrativo, clave en el cuento de Cortázar, en cuya performance Álamo ve una matriz teatral que 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”¹⁴. El autor 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 (que ya estaba en el cuento) gracias al cual se duplica, o triplica, la acción y exige al espectador una perspectiva múltiple de lectura.

Álamo ha escrito en el programa de mano y en la nota de prensa que, en *Veinticinco años menos un día* (2011), hay tres historias entrecruzadas que tratan, de acuerdo con las palabras del propio autor, la 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”.

¹¹ Proceso semiótico descrito por L. Dolezel (*Poetica occidentale. 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”.

¹² 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.

¹³ 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 relaciones interpersonales caracterizadas por la conflictividad y la progresividad y manifestadas mediante la dialogicidad y la gestualidad”.

¹⁴ Genette, G. op. cit. 1989:10.

Por nuestra parte, desde la sintaxis dramática, en esa estructura de caja china propia del “teatro en el teatro”¹⁵ 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 la sala 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 en uno u otro plano, y 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. 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. Por otra parte, el personaje de Rice agrega “una impronta de realismo a la ficción teatral”¹⁶ 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, constituyen estrategias discursivas que acentúan el carácter metateatral de la comedia. El Instructor funciona como un 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”, hace sugerencias a actores y público, presenta la obra, el autor y los personajes principales,

¹⁵ 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.

¹⁶ Hermenegildo, op. cit., 2011: 10.

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 respetan¹⁷. P.D. Green, por su parte, activa la “intrusión del dramaturgo en la escena”¹⁸ lo que también refuerza la índole o naturaleza autosciente de la obra. 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. Ambos personajes 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. Más aún, 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. 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”¹⁹. Rice traspasa los límites y vulnera las leyes espacio temporales instalándose tanto en el ámbito de la ficción como en el de la realidad.

La nueva perspectiva que esta pieza agrega a la relación espectral es la incertidumbre, rasgo que en el cuento aparece perfilado y que Álamo recupera como marca o atributo fundamental del teatro cuando, por boca del Instructor, se enuncian las palabras del autor acerca de que “la incertidumbre es lo único que es capaz de interesar al público”²⁰.

¹⁷ Álamo, A. 2006: 8-13.

¹⁸ Sosa, M. op. cit. 2004:177.

¹⁹ Cortázar, J. 1961: 133.

²⁰ 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”.

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”²¹. 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, Álamo²² 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 Sinisterra²³, figura cercana al “lector modelo” de Eco, 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 escénicos que desvelan los secretos de la representación y a la vez incitan a escudriñar sus intersticios. El teatro “necesita del público para *ser*”²⁴ 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”²⁵. *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.

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

²¹ Álamo, A. Nota de prensa de *Veinticinco años menos un día*, 2011.

²² *¿Dónde está el público?* op. cit. 1998:13

²³ *La escena sin límites*, op. cit. 2002: 227.

²⁴ García Barrientos, J.L. *Teatro y ficción*. Madrid, Fundamentos, 2004:37.

²⁵ R. Abirached, *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid, ADE, 1994:86.

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 en la relación espectral se utiliza “la memoria de encuentros previos” para comprender e interpretar los nuevos²⁶.

En *Veinticinco años menos un día* ese “doble juego de la repetición y creación”²⁷ propio del teatro, se multiplica al reproducirse infinitamente en la escena en una continua alternancia de verdad/mentira. La pieza 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. Por otra parte, aunque el espectador no está especialmente advertido de la condición reescritural de la comedia²⁸, 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 estilización²⁹ 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 parodia³⁰ donde la palabra ajena no se comparte y se utiliza con sentido “irónico” y “ambivalente”³¹. 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”³² ya que estas formas no se dan en estado puro, y se

²⁶ M. Carlson, *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2009: 18.

²⁷ Lisa Behar Op. cit., 1984:106

²⁸ 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.

²⁹ Para S. Barei (1991: 59) la estilización “intenta reproducir todo un estilo ajeno o un conjunto de procedimientos estilísticos”

³⁰ 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”

³¹ Bajtín, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. FCE, México, 1986:271.

³² 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. Centrífugo y centrípeto, el nuevo texto muestra a la literatura en su

presentan, superpuestas, como dos maneras de mostrar la realidad: encubriéndola y descubriéndola.

La repetición cobra vida cuando “el público le asiste” dice Peter Brook³³, 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”.

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 señalar³⁴ 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.

Esta comedia, como las 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 exhibir 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.

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.

³³ 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”.

³⁴ Entrevista de Carmen R. Santos.”La identidad personal es frágil”. *ABC Cultural*. Sábado 10 de septiembre de 2011.