

“La piedra, el aire y las palabras”. Antonio Álamo ante la *Celestina* y el *Lazarillo*

Mabel Brizuela  
Universidad Nacional de Córdoba

El teatro de Antonio Álamo (Sevilla, 1964) ofrece variadas perspectivas de indagación por su amplio espectro de prácticas dramatúrgicas, con diferentes registros y formas, que van desde la *Trilogía del poder* (dramas sobre el poder político, científico y religioso) hasta sus ya clásicas *chirigóticas* donde, con el entramado de las coplas del carnaval de Cádiz teatraliza conflictos actuales que tienen a las mujeres por personaje principal. Esta versatilidad se nutre en una fuente sustancial: los clásicos. El mismo Álamo ha señalado que

... los fundamentos clásicos suelen dar a las obras un poso que es importante de ver desde la tradición pues uno no escribe desde cero, sino que eres un eslabón en una gran cadena, y para contar una historia de una determinada forma tienes que saber cómo se han estado contando antes y aprender de los maestros antiguos. Yo no creo que la función del escritor sea romper las formas pues a fin de cuentas la función de la estructura dramática es “iluminar el alma del ser humano”, como decía Stanislavski. (Durán 2008)

Cuando, en 2002, le encargaron textos dramáticos específicos, para ser representados en ocasión de la Capitalidad Europea de la Cultura concedida a Salamanca, Álamo recurrió a esas fuentes para escribir cuatro piezas breves, adentradas en los mundos de la *Celestina*, el *Lazarillo*, la leyenda de María la Brava, Santa Teresa y Fray Luis. Reunidas bajo el título integrador de *Vidas y ficciones de la ciudad de Salamanca*<sup>1</sup> se representaron en julio de 2002 en el huerto de Calixto y Melibea, la Plaza de San Benito, el patio de la Casa de las Conchas y el patio chico de la catedral de Salamanca. Esos escenarios fueron elegidos por el autor quien desechó focos y otros elementos escenográficos para quedarse sólo “con la piedra, el aire y las palabras”. “Las mismas piedras -dice- que ahora reviven viejas memorias para nosotros, memorias de putas, enamorados, santos, pícaros, hambrientos y furias” (Álamo, 2002:11). Nos detenemos en *La Celestina* y el *Lazarillo* porque su estatuto reescritural -explícito- de una obra clásica de la literatura española puede

---

<sup>1</sup> Con este mismo título lo publicó Consorcio Salamanca, en 2002. Por esta edición citamos.

observarse en los distintos niveles textuales (personajes, intriga, acción). En la primera, al título *Donde hay escalas hay tropiezos* le corresponde la aclaración: “(Dramaturgia sobre *La Celestina* de Fernando de Rojas)” y en el segundo texto el mismo título remite al hipotexto: *Lazarillo. Las lecciones del hambre*. Ambas piezas presentan -en una relación de hipertextualidad- “las obras antiguas en un nuevo circuito de sentido” (Behar, 1984:87) ya que toda reescritura es parte del proceso de una literatura en transformación continua. En el *Lazarillo* se produce una transformación intermodal que convierte la narración original en texto dramático, y en *La Celestina* se da un procedimiento mixto, intermodal, para trasladar el relato a la acción y, también, intramodal, para recuperar la teatralidad subyacente en la obra de Fernando de Rojas. El grado de relación entre el hipo y el hipertexto es evidente, el tema de las obras clásicas surge claro en estas “reescrituras propiamente dichas”, que tienen como destino la representación escénica y que manifiestan “una intensa interacción entre la reescritura dramática y las necesidades pragmáticas de la puesta en escena” (M. Sosa, 2004:233).

La reescritura supone una selección y combinación de elementos del hipotexto por parte del autor que la inserta o injerta en un nuevo texto, mediante interpolaciones o transposiciones. Nada más acertado, en este caso, que el concepto de “escritura del resquicio” formulado por Graciela Balestrino (1997:42) porque se observa en la práctica dramatúrgica de Álamo un trabajo de relojería teatral, tanto en la manipulación del hipotexto, en orden a la teatralidad de sus componentes, como en la cuidadosa escritura del hipertexto que, siendo una obra diferente, no se aleja del sentido de la original. Álamo busca, como pide Sanchis Sinisterra (2010:21) “teatralizar la textualidad originaria”, esto es, reconocer en el relato la matriz de teatralidad que hace posible la reescritura. En *La Celestina* esa teatralidad es evidente y, en el *Lazarillo*, el relato escrito tiene visos de narración oral y las acciones del personaje producen efecto teatral.

Las interpolaciones del hipotexto, la cita continua y constante, no sólo contribuyen a mantener el espíritu y el clima de la obra clásica y los rasgos del discurso original, sino que suponen una forma de homenaje de Álamo hacia “la autoridad de los textos consagrados” (Behar, 1984:136). Ya señalamos la importancia

que concede a los clásicos en la formación de un dramaturgo y él mismo se pone a prueba en estas obras donde articula historia y discurso (Sanchis, 2010:25-26) en una forma de textualidad mixta. Esto supone una “operación artificial”, de disociación, para reconocer los elementos constitutivos de los dos niveles y luego integrarlos en el nuevo texto, según la opción que haya escogido el autor. Álamo realiza un ejercicio de “dispersión y cohesión” (Sanchis, 2010:99) de esos elementos y logra una acabada síntesis de la fábula de Calixto y Melibea y del Lazarillo. Reconoce en las obras la “teatralidad del texto”, creada por el ritmo del lenguaje, y una puesta en palabra que favorece y habilita la puesta en escena. De ese modo, los sujetos de la historia, los acontecimientos y las circunstancias espaciales y temporales se organizan en un nuevo discurso, dramático, que los enmarca en una situación de enunciación actual.

### *Donde hay escalas hay tropiezos*

Desde el prólogo del libro se anuncia esta “novedosa y concentrada dramaturgia de la tragicomedia de Calixto y Melibea” (Álamo, 2002:11) y el autor, lo aclara en el subtítulo<sup>2</sup>. La reescritura de Álamo, señalan Gris, Patri y Rojas (2014:165):

... tiene importantes interpolaciones de *La Celestina* como marcas explícitas, pasajes centrales de la obra clásica que remiten a su sentido original, al tiempo que contrastan con él, al ser resignificados para la nueva creación.

La presencia de la obra clásica en el texto de Álamo contribuye a verosimilizar la historia de Calixto y Melibea, parte ya del imaginario popular, y esas resonancias textuales permiten fijar la reescritura en la forma dramática. En cinco escenas o secuencias se condensa el extenso texto de Fernando de Rojas, cada una de ellas precedida de una acotación que remite a las síntesis del argumento que anteceden cada acto de la Celestina y que dan cuenta, también aquí, de referencias externas de la acción y, sobre todo, de la actitud de los personajes. Como Valle Inclán, Álamo otorga carácter literario a las acotaciones, que superan su función

---

<sup>2</sup> En el breve párrafo que precede a la obra se habla de ‘versión’. Los dos términos se usan aquí como sinónimos aunque tienen diferencias. Por nuestra parte, preferimos hablar de reescrituras en un sentido general.

referencial y se convierten en orientadoras de sentido. Es, precisamente, en las acotaciones, donde aparece el “punto de ironía” desde el cual Álamo, valleinclanesca, construye estos personajes. Desde arriba. Las acotaciones cumplen una función anticipatoria, vinculan el nuevo texto con el original y, también, con las dramaturgias contemporáneas donde funcionan como comentario (al estilo del coro griego) producido por la voz de un “director virtual” que da indicaciones para la representación. Así se presenta la escena II:

DONDE CALISTO POBRE HOMBRE ENAMORADO, CAMINA CON SU CRIADO DE NOMBRE SEMPRONIO Y SUS RAZONES SON TALES QUE ES COMO SI HABLARA SOLO EN SU GRANDE DESESPERACIÓN, QUE TAMBIÉN ES FALTA DE SESO Y DE SENTIDO. EN CONTINUA ANGUSTIA LLEGA AL HUERTO DONDE HA UNAS HORAS CONOCIÓ A MELIBEA Y PERDIÓ LA RAZÓN, Y DA LA TABARRA A SEMPRONIO, QUE LE ENCOMIENDA A UNA VIEJA PUTA, DE NOMBRE CELESTINA...  
(Álamo, 2002:30)

Historia y discurso de *La Celestina* confluyen en el texto de Álamo que lo proyecta a nuestros días con las marcas que imprime la reescritura, en un proceso de transducción<sup>3</sup>, de transformación del signo y transmisión de sus sentidos, en una propuesta de lectura que suplanta a la lectura directa. La historia se concentra en los personajes “patentes” de Calixto, Sempronio, Celestina y la Protegida, quienes llevan adelante el diálogo y la línea de la acción. La transformación principal se opera en la condición “latente” que le asigna a Melibea, quien no tiene presencia escénica, es una “voz en off” que se escucha en el último acto. Sin embargo, solo se habla de ella y es ella quien genera las acciones de los personajes por lo que se presenta como “objeto de discurso” (Elam, 1980) y también como objeto de deseo, de ese modo es construida a lo largo de toda la obra. El “personaje metonímico” de Melibea, nunca vista, permite ampliar el imaginario del espectador, quien lo compone al mismo tiempo que lo hace la fantasía de Calixto. Con este procedimiento -que intensifica el carácter ideal, “quijotesco” de Melibea- Álamo produce mayor tensión dramática y teatral al agregar una nueva voz a la polifonía propia del teatro, donde se multiplican

---

<sup>3</sup> “Si el receptor de un texto originario articula el resultado de su elaboración en un nuevo texto (oral o escrito) entonces ha tenido lugar la transducción literaria: un nuevo texto, una metamorfosis del original, es enviado a nuevos receptores potenciales” (L. Dolezel, 1990: 211-212). El mismo proceso se da en el *Lazarillo. Las lecciones del hambre*.

las voces de personajes, autor, director. Una voz que no se encarna en un cuerpo, que no es objetivable por la presencia física de una actriz y que es interna a la ficción pero está fuera de escena. Esto provoca incertidumbre en el espectador que, descolocado, interpelado, se distancia de la ilusión para dar paso a la denegación. El guiño metateatral está servido.

Los personajes mantienen su nombre y su rol en la obra de Álamo, aunque difiere la perspectiva desde la cual se los configura:

He preferido al Calisto mentecato antes que al romántico, al héroe burlado, que nadie se toma medianamente en serio, al bufón y al idiota, y me ha interesado asimismo lo que de Dulcinea hay en Melibea, y de Celestina lo que tiene de puta teñida de rubio, de lesbiana, de cínica, hedonista y canalla. Un personaje que si hoy existiera acaso lo encontraríamos echando las cartas o vendiendo un paquetillo de droga... (Álamo, 2002: 27)

*Donde hay escalas hay tropiezos* tiene un registro irónico que nos conduce a leer en ella “un segundo grado de sentido” (Sarrazac, 2013:114) es decir, a producir una lectura que admita cierto desajuste entre los dos textos porque la identificación no es total. La tragedia se desplaza hacia la comedia donde caben los mismos personajes, pero vistos tras el cristal de la ironía.

Álamo no solo rinde un homenaje a *La Celestina* de Fernando de Rojas sino que se permite leerla con la visión de Cervantes y de Valle Inclán. Pone énfasis en “la manera española de ver el mundo”: Melibea/Dulcinea, Calixto/mentecato, Celestina/puta y Sempronio/Sancho tal vez, de cuya boca salen las palabras que cierran la obra y condensan su sentido en la reflexión sobre la fugacidad de la vida.

### *Lazarillo. Las lecciones del hambre*

En el *Lazarillo* Álamo realiza un proceso diferente. Pareciera no buscar tanto lo dramático del texto, su teatralidad, sino más bien conservar el relato de vida que en el teatro rompe con lo que se entendió como la base de la forma dramática: el encadenamiento de situaciones que constituyen la acción. El relato de vida produce una “epicización del drama” (Sarrazac, 2013:198) y, a la vez, puede condensarlo en un par de situaciones como en este caso. Por otra parte tiene un fuerte matiz subjetivo ya que lo que se cuenta pasa inevitablemente por la interioridad del

personaje. Esto no significa una narrativación del drama sino la incorporación de elementos épicos como lo hizo Brecht en buena parte de su obra. En esta versión del *Lazarillo*, Álamo mantiene la voz narradora, el sujeto épico -que “introduce una ruptura de la acción dramática” en su continuidad y causalidad (Sarrazac,2013:85)-, y nos presenta una acción mínima o fragmentos de una acción que vienen a legitimar el relato del sujeto, al que podemos calificar como “figura” ya que es pura voz que no alcanza a encarnarse en un personaje. Álamo (2002:77) lo muestra ambiguo, impreciso, y no está seguro “si Lázaro está vivo, muerto o resucitado”. Y acota:

Barrunto yo que el nombre del protagonista, Lázaro, no ha sido elegido al azar por el autor. Inevitablemente nos trae el recuerdo del Lázaro resucitado de los evangelios. Se trata, como mínimo, de un muerto de hambre.

(Álamo, 2002:77)

Esta es la imagen que destaca la primera acotación: “Lázaro es un personaje que se compone de huesos, piel y ojeras. Es la misma imagen del hambre” y que pone en boca de Lázaro: “Oh, desdichado de mí. Que no sé si muerto o vivo estoy” (Álamo, 2002:78).

El diálogo como forma o materialización de la acción no aparece en el relato que se nos presenta como un monólogo dramático con marcados procedimientos de interpelación al público a lo largo de toda la obra. El monólogo, como texto autosuficiente, postula formas de manipulación en el monologante que se construye como la figura central, capaz de manejar tiempo, espacio y personajes, reales o imaginarios, con los cuales puede interactuar. Lázaro interpola en su relato las secuencias del ciego y del clérigo que “aparece” el uno y “se nos hace visible” el otro en la medida que son evocados por la voz narradora. Cabe también para ellos la ambigüedad que señala Álamo para Lázaro. ¿Son reales, o producto de la imaginación y el recuerdo de Lázaro que los convoca con sus palabras?

El nuevo texto se compone como un montaje de secuencias (ciego y clérigo) que intentan verosimilizar la acción entre la narración, el relato y la representación. Estas escenas “representadas” se articulan en la lógica narrativa del relato de vida que se presenta fragmentado e inconcluso, apenas hilvanado, como expresión del caos y desorden de una existencia marginal. Lázaro mantiene su relación directa con el público, participa del juego escénico pero, al mismo tiempo, lo

mira. Es, para usar los términos de Hermenegildo (2011:11), el “mirado” que es parte de la acción, y el “mirante” de una representación que convoca con sus palabras y lo tiene, a la vez, dentro y fuera de la escena. Lo fingido verdadero alcanza al espectador -“archimirante”- que descubre el artificio y se instala en los bordes de la realidad y la ficción.

Álamo recupera los textos de *La Celestina* y el *Lazarillo* para el teatro contemporáneo y, al reescribir las historias, las desplaza del punto de vista tradicional para ubicarlas en una perspectiva que, aunque novedosa, no está del todo ausente en esas obras. Mira la *Celestina* desde la ironía valleinclaniana y a Lázaro le otorga el discurso con la función de sujeto épico desvalorizado, que narra, presenta, comenta y mira. Estos desplazamientos sucesivos, que funcionan como estrategias metateatrales, actualizan los textos clásicos y producen en el espectador el necesario distanciamiento para mantener su condición sin ser devorado por la ilusión escénica.

“El adaptador es un traductor. Adaptar un texto del pasado para la escena contemporánea es traducirlo”, dice Juan Mayorga (2016:17). Esto es lo que hace Antonio Álamo, traducir *La Celestina* y el *Lazarillo* para los espectadores actuales, a quienes debe la misma fidelidad que al texto original. En esa tensión trabaja, para “despertar en el espectador la nostalgia” (Mayorga, 2016:18) de esas obras, de esos personajes del pasado que interrogan, también, nuestro presente.

## Bibliografía

- ÁLAMO, Antonio, 2002. *Vidas y ficciones en la ciudad de Salamanca*, Salamanca: Consorcio Salamanca.
- BEHAR, Luisa de, 1984. *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- DOLEZEL, Ludomir, 1990. *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*, Torino: Giulio Einaudi editore.
- DURÁN, Valerio, 2008. “Entrevista a Antonio Álamo: Dramaturgo y director del Teatro Lope de Vega”, *Icono. Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías* 14 (Edición digital: [www.icono14.net/revista](http://www.icono14.net/revista))

ELAM, Keir, 1980. *The semiotics of theatre and drama*, London and New York: Methuen.

HERMENEGILDO, A., RUBIERA, J. SERRANO, R. 2011. "Más allá de la ficción teatral: el metateatro", *Teatro de palabras*, 5, 11.

MAYORGA, Juan, 2016. *Razón del teatro*, Madrid: Real Academia de Doctores de España.

SANCHIS SINISTERRA, José, 2010. *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real: Ñaque.

SARRAZAC, Jean Pierre (dir.), 2013. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, México: Paso de Gato.

SOSA, Marcela, 2004. *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*, Universidad de Valladolid.