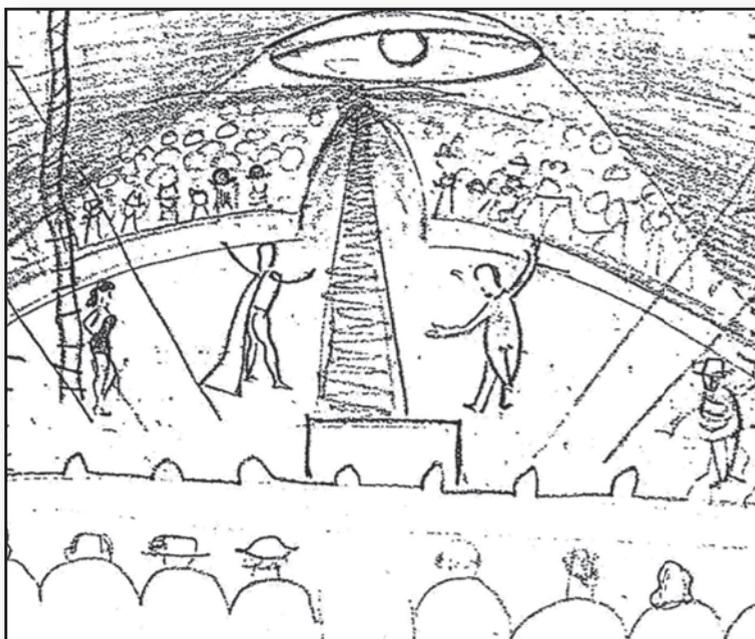


MIGUEL CARRERA GARRIDO

EL ENIGMA SOBRE LAS TABLAS

Análisis de la dramaturgia completa
de Juan Benet



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

EL ENIGMA SOBRE LAS TABLAS

ANEJOS DE LA REVISTA DE LITERATURA, 80

Director

Miguel Ángel Garrido Gallardo (CSIC)

Secretario

José Luis García Barrientos (CSIC)

Comité Editorial

Luis Alburquerque (CSIC)

José Checa Beltrán (CSIC)

Óscar Cornago (CSIC)

Luciano García Lorenzo (CSIC)

Abraham Madroñal (CSIC)

María del Carmen Simón Palmer (CSIC)

Consejo Asesor

Alberto Blecua (Universidad Autónoma de Barcelona)

Jean-François Botrel (Universidad de Rennes. Francia)

Dietrich Briesemeister (Universidad de Jena. Alemania)

Manuel Criado de Val (CSIC), Aurora Egido (Universidad de Zaragoza)

Mauricio Fabbri (Universidad de Bolonia)

Víctor García de la Concha (RAE)

Alfredo Hermenegildo (Universidad de Montréal)

Jo Labanyi (Universidad de Nueva York)

José Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)

Emilio Miró González (Universidad Complutense de Madrid)

Francisco Rico Manrique (Universidad Autónoma de Barcelona)

Elías S. Rivers (Universidad de Suny at Stony Brook. Nueva York)

Leonardo Romero Tobar (Universidad de Zaragoza)

Joseph Snow (Universidad del Estado de Michigan)

MIGUEL CARRERA GARRIDO

EL ENIGMA SOBRE LAS TABLAS

ANÁLISIS DE LA DRAMATURGIA
COMPLETA DE JUAN BENET

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO DE LENGUA, LITERATURA Y ANTROPOLOGÍA
MADRID, 2015

Reservados todos los derechos por la legislación en materia de Propiedad Intelectual. Ni la totalidad ni parte de este libro, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse en manera alguna por medio ya sea electrónico, químico, óptico, informático, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito de la editorial.

Las noticias, los asertos y las opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, solo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

Catálogo general de publicaciones oficiales:
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

EDITORIAL CSIC: <http://editorial.csic.es> (correo: publ@csic.es)



© CSIC

© Miguel Carrera Garrido

© De la ilustración de cubierta: Herederos de Juan Benet

ISBN: 978-84-00-09925-1

e-ISBN: 978-84-00-09926-8

NIPO: 723-15-060-4

e-NIPO: 723-15-061-X

Depósito Legal: M-16965-2015

Maquetación: Ángel de la Llera (Editorial CSIC)

Impresión y encuadernación: Discript, S. L.

Impreso en España. *Printed in Spain*

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado FSC, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.

*A mi familia y compañeros de viaje:
Miguel, Faustina, Noemí, David, Álex y Emma*

No me ha tentado nunca el teatro, a pesar de una vez más
incurriendo en una contradicción, haber escrito.

JUAN BENET en una entrevista para *La Nueva España*

El teatro, es decir, la gratuidad inmediata que provoca actos
inútiles y sin provecho.

ANTONIN ARTAUD, «El teatro y la peste»

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	13
INTRODUCCIÓN	15
ACERCAMIENTO AL TEATRO DE JUAN BENET	
CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA.....	25
<i>MAX: FALSA SALIDA EN FALSO</i>	35
1. Publicación, representaciones y acogida	35
2. Argumento y sentido	37
3. Paralelismos y posibles influencias.....	40
4. Apunte filológico.....	43
<i>ANASTAS O EL ORIGEN DE LA CONSTITUCIÓN: EL TRIUNFO INADVERTIDO</i>	45
1. Publicación, representaciones y acogida	45
2. Argumento y sentido	55
3. Paralelismos y posibles influencias.....	57
<i>AGONIA CONFUTANS: EL ÉXITO PÓSTUMO</i>	65
1. Publicación, representaciones y acogida	65
2. Argumento y sentido	69
3. Paralelismos y posibles influencias.....	72
<i>UN CASO DE CONCIENCIA: EL TRÁNSITO A REGIÓN</i>	79
1. Publicación y acogida	79

2. Argumento y sentido.....	81
3. Paralelismos y posibles influencias.....	85
LA OTRA CASA DE MAZÓN: LA IMPOSIBLE HIBRIDACIÓN.....	89
1. Publicación y consideraciones genéricas.....	89
2. Acogida y reediciones.....	93
3. Argumento y sentido.....	95
4. Paralelismos y posibles influencias.....	99
LAS PIEZAS DE <i>TEATRO CIVIL</i>: EL HOMENAJE IRREVERENTE.....	105
1. Aclaración previa.....	105
2. La Orden de Caballeros de Don Juan Tenorio.....	106
3. <i>El Burlador de Calanda</i>	112
4. <i>El salario de noviembre</i>	114
LOS TEXTOS (HASTA HACE POCO) INÉDITOS	119
1. Antecedentes.....	119
2. <i>El último homenaje</i>	120
3. <i>El entremés académico: un fraude del amor</i>	121
4. <i>El preparado esencial</i>	122
5. <i>El Barbero y el Poeta</i>	124
6. <i>El verbo vuelto carne</i>	126
7. <i>El caballero de Franconia</i>	128
8. <i>Apocación</i>	129

ANÁLISIS DRAMATÚRGICO DEL TEATRO DE JUAN BENET

INTRODUCCIÓN	135
ESCRITURA Y DICCIÓN DRAMÁTICAS.....	141
1. Precisiones epistemológicas.....	141
2. Acotaciones	143
3. Diálogos	154
FICCIÓN DRAMÁTICA	175
1. Nociones teóricas.....	175
2. Acciones y sucesos: el modelo actancial	177
3. Estructura externa de la acción y tipos de dramas	189
TIEMPO.....	195
1. Nociones teóricas.....	195
2. El tiempo benetiano y el modo dramático	198
3. Localización.....	201

4. Orden	205
5. Frecuencia y duración	212
ESPACIO	223
1. Nociones teóricas	223
2. Unidad y diversidad: espacios patentes y latentes	227
3. Distancia y figuración del espacio	236
PERSONAJE	247
1. Nociones teóricas	247
2. Reparto, configuración y jerarquía	251
3. Vías para la caracterización	253
4. Nombre	254
5. Apariencia física	259
6. Actividad corporal	267
7. Discurso	271
VISIÓN	279
1. Nociones teóricas	279
2. Distancia	283
3. Perspectiva	288
4. Niveles	298
CONCLUSIÓN	303
BIBLIOGRAFÍA	311

AGRADECIMIENTOS

Descubrí la literatura de Juan Benet en el año 2001: entre las lecturas prescritas para un curso de lingüística en segundo de carrera, había un libro sobre el suplemento en español que usaba, para ejemplificar sus tesis, pasajes de *Volverás a Región*. Aquellos fragmentos despertaron tanto mi interés que inmediatamente acudí a consultar la fuente original. El primer acercamiento fue, como suele ocurrir con Benet, desalentador: jamás me había enfrentado con una lectura tan compleja en lo sintáctico, oscura en lo léxico y densa en lo intelectual. Con estas premisas, no se puede decir que, en esa primera ocasión, saliera ni mucho menos victorioso. Ello no significa, con todo, que perdiera la curiosidad: aunque no había sido capaz de salvar la barrera, estaba convencido de que lo que me esperaba al otro lado merecía la pena. No me equivocaba: cuando, pasados unos meses, volví a intentarlo —esta vez con sus cuentos—, la experiencia resultó significativamente más satisfactoria. Aún seguía sin saber a ciencia cierta de qué trataban aquellos escritos (de hecho, todavía hoy albergo mis dudas); así y todo, había al fin logrado conectar con el rico mundo benetiano, no solo con su exigente uso de la lengua, sino también con su evocadora geografía, sus desconcertantes personajes y su inalterable ironía. El contacto con el teatro llegaría años más tarde, tras haber leído la mayor parte de su narrativa y algo de su ensayística. Para ese entonces, cualquiera habría dado por hecho un relajamiento en mi entusiasmo por Benet; al contrario: el descubrimiento de su nueva parcela creativa lo azuzó más que nunca, ya no solo en mi faceta de lector apasionado, sino también en la de incipiente investigador: volví sobre sus novelas, devoré sus ensayos y, sobre todo, traté de hacerme con todo lo que se hubiera escrito sobre él. De dicho entusiasmo y dedicación es fruto el presente trabajo.

Claro que, como en todo, el fervor no es suficiente para llevar a cabo tamañas empresas. En cuanto a la presente, no hubiera sido posible sin el apoyo, académico, profesional y personal, de numerosas personas. A todas ellas me gustaría expresar mi

agradecimiento. En primer lugar, a mis mentores intelectuales, en mi paso por diferentes instituciones de España, Suecia, Estados Unidos y Polonia: desde mi Asturias natal hasta el recóndito Rhode Island, pasando por Gotemburgo, Lublin y, sobre todo, Madrid, mis pasos me han llevado a encontrarme con verdaderos ejemplos de ética, esfuerzo y lucidez. A ellos y a sus escritos les debo lo que haya de agudo en las páginas que siguen; las lagunas o carencias, huelga decirlo, corren de mi cuenta. En segunda instancia, pero no por ello menos importante, a la familia Benet Jordana —especialmente a Ramón, primogénito de «Don Juan» (como discípulos y familiares acostumbra a referirse al autor aquí estudiado) y gran amigo—, que se interesó por el proyecto desde un comienzo y confió en mi persona para la edición del *Teatro completo* y otras muchas empresas relacionadas con el mundo benetiano. También me gustaría recordar a mis compañeros de fatigas, primero en la carrera y luego en el doctorado: ellos, mejor que nadie, supieron comprenderme en el largo y pedregoso camino que aquí culmina.

Y por último, a toda mi familia y a mis amigos de siempre, que, desde la distancia, con interés y a menudo con preocupación, me apoyaron y animaron cuando venían mal dadas. Aunque sea redundante, creo justo insistir en las figuras de mis padres, mi hermana y mi cuñado, sin cuyo aliento y compañía no es solo que estas páginas aparecerían vacías, sino que mi vida entera carecería de sentido.

A todos ellos, mi más sincero agradecimiento por creer en mí y en mi trabajo. Un gran porcentaje de este libro les pertenece.

Lublin (Polonia), septiembre de 2014

INTRODUCCIÓN

No parece arriesgado, a día de hoy, afirmar que Juan Benet es uno de los tres o cuatro novelistas más importantes del siglo xx español y, con permiso de los representantes del *boom*, uno de los grandes narradores de la lengua de Cervantes. Numerosas tesis, monografías y artículos científicos dan fe de ello, amén de la pléyade de homenajes que se le han rendido en los más diversos foros. Si acaso, resulta un poco más audaz defender su relevancia como pensador; precedido por su fama de polemista, sus ideas solo han sido interpretadas con seriedad por sus incondicionales, y desacreditadas, por su heterodoxia y aire provocador, por sus detractores. Se comprende, pues, que el rescate de su pensamiento sería un poco más peliagudo que el de sus relatos. Ahora bien, si existe un área movediza, donde cualquier observación se antoja un grito en medio del desierto, esa es, sin duda, su producción dramática.

Benet siempre fue muy crítico con su faceta teatral. Las pocas veces que habló del tema lo hizo con gran displicencia. Por lo general, prefería guardar silencio, como si sus incursiones en el teatro constituyesen deslices o meras veleidades de juventud. Con ello consiguió que no solo el circuito de la escena ignorase sus aportaciones, sino que incluso sus más entusiastas adeptos fueran desconocedores de esta parcela, y que los pocos que sí tenían noticia de ella la considerasen un producto menor. Una de las últimas bibliografías con aliento de exhaustividad —Margenot (2003)— es sintomática a este respecto.

En vida, Benet solo dio a la imprenta seis de sus obras teatrales, así como una séptima pieza a caballo entre el teatro y la narrativa. La publicación de la gran mayoría se produjo, por lo demás, con notable discreción, como si pretendiese que nadie se apercibiera del movimiento. El único volumen que suscitó algo de expectación fue la antología *Teatro*, uno de los primeros textos editados por Siglo XXI en España, donde se recogían tres de sus dramas: dos inéditos y uno que ya había sido dado a conocer en una revista. Tampoco este hito, empero, tendría demasiada repercusión.

Su creciente popularidad como novelista eclipsaría sus otros desempeños y finalmente decidiría abandonar su pluma de dramaturgo, retomándola tan solo de forma parcial en dos ocasiones: en el híbrido antes aludido y en una traducción, realizada dos años antes de su muerte, de cuatro piezas breves de Beckett. Sus escarceos con las tablas quedarían, por tanto, oscurecidos casi totalmente. Tanto es así, que cuando di comienzo a mi investigación prácticamente nadie sabía de qué estaba hablando. «Ah, ¿es que Juan Benet escribió teatro?», era la apostilla más habitual, a la que solía acompañar un mohín de desconfianza, como si la posibilidad representase no ya tanto un desatino cuanto una inconveniencia en un autor suficientemente consagrado. Lo cierto, sea como fuere, es que el madrileño no solo se dejó tentar por el arte de Talía, sino que su dedicación al mismo ocupa un lugar mucho más destacado de lo que se piensa.

Como se sabe, Juan Benet comenzó a ser conocido tras la publicación de *Volverás a Región*, en 1967. Seis años antes había editado de su propio bolsillo el libro de relatos *Nunca llegarás a nada*, al que seguiría, al cabo de un lustro, el ensayo *La inspiración y el estilo* (1966). Tales son, según muchos manuales, sus inicios en el mundo de la literatura. Pocos recuerdan que Benet veló sus primeras armas literarias en el campo del teatro, y casi ninguno que no fue solo en una ocasión, sino hasta en cinco. De tales tanteos, únicamente tres verían la luz por aquel entonces y, de nuevo, sin hacer apenas ruido. No deja de ser elocuente, aun así, esta inclinación primeriza. Entre sus otros proyectos de esa época, se cuenta la primera versión de lo que después sería *Volverás a Región* —a la que proyectaba titular «El guarda»—, así como otros esfuerzos narrativos que aún hoy continúan inéditos.¹ Sin embargo, los hechos objetivos hablan claramente de que su inicio en el mundo de las letras no fue con la narrativa, sino con el género dramático, con una tragicomedia en dos actos llamada *Max*, así como dos publicaciones posteriores. Sería después de estas cuando nuestro autor apostase con más empeño por la narrativa. Más adelante ahondaré en las vicisitudes editoriales y críticas de cada una. Queden por ahora patentes estos datos objetivos, ilustrativos respecto de ese gusto por la escena del primer Benet, no solo como escritor, sino también como comediante.

«Era un gran histrión», dice Eduardo Chamorro (2001: 27) en su libro de memorias sobre el ingeniero; y más adelante: «admiraba demasiado la exageración» (*id.*: 33). Cualquiera que sepa algo sobre su persona puede certificar la justeza de estas afirmaciones. Debajo de su máscara de autor impenetrable y hombre huraño, se ocultaba un carácter burlón, entrevistado en su punzante ironía, que alcanzaba su apogeo en las reuniones con los amigos. De todos son conocidas las charadas que organizaba en su casa de la calle Pisuerga: como cuentan sus discípulos y camaradas, el

¹ Cabe apuntar que parte de esta producción se hizo pública con la aparición, en 2012, de *Variaciones sobre un tema romántico*. En cuanto al resto, el novelista José Suárez Carreño declaró en una ocasión que Benet y Luis Martín-Santos habían concurrido juntos al primer Premio Café Gijón (1950): este último con un texto sobre el que se ha especulado mucho —*El vientre hinchado*— y nuestro autor con una narración «muy faulkneriana» titulada «Paraíso perpetuo» (*apud* Bravo, 1985: 208, n. 38).

ingeniero solía recibirlos disfrazado de revisor, y entre todos montaban una modesta e irreverente representación, en la que remedaban los pasajeros de un tren (*id.*: 41). Ese era el plato fuerte, aunque también había otros números, en los que se exacerbaba una situación hasta desatar la carcajada o se parodiaba a los más circunspectos maestros del Séptimo Arte. Todo esto, digo, es del dominio público desde antes de la muerte de Benet. Hay, sin embargo, otros hitos que, menos conocidos, completan el cuadro de su personalidad histriónica, proclive al disfraz y la farsa.

El primero lo revela el escritor y compañero de francachelas Vicente Molina Foix (2010a: XIV) en el prólogo al *Teatro completo*: en él habla de su afición a «crear *alter egos* faranduleros», entre los que destacaba el Profesor Calefato, «un desastrado sabio con ínfulas musicales que el escritor, disfrazado meticulosamente antes de la pantomima, encarnaba en los días de Navidad para regocijo de los hijos pequeños y de ciertos amigos adultos acogidos a veces en la celebración». En cuanto al segundo, también glosado por el novelista alicantino, remite a un círculo menos familiar, y posee una importancia mucho más decisiva: su participación en las actividades de la Orden de Caballeros de Don Juan Tenorio, en la década de los cincuenta. Compuesta por personalidades de la cultura y el espectáculo de la posguerra, su principal objeto consistía en homenajear la inmortal obra de Zorrilla; para ello, entre otras cosas, escribían versiones de la historia donjuanesca: parodias que representaban ellos mismos y que serían compiladas en el volumen *Teatro civil: 1949-1959*. Dos de los títulos antes citados del ingeniero forman parte del mismo: *El Burlador de Calanda* y *El salario de noviembre*, ambos terminados más de diez años antes de la publicación de su primera novela.

Estos datos nos demuestran que el desinterés de Benet por el teatro no era todo lo sincero que aparentaba; bien al contrario, encubría una querencia recurrente, perfectamente relacionable con su personalidad guasona. Esta brilla con fuerza en sus novelas, aun en las más graves; así lo refrenda Molina Foix (*id.*: IX), en unos términos muy parecidos a los de Chamorro: «Hay un espíritu histriónico y travieso en la literatura de Benet que no todos han visto o aceptado, por ceguera o respeto desmedido, y en eso, aunque no solo en eso, Benet se asemeja a Beckett». También Chamorro (2001: 33-34) incide en esta comparación, enmarcando al ingeniero en «la trayectoria que comienza con el chamán y el druida y alcanza hasta Valle-Inclán, Ghelderode y Beckett». Como veremos, no son los únicos que remiten a la obra del irlandés para iluminar la benetiana. Ambos tienen el alma dividida entre la novela y el teatro. Benet, sin embargo, solo alcanzaría la gloria en el primer dominio.

Aparte de estos, hay otros detalles que, insertos en su producción narrativa, delatan su propensión a las candilejas. En primer lugar, tendríamos el uso insistente de la *metáfora teatral*: la vida como teatro, el mundo como escenario y las personas como intérpretes (*cf.*, por ejemplo, Margenot, 1994: 39-40, Molina Ortega, 2007: 61-65, y Serrano, 2010: 359-400). A este aspecto, un tanto anecdótico, habría que añadir otro de tipo formal, más significativo y no siempre reconocido: la habilidad de Benet para construir diálogos. Que en la mayoría de sus obras rehusase construir

conversaciones naturalistas o que prefiriese el fluir del monólogo interior no quiere decir que no dominase el arte. Ciertos pasajes de sus grandes novelas y numerosos de los títulos de menor envergadura lo ponen de manifiesto. Amo (1993; cursiva del autor) compara su caso con el de Henry James, quien

escribió novelas que no eran, como él mismo decía, sino dramas o comedias, en donde en vez de colocar delante de cada parlamento el nombre de cada personaje encargado de pronunciarlo, se añadía después el consabido «aseguró Menganito» o «preguntó Zutanita». Así Benet repartió en sus novelas situaciones y *escenas* que muy bien podían haberse presentado en su teatro.

El mismo comentarista, no obstante, se cuida de matizar la comparación: frente al estrepitoso fracaso del novelista norteamericano —abucheador por su pieza *Guy Domville* (1894)—, Benet «[n]o es que *hubiera sido* un buen dramaturgo [...], sino que lo era, lo fue, y ahí están sus piezas para demostrarlo» (*ibid.*; cursiva del autor).

Así es: ahí están sus piezas; por fin *están* sus piezas. Ellas son, en último término, la mejor evidencia. Olvidadas durante décadas, en mayo de 2010, gracias a los esfuerzos de los herederos y al interés de Siglo XXI, consiguieron, de una vez por todas, salir a la luz en la antología *Teatro completo*: edición que corrió a cargo de quien escribe estas líneas y que supuso uno de los proyectos más largo tiempo acariciados por muchos seguidores del escritor. Con ella se hizo justicia al gusto benetiano por el teatro, en general, y a su condición de escritor dramático, en particular. En los meses siguientes, la prensa se hizo eco de la noticia, celebrando la recuperación del Benet comediógrafo,² y el volumen fue presentado en la carpa «Carmen Martín Gaité» de la Feria Internacional del Libro de Madrid. Se dio, además, una coincidencia deliciosa: fue el último título que publicó Siglo XXI antes de ser absorbida por el grupo Akal. Se puede decir, pues, que vino a cerrar el círculo, a completar un dibujo que llevaba demasiado tiempo a medias.

El estudio que ahora comienza aporta una guinda más al pastel. En él me lanzo al minucioso escrutinio de las trece obras que forman dicha antología, así como del híbrido antes mencionado. Al principio, mi mayor aspiración era rescatar del ostracismo al teatro del ingeniero, otorgarle la visibilidad negada. La publicación del citado volumen relativizó la pertinencia de dicho objetivo, pero no lo volvió baladí. Nada de eso: hoy, más que nunca, hace falta un estudio de conjunto. La actualidad y accesibilidad de los dramas hacen que este sea el mejor momento para reivindicar esta parcela de la creación benetiana y porfiar por que, de aquí en adelante, sea contemplada no solo en las notas biográficas del ingeniero, sino también en los diccio-

² Entre notas y reseñas, aparecieron, que yo sepa, diez textos, a saber: Barrigós (2010), Caparrós Gómez de Mercado (2010), Cortina (2010), Fernández de Castro (2010), Ferrer (2010), Molina Foix (2010b), Riaño (2010), Vallejo (2010) y Villán (2010 y 2011). Cabe apuntar que en todos ellos la valoración de la antología era, quitando algún reparo circunstancial, positiva.

narios y manuales de historia de la literatura y el teatro, tanto españoles como internacionales.³

De este objetivo general se derivan otros más específicos. Para empezar, me interesa rastrear las concomitancias entre la dramaturgia y la narrativa de nuestro autor. Dado que, como dije, la mayoría de sus dramas fue compuesta antes de darse a conocer como novelista, es de esperar que en ellas se aprecien, por tenuemente que sea, constantes temáticas y estilísticas en agraz. Me empuja algo más que un prurito arqueológico. Con mi examen pretendo verificar si su predicamento como renovador de las formas es extensible a su faceta dramática. No me refiero, por supuesto, al plano sociológico, toda vez que la totalidad de su dramaturgia pasó completamente desapercibida y es imposible atribuirle el mismo peso que a sus novelas. Lo que me interesa es su relación con los modelos imperantes en la época y su presumible adscripción a una línea vanguardista. Como se verá, los vínculos con el Teatro del Absurdo hacen más que plausible un análisis en paralelo con los mayores representantes de esta corriente.⁴

En paralelo con este objetivo, se encuentra la otra gran meta de este estudio. Convencido de que analizar el teatro aplicando los mismos criterios que a la narrativa o a la poesía ofrece resultados muy parciales —a veces incluso inexactos—, mi segundo objetivo particular será considerar el *corpus* en cuanto literatura teatral, es decir, en los rasgos que determinan su pertenencia al orbe dramático. Es mi intención traer a discusión uno de los reparos que podrían ponerse al teatro de Benet: su escasa teatralidad. Con esto busco perfilar su valor ya no respecto al resto de su producción ni a la dramaturgia más rompedora de su tiempo, sino *per se*, por su constitución formal. A este fin, recurro a un modelo teórico nutrido de los últimos avances en investigación semiológica y con garantías de eficacia: la dramatología del Dr. José Luis García Barrientos.

De este modo, el trabajo se divide en dos partes bien definidas, más o menos correlativas a los objetivos propuestos. En la primera, tras contextualización del *corpus*, ofrezco una introducción a los títulos que lo conforman. Esta no se limita a consignar las vicisitudes editoriales y resumir el argumento de cada obra, sino que incluye un pormenorizado repaso de su fortuna en los escenarios, referencias a los

³ Con anterioridad a la aparición de *Teatro completo*, los recuentos que aludían a ella eran realmente escasos, y en ninguno de ellos la mención superaba el párrafo. Destacamos los diccionarios de Gómez García (1997: 95) y Huerta Calvo, Peral Vega y Urzaiz Tortajada ([dirs.] 2005: 78) —ambos de teatro—, así como el de Bregante (2003: 106) —de literatura—; y en cuanto a manuales, estaban el de historia teatral española de Oliva (1989: 398), el dedicado a la escena patria del siglo xx de Pedraza & Rodríguez (1995: 522) —los únicos que hacían mención a la antología *Teatro*— y el dirigido por Canavaggio (Tena & Resot, 1993: 283) sobre la historia literaria de nuestro país, donde, de todas maneras, solo se aludía a *Max...* y sin siquiera citar el título. Aunque la tónica después de la publicación de la dramaturgia completa parece seguir siendo la misma —con una brevísima, a la par que decepcionante, alusión a *Max* en el volumen correspondiente de la ambiciosa *Historia* dirigida por José-Carlos Mainer (Gracia & Ródenas, 2011: 114)—, confiamos en que pronto cambien las cosas.

⁴ Sirvan al mismo mis contribuciones de los últimos años (Carrera Garrido, 2008, 2012a, 2014a y 2014b) y de la profesora Bobes (2012), animada por mi investigación.

artículos y capítulos de libro que han aludido a ellas, así como una reflexión sobre los modelos con los que se podrían relacionar. Dado que hasta hace poco solo se conocían cinco de las catorce piezas contempladas, la presentación será desequilibrada. En el capítulo titulado «Las piezas de *Teatro civil*: el homenaje irreverente» doy cuenta de todas las razones que explican esta descompensación.

Por lo que respecta a la segunda parte —la más sustancial—, se consagra al análisis dramaturgico. En él también menudearán las alusiones a la narrativa de Benet y a referentes vanguardistas. El foco, de todas maneras, se concentra en su creación dramática, en sus atributos específicamente teatrales. En esta parte reside, sin duda alguna, el mayor aporte del libro. Mi designio es emular a aquellos —Compitello, Benson, etc.— que, sumergiéndose en las estructuras y códigos significantes de sus novelas, han logrado ilustrar su funcionamiento y poner de relieve su carácter renovador. En una dramaturgia tan desatendida y cuestionada como la que nos ocupa, se trata, sin duda, de la tarea más pertinente.

Tal es mi plan, tales las etapas del viaje. Para él parto, por así decirlo, con las manos vacías; o mejor dicho, *partía*. Desde la publicación del *Teatro completo* han aparecido, como apuntaba, algunos textos, la mayoría de muy relativo interés científico. Ahora bien, cuando comenzó la búsqueda —allá por 2005—, el panorama era mucho más desolador. Un estudio global como el de García Pérez (1998: 178-180), que se ocupaba sumariamente de *Max* y de las tres piezas de *Teatro*, no listaba en su bibliografía más que tres entradas sobre el asunto: una breve reseña de José Monleón y dos artículos —de Fernández Insuela (1993) y Amo (1993)— recogidos en sendos homenajes tras la muerte del escritor (el de *Ínsula* y el de *El crítico*). A esta reducida nómina añadía una monografía posterior —la de Díaz Navarro (2000)— otras tantas remisiones: dos artículos de Octavi Martí (1995a y 1995b) sobre la presencia de Benet en el Salón del Libro de París en 1995 —en cuyo marco se representó una de sus obras y se hizo una lectura dramatizada de otra— y una breve reseña de Haro Tecglen (1980) del montaje de *Anastas* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Tal era, por entonces, lo único que se había escrito sobre el objeto de estudio... aunque sería mejor decir «que *parecía* haberse escrito».

No voy a enumerar aquí todas las referencias centradas, parcial o totalmente, en el teatro benetiano; para ello remito al anexo bibliográfico. Señalo tan solo que la investigación —enriquecida por las impagables aportaciones de los Benet y algún que otro informador desinteresado— fue iluminando un ámbito que, de estar prácticamente desierto, pasó a contemplar un nutrido número de fuentes de diversa condición y procedencia. Ninguna de ellas, es cierto, se ocupaba de la materia con demasiada profundidad: entre que muchas se restringían a un título en particular y que todas manejaban información incompleta y, en ocasiones, demasiado sesgada por la displicencia del autor, la imagen resultante era de lo más fragmentaria. Había, aun así, algunos documentos apreciables, que me ayudaron en mis primeros pasos. Entre ellos hay que citar el de Cabrera (1983), los ya mentados de Monleón, Fernández Insuela, Amo y García Pérez, el también aludido de Chamorro y el de Lope (1996);

todos ellos van más allá de la mera noticia, dan claves que, en una fase inicial, me sirvieron para orientar las pesquisas. En cuanto al resto, aunque también contribuyeron a esclarecer zonas oscuras, lo hicieron de una manera más localizada. Quiero destacar, en cualquier caso, la copiosa cantidad de noticias referidas a la representación parisina, obviadas por la mayoría de los críticos y que, sin embargo, suponen, en sí mismas, la legitimación de la teatralidad benetiana. Tanto estas como el resto de textos me serán de apoyo para alcanzar mis propósitos.

Mención aparte merece la ingente cantidad de estudios existentes sobre la narrativa de nuestro autor. También de ellos, como no podía ser de otro modo, me valgo en mi escrutinio. La recién aludida carencia de bibliografía sobre el objeto de análisis me obliga a recurrir a ellos, pero, sobre todo, mi voluntad de detectar afinidades entre los dos polos. No pierdo de vista, con todo, la especificidad de cada medio de expresión: en ello radica, como dije, uno de mis primeros compromisos. A él va unido otro no menos importante: el de integrarme en el dilatado discurso crítico sobre la creación benetiana. Como sugería, la idea es espolear la discusión, seguir alentando a los expertos a volver la vista hacia un campo apenas explorado. A ello van encaminadas las páginas que siguen, así como otras impresas en otros lares.⁵

⁵ A los textos mencionados en la nota anterior se unen otras dos publicaciones propias, la primera sobre *Anastas* y la naturaleza del compromiso desplegado en ella (Carrera Garrido, 2008), y la segunda sobre *Un caso* y sus vínculos con la tradición gótica (Carrera Garrido, 2012b).

ACERCAMIENTO AL TEATRO DE JUAN BENET

Juan Benet tenía un alma teatral en un cuerpo matemático.

VICENTE MOLINA FOIX, «Benet comediante»

CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

Antes de iniciar el recorrido por la dramaturgia benetiana, me parece conveniente colocarla en la historia del teatro de su país. Lo que viene a continuación no ha de sonar nuevo a nadie familiarizado con la escena española de la segunda mitad del siglo xx. Servirá, en cualquier caso, para hacer algo que (casi) nunca antes se ha hecho: situar la contribución del ingeniero madrileño en la arena propiamente dramática. A partir de ahí las observaciones que se hagan en páginas posteriores cobrarán mucho más sentido.

Para alguien con las exigencias estéticas de Juan Benet, el panorama que se despliega en la escena española tras la contienda fratricida no resulta, se mire por donde se mire, ni satisfactorio ni esperanzador. Ya es un tópico referirse a la primera posguerra como un periodo más bien árido y poco agraciado para las artes. La efervescencia cultural que precedió a la refriega y que trajo consigo la eclosión de las vanguardias no goza de una continuidad tras la victoria de las tropas nacionales. Se imponen modelos y patrones clásicos, anquilosados, que sitúan la mayoría de las manifestaciones literarias en un campo trillado, cerrado a la innovación y que no dará de sí muchas obras brillantes. En esos primeros tiempos, además, la censura franquista mantiene a raya cualquier estridencia o intento de insurrección, de modo que el campo de acción para los creadores resulta, en muchos casos, bastante reducido. Apenas hay referentes extranjeros: las fronteras se cierran durante esa primera etapa y, pese a que se representan obras de Shakespeare, O'Neill o Tennessee Williams, lo foráneo es mirado con recelo. En cuanto a la inspiración patria, baste decir que los mayores estandartes del siglo (Alberti, García Lorca, Valle-Inclán, etc.) pasan a ser poco menos que innombrables.

En el teatro español de los años cuarenta, una propuesta como la de Benet habría resultado poco menos que impensable para los celosos empresarios. Si en la novela y en la poesía los lectores tienen un papel decisivo, en el teatro el público que asiste a las salas ostenta una importancia capital a la hora de aceptar o rechazar una nueva

propuesta. En los años inmediatos a la guerra, la mayoría de los espectadores, normalmente pertenecientes a la burguesía, no busca más que pasar un buen rato, de la manera más pasiva y menos comprometida posible, y, a poder ser, olvidarse de la cruda realidad. Así pues, las representaciones tienden a fomentar el escapismo y a fingir que no ha pasado nada.

En realidad, el teatro que sube a escena tras el 39 no se diferencia, en lo básico, de aquel que ya triunfara en los ámbitos burgueses antes del levantamiento militar. Es por esa razón por la que la mayoría de los críticos habla de una «continuidad sin ruptura» (Ruiz Ramón, 1971: 297), de un teatro anacrónico que se niega a aceptar los cambios acaecidos y el duro momento que atraviesa el país. En las siguientes palabras de Bonnín Valls (1997: 27) se da cuenta de estos extremos:

Se exaltan los mismos ideales burgueses; las contrariedades de la vida encuentran siempre una adecuada solución; las vidas de los personajes acaban siendo siempre motivos de esperanza y espejos de felicidad... Y, mientras tanto, ahí están en el mundo de la realidad, las miserias y las privaciones de unos hombres de posguerra, con su lucha diaria para sobrevivir, que ese teatro no presenta, sino que oculta, pero que sí existen en la realidad española.

Dramas clásicos de los Siglos de Oro se alternan con estrenos y reposiciones de autores consagrados como Benavente, Muñoz Seca, los Quintero o Arniches —algunos ya muertos por entonces, pero aún merecedores de un enorme éxito. Por su parte, los nuevos dramaturgos obtienen el aplauso con obras que recuerdan demasiado a la comedia decimonónica, piezas de talante histórico que idealizan tiempos pasados o ensalzan el régimen, bastas comedias deudoras del astracán y dramas de tesis que plantean problemas de índole moral y, en ocasiones, social (aunque no críticamente). Se da un gusto general por el teatro humorístico, sobre todo por el intrascendente, en el que situaciones y personajes resultan estereotípicos, tan reconocibles para el público como el Pierrot o el Arlequín de la *commedia dell'arte*. El lenguaje, por su lado, suele ser vivaz y ágil, pensado para no aburrir al público y conseguir la risa fácil, pero falto, la mayoría de las veces, de hondura. Sus pretensiones no son, en fin, notables. La innovación técnica o temática, asimismo, brilla por su ausencia.

Hoy, gran parte de las obras y autores de esta primera época ha caído en el olvido, pues, pese a su arrolladora acogida sobre el escenario y al predicamento de sus artífices, la superficialidad de su planteamiento, su irregular calidad (ínfima, a menudo) y, también, la ideología que las impregnaba, han propiciado el desinterés tanto de críticos como de aficionados. Su estela en toda la posguerra es, con todo, inigualable. A los primeros dramaturgos de esta escuela (José María Pemán, Adolfo Torrado, Juan Ignacio Luca de Tena, etc.) les siguen, en una línea muy similar, aunque un poco más refinada, nombres como Víctor Ruiz Iriarte, Jaime de Armiñán, Carlos Llopis o Alfonso Paso, que logran éxitos abrumadores y siguen subiendo al escenario hasta la muerte del dictador.

De todo este teatro, que Ruiz Ramón llama «público», el grueso de los estudiosos solo ha tenido a bien destacar unos pocos nombres. Uno de ellos es Miguel Mihura, que en el temprano año de 1932 había dado a la imprenta *Tres sombreros de copa*, pero que, andando el tiempo, también se rendiría a los gustos del público. Otro, sin duda, es Jardiel Poncela, autor de un teatro denominado «inverosímil», quien ya desde antes de la guerra se opone frontalmente a las convenciones de la escena burguesa y es dueño de un humor único, provocativo, insobornable. Sus ideas son, también, las de un precursor, si bien no fuesen entendidas en su tiempo y le costasen el rechazo del público y parte de la crítica. Él será uno de los heterodoxos que se reivindicarán con el paso de los años.

Paralela a este teatro público, se gesta una nueva generación que, más exigente con la creación dramática, abierta a las influencias del extranjero y opuesta al régimen imperante, trata de sacar al teatro del atolladero en que, según ellos, lleva metido desde el final de la contienda. Su empresa se propone tres vías de renovación: la elaboración de dramas de más profundo calado, la importación de modelos innovadores y la creación de un teatro de agitación social. Así es como se llama, precisamente, el grupo que crea en 1950 Alfonso Sastre, resultante de «la náusea ante el teatro burgués de aquel momento» (*id.*: 54). Él, junto con Buero, es el ejemplo más sobresaliente de los jóvenes airados y comprometidos que se consagran a lo que Sastre llama «este acto de fe que consistió en inaugurar un teatro de vanguardia en aquel medio inhóspito» (*id.*: 23). El nombre de la compañía que cofunda en los años cuarenta —Arte Nuevo— ya delata sus ansias de renovación. Sin embargo, será en 1953, con el estreno de su drama *Escuadra hacia la muerte*, cuando su persona adquiera verdadera relevancia en el medio teatral. La resonancia de esta obra solo puede compararse con lo que supuso, en 1949, la concesión del premio Lope de Vega a Buero Vallejo por *Historia de una escalera* y su posterior representación. Sendas piezas dan el pistoletazo de salida a un nuevo tipo de teatro y a un nuevo elenco de autores.

La década de los cincuenta, cuando Benet publica su primer drama, supone un progresivo florecimiento de la dramaturgia patria. Las personalidades de Buero y Sastre, los grandes precursores, crecen sin parar, mientras que autores como Lauro Olmo, Carlos Muñiz o José María Rodríguez Méndez van dándose a conocer con obras diferentes, en las que se trasluce su descontento y su voluntad de hacer un teatro de calidad. A la vez, los teatros de Cámara y Ensayo (Dido, Pequeño Teatro, Alvar, TOAR, etc.) contribuyen a la representación de extranjeros como Beckett, Osborne o Brecht, que tendrán una importancia decisiva en la configuración de las nuevas poéticas, y a la recuperación de obras del peso de *Tres sombreros de copa* o los esperpentos de Valle. Por su parte, la revista *Primer Acto*, fundada en 1957, tendrá un papel fundamental en la difusión de las nuevas corrientes y la revaloración del teatro hecho en España, llevando a cabo su «reconquista» (como se lee en su primer número).

En cuanto a los dramas nuevos, suponen un enorme contraste con la intrascendencia de las comedias del momento. Así, frente a la autocomplacencia y el aura bienintencionada de las salas burguesas, se dan cita en ellos una notable profundidad filosófica y un mordiente desasosiego existencial. En su concepción y configuración se hace evidente la influencia del existencialismo de Sartre y Camus y del expresionismo alemán: los escenarios se tornan oscuros y, con frecuencia, trágicos, las historias se hacen cada vez más densas, mientras que los personajes resultan dolorosamente cercanos. Al respecto, habla Buero de su obra como «una tragedia, porque la vida, entera y verdadera, es siempre, a mi juicio, trágica» (*id.*: 46). En este tipo de teatro no se le ofrecen escapatorias al público; bien al contrario, se le plantean dilemas de calado, desgracias personales e injusticias humanas. También algunos de los dramas de Benet de esta década se ven teñidos de esta aura, de esta preocupación vital; hasta los referentes estéticos son similares.

De un modo similar a lo que ocurre con la literatura de los existencialistas franceses, la labor dramática del grupo de Buero, Sastre y sus seguidores evoluciona hacia el compromiso. Junto a Sartre, la figura del Brecht, padre del teatro épico y artífice de emblemáticas obras de denuncia, cobra una importancia capital. La publicación del ensayo sastreano «Arte como construcción», en 1958, y la proclamación, dos años después, del Grupo de Teatro Realista, señalan el comienzo formal de lo que se ha dado en llamar «teatro social». Sus integrantes se declaran a sí mismos agitadores, miembros de una lucha a favor de la justicia y democracia y en contra de los abusos de poder y las iniquidades que sufre el país. Las creaciones de estos autores se enmarcan, como el propio nombre indica, en una estética realista-costumbrista, pues su pretensión es, en palabras de Carlos Muñiz (1962: 7), «reflejar aquella parte más entrañable de nuestra sociedad, la que vive en orfandad absoluta, olvidada, una existencia sórdida y penosa».

En conjunto, se trata de una decidida respuesta a las comedias de evasión, el «teatro inhibido», que diría Sastre. Su visión recoge la vida del día a día, las miserias y pequeñas alegrías de un sector desfavorecido, olvidado y, en muchas ocasiones, ultrajado. Apenas hay lugar para grandes hazañas o personalidades. Al contrario, la mayoría de los caracteres retratados pertenece a lo más bajo de la sociedad: «soldados, delincuentes, criadas, obreros, jornaleros, prostitutas, madres de familias barrio-bajeras, anarquistas, burgueses reaccionarios» componen, por ejemplo, el repertorio de *El círculo de tiza de Cartagena*, de Rodríguez Méndez (Thompson, 1968: 10). Por otro lado, frente al clima de represión, se defiende la libertad como mayor don del hombre y, casi siempre, se insta al espectador a que reflexione sobre cuestiones como la pobreza, la justicia y las relaciones de poder. Como bien dice Bonnín Valls (1997: 41):

El teatro social es sinónimo de popular y realista. Lo cual no es obstáculo para que la intención se cargue de tensión política y el escenario se convierta en tribuna o púlpito desde donde predicar postulados reformistas.

Este hecho motiva que la amenaza de la censura y las represalias oficiales se cierna invariablemente sobre la obra de estos autores, que muchas veces se ven obligados a urdir rebuscadas estratagemas para subir a las tablas o que, en el peor de los casos, se quedan sin estrenar. La cuestión del «imposibilismo» y las condiciones que debía reunir un drama para denunciar una situación injusta está constantemente en el candelero. Famosa es ya la polémica que enfrenta a los dos adalides de esta generación, Buero y Sastre, quienes en 1960, y desde las páginas de *Primer Acto*, defienden posturas encontradas. En su primera intervención, Sastre se declara contrario a todo artificio o concesión que sea capaz de tergiversar el mensaje o, peor aún, plegarlo a los intereses de un público adocenado: «el progreso», dice, «no se consigue por acomodación, sino dialécticamente, por contradicción, por oposición de los contrarios» (Sastre, 1960: 2). Por su parte, Buero (1960: 4) cree en un teatro *estrenable*, «lo más arriesgado posible, pero no temerario», rico en imaginación y ajeno a extremismos. Opinión que no convencerá a Sastre, quien seguirá polemizando, ya en soledad, durante largo tiempo y defendiendo sus primeras tesis. Su actitud propicia que, mientras que Buero triunfa con *Las Meninas* —en el que se traslucen muchos de los problemas que aquejan a la España de la posguerra—, la mayor parte de las obras del responsable de *La mordaza* no pueda ser estrenada.

Otra opción muy diferente sería la de Alfonso Paso, quien ante la difícil y arriesgada tarea de remover las conciencias desde un teatro abocado al fracaso, decide pactar con el público e intentar la revolución desde dentro, inmiscuyéndose de lleno en la escena más comercial. Su gesto será visto por muchos como traición a los empeños de la generación realista, sobre todo después de haberse comprometido, en un principio, con una línea de denuncia al estrenar *Los pobrecitos* (1953). Su situación evoca la de Jacinto Benavente, quien tras publicar *El nido ajeno*, donde no escondía su disconformidad en torno a diferentes temas sociales, se convierte, con dramas como *La noche del sábado* o *La malquerida*, en el autor favorito del público burgués. Paso, aun así, confía en esta vía para atraer a los espectadores más reacios, cuya reacción se producirá «cuando lo que el autor ofrezca sea absolutamente suyo y sincero» (Paso, 1957: 2).

Está claro que muy pocas de estas voces lograron llegar al público de una manera efectiva, hacer valer sus ideas, veladas o no. Asimismo, resulta evidente, a poco que miremos el repertorio, que tampoco revolucionaron las salas o las formas tanto como pretendían en un principio. Quitando a Buero, que más allá de implicaciones sociales o morales, logra auténticas obras de arte, algunos dramas de Carlos Muñiz emparentados con el expresionismo o tentativas marginales como las de Laín Entralgo o Torrente Ballester, todavía no se puede decir que haya una línea claramente renovadora. Habrá que esperar a que la década de los sesenta vaya bien avanzada para disfrutar de una corriente por fin inserta en la vanguardia europea, tan opuesta al franquismo como la precedente, pero más concienciada con la dimensión teórica y espectacular: me refiero, por supuesto, al llamado *Nuevo Teatro Español*.

Pese a la denominación que tradicionalmente se les asigna, tiene mucho de quimera englobar al nuevo elenco de autores bajo un marbete común, paralelo al de la generación realista, pues su labor se lleva a cabo de una manera más individual y sus objetivos y aspiraciones no son siempre coincidentes. Ahora los caminos se diversifican, cada uno prueba su propia fórmula y las obras resultantes difieren sustancialmente entre sí. Precisamente por ello, desde un punto de vista estrictamente formal, este teatro reviste más interés que el de un Olmo o un Rodríguez Méndez. De acuerdo con Aszyk (1995: 157):

La aportación a la dramaturgia de la generación de escritores realistas es innegable, pero esta generación queda ajena a cualquier intento vanguardista en el sentido de ruptura radical. La generación que la sigue, aunque las dos coincidan durante un largo período, será la que se atreverá a romper abiertamente con el teatro oficial, incluido el teatro realista de la oposición antifranquista.

Es en esta época cuando se difunden y aplican las teorías de algunos de los más insignes y transgresores pensadores teatrales. Artaud y su «teatro de la crueldad» gozan de una difusión tardía, si bien ejercen su influencia en un buen número de dramaturgos (cfr. Cornago Bernal, 1999: 42-55). También cunde el ejemplo de Beckett, Ionesco y otros, padres del Teatro del Absurdo, que se verá como la corriente más influyente de la época. Por otro lado, gracias a la aparición de una nueva publicación periódica —*Yorick* (1965)— y a los continuados esfuerzos de *Primer acto*, se da entrada a modas tan relevantes como el método Stanislavski, el teatro épico brechtiano, el Living Theater de Beck y Malina o el Teatro Pobre de Grotowski. La escenificación del *Marat-Sade* de Weiss, en versión de Sastre, marca uno de los puntos culminantes de esta integración de la vanguardia en la vida teatral española, que no tardará en dar nombres relevantes en nuestra geografía.

José Ruibal, Miguel Romero Esteo, Francisco Nieva, Luis Riaza, Fernando Arrabal son, tal vez, los autores más representativos de la primera remesa del NTE, coetánea del realismo. Junto a ellos, de haberse revelado entonces, se encontraría, con todo derecho, la figura de Benet (cfr. Fernández Insuela, 2009: 22). En un segundo grupo, más joven, destacamos los nombres de Jerónimo López Mozo, Alberto Miralles, Jesús Campos y Manuel Martínez Mediero, si bien existe una gran nómina que, debido a la diversidad que antes glosaba, también debería ser tenida en cuenta. De estos dramaturgos, la mayoría comienza a escribir entre los cincuenta y los sesenta, dando a la imprenta textos de innegable calidad. No obstante, serán muy pocos los que logren llegar a las tablas en salas comerciales, y aquellos que lo consigan, será para que sus creaciones no sean entendidas y acaben abucheadas por el público. Nieva, por ejemplo, no consigue estrenar hasta 1975, mientras que Arrabal contempla en 1958 cómo su pieza *Los hombres del triciclo* es vapuleada por el público madrileño.

Hechos como los expuestos hacen que muchos críticos hablen de un movimiento «soterrado», «maldito», «subterráneo» o «marginal» (cfr. Wellwarth, 1972). Tal con-

dición se debe a una serie de contradicciones que confluyen en su difusión. El rechazo por parte del público es, acaso, la más significativa, pues hace que sus dramas también devengan piezas imposibles (por motivos, eso sí, bien diferentes a los del teatro social). La censura juega, igualmente, un papel importante, aunque, en la mayoría de los casos, son los empresarios quienes, atentos a la recaudación y recelosos de la disposición del respetable, deciden no arriesgarse a programar obras que, con toda seguridad, serán menos rentables que las clónicas comedias burguesas. De ese modo, caen de lleno en la segunda de las contradicciones, no menos decisiva que la primera pero más difícil de entender: mientras que dramas de cariz tan arriesgado y vanguardista como *Esperando a Godot* llenan las salas, la producción nacional no goza de respaldo oficial. Sus autores reciben galardones y las revistas hablan muy bien de ellos; sin embargo, siguen sin subir a los escenarios. Son, de acuerdo con la conocida fórmula de Alberto Miralles, «la generación más premiada y menos representada».

Francisco García Pavón (1966), en un número de *Cuadernos para el diálogo* centrado en la escena española contemporánea, parafrasea este ninguneo y afirma que «se protege “el escándalo”, “el ludibrio” y “la acusación demagógica” [...] extranjeros, mientras se frena el posible escándalo, ludibrio y acusaciones demagógicas de autores españoles»; a lo que después añade: «El público de Madrid —parece la consigna— tiene derecho a ponerse al día. Los autores, no» (*ibid.*); parecer que resuena en Ruiz Ramón (1971: 441), para quien a las nuevas voces «se les ha negado en absoluto el derecho a existir como dramaturgos, se les ha condenado a no nacer, a no ser».

En esta difícil tesitura, la mayor parte de los autores ha de recurrir al circuito independiente. De nuevo, como en los cuarenta, se vuelve a las salas universitarias, al amateurismo y a la pobreza de medios. Poco a poco van surgiendo compañías («Tábano», «Los Goliardos», «Las Madres del Cordero»), si bien de forma tímida y siempre precaria. Los Teatros de Cámara y Ensayo realizan una labor importante en cuanto a la representación de autores autóctonos y foráneos, y en 1970 se celebra el primer festival de Teatro Independiente, en San Sebastián. La difusión avanza a paso lento, llegando solo de tarde en tarde a las salas oficiales. A juicio de Fernández Insuela (1975: 317-319), esta marginación se debe a cuatro causas principales: a) la censura, causada por la ideología progresista de los dramas, b) la escasez de público interesado en estas innovaciones, c) la imitación, en ocasiones, superficial de los maestros renovadores, y d) la general ausencia de locales propios para ensayar y representar. Todos estos factores complican, ciertamente, el florecimiento de un teatro renovador. Las semillas, aun así, están plantadas y, tras la caída de Franco, se redoblarán los esfuerzos por sacar a España del anacronismo.

Volviendo la mirada desde 1973, año en que Benet hace su última contribución al mundo de la escena, es fácil apreciar la gran descompensación que, en todo este tiempo, ha habido entre lo que se escribe y lo que se monta. Pese a los esfuerzos de los jóvenes, la maestría de los próceres y la insistencia de los críticos, es obvio que

el teatro español no ha experimentado grandes transformaciones ni ha gozado de transgresiones históricas. Aun en la recta final del franquismo, la dramaturgia intrascendente que inundaba los escenarios en la primera posguerra sigue triunfando como el primer día. Las siguientes palabras de Ruiz Ramón (1971: 297) son bien significativas:

Si este libro sobre el teatro español del siglo xx tuviera como base de juicio un criterio de cantidad —frecuencia de estrenos de un autor, permanencia en cartel de una obra..., etc. [*sic*], es indudable que los autores a quien este capítulo va dedicado ocuparían el puesto más importante, pues todos ellos, desde Pemán a Ruiz de Iriarte [...] suministran a los teatros españoles comerciales el mayor lote de piezas estrenadas en los últimos treinta años.

Sin contar excepciones, ni el público ni los burócratas de la escena apuestan por el riesgo. El teatro es, para unos, un entretenimiento más, mientras que para los otros es un producto destinado únicamente al consumo. Por otra parte, la incipiente televisión y las nuevas tecnologías, en general, le ganan terreno a pasos de gigante; con ello, el teatro va quedando poco a poco en un segundo plano mientras que, al mismo tiempo, se va convirtiendo en una parcela arcaizante, desprovista de interés para las nuevas generaciones. Dicha crisis se prolonga, en realidad, hasta el día de hoy, cuando la escena —salvo los musicales— es vista como un lugar solo para iniciados.

Ante tal brete, la postura de autores y críticos ha fluctuado siempre entre las ansias de cambiar las cosas y la más honda desesperanza. La revista *Primer Acto* iniciaba su andadura asegurando que en España no se hacía «un teatro a la altura de nuestro tiempo» (Sastre, 1957: 2), mientras que en 1958, José Monleón se paseaba por la cartelera madrileña y aseguraba, en la misma publicación, que, frente a los estrenos de autores extranjeros, las obras españolas eran «pocas y mediocres» (Monleón, 1958). Comentarios de este tipo menudearían a lo largo de los años en esta y otras revistas, así como en entrevistas o mesas redondas. En 1966, por ejemplo, José María de Quinto, uno de los fundadores de *Primer Acto* y cofirmante del Manifiesto de Agitación Social, declaraba que «la historia del teatro español se ha producido casi siempre al margen de la cultura» (Quinto, 1966: 27), con unos autores que «en lugar de asumir y ofrecer la realidad, se han aplicado en aderezarla e idealizarla, al gusto de los políticos y los públicos» (*ibid.*). Para De Quinto, todos los intentos de buscarle una solución han sido fútiles: Mihura se ha vendido a los gustos burgueses, los autores jóvenes no estrenan y, en clara referencia a Paso, «todo esfuerzo por revolucionar el teatro desde dentro del mismo teatro va a resultar baldío» (*ibid.*).

De pareceres similares son García Pavón, que denuncia el olvido de autores como Lauro Olmo y la injusta situación de Arrabal, y el recién citado Monleón, para quien la escena española sufre de una suerte de «eterno retorno», un choque continuo entre «el teatro representado y el que hostiga desde sus fronteras» (Monleón, 1966: 29) y cuyo público evita «sentirse desenmascarado o descubierto en el escenario»

(*id.*: 30). Defiende la existencia de otros espectadores, «otro público, más joven, más vivo, mucho más abierto»; pero, eso sí, «en las fronteras» (*ibid.*).

Con estos precedentes, no resulta muy difícil imaginarse qué acogida le habría dispensado el público español a la dramaturgia benetiana de haberse dado a conocer en su momento. Existen muchas posibilidades de que la hubiera malinterpretado, abucheado e incluso prohibido. Su heterodoxa condición como dramaturgo lo habría colocado, seguramente, en un plano no muy diferente en el que lo dejó su artífice; es decir, en la sombra. Con todo, también queda una mínima posibilidad de que hubiese llegado a ser reconocido por esta faceta. Ya vimos la opinión de Álvaro del Amo; quizá sea todavía más elocuente la de Monleón (1971), para quien la aparición de *Teatro* constituye un testimonio «imprescindible para evaluar el teatro español que hoy se escribe y no se estrena». Tal vez no sea más que una exageración, pero es verdad que las circunstancias de Benet como hombre de teatro no se hallan muy lejos de la que otros, como el propio Arrabal, hubieron de padecer en su momento. Las páginas que siguen poseen, como ya advertí, un talante abiertamente reivindicativo. Aun cuando, pasados los años, sea imposible juzgar qué lugar le hubiera correspondido en el panorama teatral de la posguerra, los dramas benetianos albergan un indudable interés, tanto por su relación con las fallidas empresas vanguardistas de la época como en sí mismas. Merece, pues, la pena volver la vista y tomar el tiempo y el espacio necesarios para valorarlas en su justa medida.

MAX: FALSA SALIDA EN FALSO

1. PUBLICACIÓN, REPRESENTACIONES Y ACOGIDA

La primera pieza teatral *seria* debida a nuestro autor aparece publicada en 1953, en las páginas del cuarto número de la emblemática —si bien efímera— *Revista Española* (cfr. Gracia & Ródenas, 2011: 112-115). Es por entonces Benet un nombre prácticamente inédito en el ámbito literario español. Dejando a un lado las carnavales promovidas por la Orden de Caballeros de Don Juan Tenorio y su participación en las tertulias de los Baroja y del Café Gambrinus —en donde, llevado por Martín Santos, entraría en contacto con algunos de los principales miembros de la «generación del 50» (cfr. García Rico, 1970)—, se puede decir que *Max* supone su primera obra de creación individual, no derivada de las circunstancias¹ y ofrecida a un público anónimo. Independientemente de que luego renegara de ella, omitiéndola en la antología *Teatro*, y de que tanto críticos como lectores hayan decidido seguir, en su mayoría, la misma senda de desdén,² su valor como *primera pieza publicada* —puesto que *El Burlador de Calanda*, compuesta el año anterior, no se daría a conocer hasta 1960, y el manuscrito titulado «El guarda» (1951) no saldría nunca a la luz (Benet, 1974: 160-161)— es indiscutible.

¹ Cabe admitir, con todo, que no existe una certeza absoluta sobre este particular, por cuanto, si hacemos caso a las declaraciones del autor, la inclusión de *Max* en la *Revista Española* se habría hecho solo «a petición de ellos», es decir, de los colaboradores de la misma (Rodríguez, 1989: 271).

² Sintomática a este respecto es la actitud de Cabrera (1983: 140 § 4 n. 1), que decide excluir *Max* de su ensayo —que, por lo demás, comprende toda la creación de Benet hasta ese entonces—, porque «the author himself has never regarded it as a part of his literary output». Frente a dicha postura, se yergue solitaria la de un autor tan crucial —y ajeno a la órbita benetiana— como Alfonso Sastre, que en 1972 decía de *Max*: «Todavía la considero una de las mejores obras teatrales cortas escritas en castellano; aunque quizá aquí se trate de exageraciones de uno...» (Sastre, 1972: 84). Según las revelaciones de Carmen Martín Gaité (1996: 234), Sastre habría decisivo para la aceptación de la pieza benetiana en *Revista Española*.

Harían falta nada más y nada menos que veintiocho años para que esta pieza primeriza viera de nuevo la luz. En este caso, la iniciativa corre a cargo del Grupo Editorial Margen, radicado en León, el cual añade un prólogo de Carlos Suárez (1981) en el que se rastrea la prehistoria benetiana, sus difíciles comienzos como literato y, sobre todo, sus infructuosas tentativas en el orbe teatral. Casi otros treinta años median entre esta y la última impresión de *Max*, en las páginas del esperado *Teatro completo*. A ella le dedica una atención considerable el autor del prólogo: el ya aludido Vicente Molina Foix, el más pertinaz partidario de la exhumación de la dramaturgia benetiana.

En lo tocante a puestas en escena, el panorama es tanto o más desalentador. Reputada por algunos como pieza «prácticamente irrepresentable» (Villanueva, 1975: 139) —«absolutamente irrepresentable», llega a decir Martín Gaité (1996: 234-235)— o, como poco, necesitada de «un difícil trabajo de dirección» (Fernández Insuela, 1993: 18), *Max* solo ha conocido una versión: la que en 1998 presentara en Ponferrada, en la sala Bergidum, la compañía vallisoletana Rayuela: un espectáculo de títeres en el que el universo ideado por Benet cobraba inusitada vida. A las dificultades que, en un principio, planteaba el montaje se refiere Carlos Nuevo Ferrero, a la sazón director del grupo, en el sitio web del mismo,³ detallando las soluciones tomadas y llamando la atención sobre el sorprendente resultado: «la sensación de sencillez que, paradójicamente, impregna el montaje de este texto “imposible”, revestido de tal complejidad técnica en todos los aspectos de su puesta en escena». Prueba del logro alcanzado son la favorable acogida que cosechó entre el público berciano, glosada por Cruz Vega (1998) en las páginas de *La Crónica de León*,⁴ y los premios que obtendría en los festivales de marionetas celebrados en Lleida y Praga, en los años 2000 y 2002, respectivamente: al mejor espectáculo, en el caso del primero,⁵ y a los mejores efectos técnicos y la mejor creación artística, en el del segundo (*Artezblai*, 2002). Aparte de estos certámenes, participaría también en la convocatoria de 2003 del festival de Estambul (Hernández, 2003), si bien no hay constancia de que en esta cita se alzara con ningún galardón. Lo único que parece seguro es que la obra no se ha vuelto a montar. En su conmemoración de la figura de su antiguo amigo, cuenta Martín Gaité (1996: 235, n.) que, según Eugenio —benjamín de los Benet Jordana—, habría vuelto a representarse «en Jaén en este año de 1999 por un grupo de teatro independiente». Por desgracia, me ha sido imposible confirmar el dato.

Como ya dije más arriba, no son pocas las voces que dudaban de la posibilidad de una representación. Es muy significativo que varios reseñistas ni siquiera consideren a *Max* una obra de teatro *strictu sensu*. Elocuentemente, hablan de ella como

³ <http://www.rayuela.nu/maxde.htm> [Consulta: 06/08/14].

⁴ «Después de ver este montaje, no queda la más mínima duda de que con imaginación y trabajo cualquier texto puede subir a escena», decía, entre otras cosas, la mencionada reseña.

⁵ «Fira Internacional de Titelles de Lleida»: <http://www.firatitelles.com/es> [Consulta: 06/08/14]; aunque el dato referente a los premios procede de la página de «Rayuela», arriba citada.

«cuento en forma de teatro» (*Urogallo*, 1989: 34) o, cuando más, dicen que está «escrito como pieza teatral» (Chamorro, 2001: 71), cual si, pese a su envoltura, se inscribiese en el modo narrativo. Mi primera meta al incluir *Max* en el escrutinio consiste, pues, en reivindicar su carácter netamente dramático, al margen del número de representaciones disfrutadas, de sus potencialidades escénicas o de la atención que la crítica teatral —no ya la benetiana— le haya dedicado. No albergo ninguna duda de que su inserción en el análisis formal contribuirá significativamente a esbozar la poética dramática de Benet. Por el momento, me limito a ofrecer un sucinto resumen del argumento, sin entrar a discutir en profundidad cuestiones de forma. Haré referencia, eso sí, a ciertas consideraciones críticas que ayudarán a fijar mucho mejor el sentido de la obra, su estética y su posible filiación.

2. ARGUMENTO Y SENTIDO

En su artículo sobre el teatro benetiano, Antonio Fernández Insuela⁶ (1993: 18) sintetiza el contenido de la presente pieza en los siguientes términos:

Max es la presentación dramática de una historia «irrealista», la fábula de un trapecista que durante varias décadas intenta inútilmente dar un salto excepcional, hasta que anciano y apoyado en un bastón logra lo que tanto había perseguido. Pero a continuación cae y se mata, en medio de la indiferencia del público, que durante años solo pretendía ver la caída, el fracaso de *Max*.

En estas palabras se condensan, de manera muy sumaria, los hechos que tienen lugar en la obra, sin tener en cuenta su disposición a lo largo de la misma ni los diversos niveles de representación que conviven en el despliegue de la historia. Tanto aquella como estos contribuyen a desdibujar la linealidad del conjunto, rompiendo la equivalencia entre la ordenación subyacente en la diégesis y la correspondiente en el discurso. Así se verá en el análisis de las particularidades semiológicas y estructurales.

Por lo que se refiere a la síntesis de Fernández Insuela, me veo en la obligación de añadir alguna que otra palabra, a fin de completar la información sobre su argumento, y hacer una pequeña enmienda: *Max* no es trapecista, sino equilibrista. El matiz, que en otro contexto carecería de relevancia, es aquí vital, por cuanto apunta al anhelo de estabilidad que, a todo trance, persigue el infortunado *Max* y que, función tras función, se le escapa de las manos, yendo a dar con sus huesos en el duro suelo.

⁶ Es altamente sintomático que en dicho número, donde colaboran algunos de los máximos especialistas en la literatura del ingeniero-escritor (Herzberger, Benson, Margenot III, Compitello, Manteiga, etc.), el encargado de reseñar la parte teatral sea, junto con Manuel Rodríguez Rivero y José García Pastor, el único no especializado en el mundo benetiano.

Por lo demás, su accidentada gesta está significativamente marcada por la injerencia de un pasado lacerante, encarnado en los espectros de su abuela y su mentor de la niñez, el Padre José, y de las figuras de dos personajes fundamentales: el Empresario, representante de la explotación del artista, cuyo deseo de complacer al respetable lo lleva a presionar mezquinamente a Max, y de la cantante Bárbara Blomberg,⁷ quien, en las antípodas del Empresario, acompaña al equilibrista en su locura y trata de convencerlo para que se escape con ella, hasta que, superada por su testarudez y despechada por los desaires que aquel le inflige, decide abandonarlo a su suerte. Entre los dos polos simbolizados por dichos personajes, se debate Max, en un proceso de degradación que, desencadenado por su incontrolable ambición y adumbrado por una creciente falta de determinación y autoestima, lo conducirá al cadalso, entregándose como ofrenda sacrificial a un público inmisericorde.

En este particular *via crucis* juegan un papel decisivo los antecedentes del propio Max, a los que recién aludía, y también su imaginación, en la que se proyectan sus temores más inconfesables. Todo esto tiene tanta presencia en el escenario como los sucesos reales y contemporáneos. Se produce, en efecto, una alternancia de planos, así como una aparente inmersión en la subjetividad del protagonista, en la misma línea de lo que hallamos en gran parte de la literatura benetiana.

Otros vínculos con esta se establecen en los aspectos filosófico y temático. Como apunta Villanueva (1975: 139), *Max* «preludia la desconcertante presencia del tiempo en las obras posteriores de Benet», a la vez que «adelanta el que será considerado como tema fundamental de todas ellas, la ruina, la decadencia, el fracaso, no individual, ciertamente, sino colectivo y generalizado». «No hay más final que el fracaso, el mismo de siempre», le dice, en un momento dado, el Padre José al equilibrista (MAX: 222). Esta asunción de la derrota, mezclada con un punto de regocijo malsano, será, en efecto, una de las constantes del discurso benetiano, el cual convertirá el oscuro periodo posterior a la Guerra Civil en máximo exponente de la rendición y la desesperanza.

Por otro lado, tenemos ya los primeros atisbos de la ironía típicamente benetiana, lindante con el absurdo, en las figuras del Empresario y algunos de los espectadores (el Caballero de luto y el Artista retirado, que, de lamentarse por la suerte de Max, pasan a quejarse de la ínfima calidad del espectáculo). A este rasgo se une una estética carnavalesca, rayana en lo esperpéntico, la cual alcanzará un gran desarrollo en piezas posteriores como *Anastas* o *El entremés académico*, y que también encontramos, aquí y allá, en su narrativa (especialmente en la novela *En el estado*). Dicha estética coadyuva eficazmente a la manifiesta voluntad antirrealista de toda la literatura del autor; en este sentido, no podemos sino señalar el acierto de Rayuela al convertir a los personajes de la pieza en muñecos. Cabe citar, así y todo, un hecho

⁷ Como mera curiosidad, merece la pena apuntar que dicho nombre coincide con el de la más célebre amante de Carlos V, madre de Juan de Austria. Por su lado, Fernández Insuela (1993: 18) propone interpretar este personaje como un «sentido homenaje» a la escritora norteamericana Barbara Probst Solomon, cómplice de la célebre fuga de Cuelgamuros, orquestada por Francisco Benet, hermano de Juan.

llamativo: han sido varios los críticos que, al ocuparse de *Max*, han querido ver en ella una pieza de índole realista, ciertamente alejada del tipo de literatura que después practicaría Benet. Así ocurre con uno de sus primeros exegetas, Herzberger, quien afirma que esta tragicomedia «corresponde en general a las doctrinas neorrealistas del momento pero es la única que se ajusta a la estética de la literatura social» (Herzberger, 1975: 25); opinión con la que parece estar de acuerdo Cabrera (1983: 9), cuando define la obra como «a somewhat “Neo-Realist” play», y sobre la que, años después de la muerte de Benet, volvería Antonio Chicharro en dos ocasiones (1995: 44 y 1997: 34), denominándola, en la última referencia, «una obra de teatro de corte realista».

Frente a dicha adscripción, mi postura va más en consonancia con la de Fernández Insuela, quien asociaba a *Max* el adjetivo «irrealista». Este mismo autor, con todo, llama la atención sobre presuntas «connotaciones sociales y políticas de la España de mediados de siglo» (Fernández Insuela, 1993: 18):

El luchador por un ideal en medio de la indiferencia, la crueldad o la comodidad de un público que tiene miedo a que se le perturbe su tranquilidad; la presencia de personajes no exclusivos pero sí representativos de la España anclada en el pasado autoritario o nostálgico (el Caballero de Luto y el Artista retirado); el despreciativo Padre José, director del Colegio, o el Empresario explotador que trata de justificar su conducta amparándose en los gustos del público pueden representar a diversas fuerzas, que actúan en una España que, políticamente, está aislada hasta que precisamente en 1953 empieza a tener mejores relaciones, convenios incluidos, con ciertos estados o gobiernos (*ibid.*)

Sin restarle crédito a estas hipótesis, opino que la interpretación de *Max* desde una perspectiva sociopolítica, pese a iluminar el contexto histórico en el que fue compuesta, no enriquece significativamente su consideración. Como reconoce el crítico, las alusiones no son privativas del marco cronológico de los primeros cincuenta. En este sentido, su valor como documento de una época o denuncia de un estado de cosas específico se ve relativizado, superado por su estatus de fábula intemporal, igualmente crítica con ciertas actitudes e ilustrativa del comportamiento humano en un clima de represión.⁸

No olvidemos, además, la estética, tan diferente de la de las obras concienciadas con ofrecer una instantánea de la vida durante el franquismo; próxima, es cierto, a ciertas propuestas del Muñiz o Rodríguez Méndez más expresionistas, pero lejos de la fidelidad documental (ya no digamos del costumbrismo). Desde su planteamiento argumental, y también desde su lado formal, *Max* presenta innegables puntos en común con algunas de las obras y movimientos más revolucionarios del siglo xx, debidas a autores a los que Benet profesaba abierta admiración. Veamos los más reseñables.

⁸ Durante el proceso de revisión de este trabajo se supo de la atención prestada a esta obra, en un estudio reciente, por Jurado Morales (2012: 364-369). En él, como en estas páginas, se defiende una interpretación de signo universal de *Max*, sugiriendo una afinidad con la beckettiana *Esperando a Godot*.

3. PARALELISMOS Y POSIBLES INFLUENCIAS

En su revelador prólogo a la edición de la dramaturgia completa de Benet, apunta Molina Foix (2010a: XIII): «*Max* es para mí la obra más germánica de su autor»; y añade: «Detrás de esta tragicomedia está el expresionismo alemán, tanto teatral como cinematográfico, reforzando la vena grotesca y arlequinada que yo veo en la literatura de Benet» (*id.*: XIV). Sigue después una somera comparación con la obra de figuras señeras de esta escuela artística: Frank Wedekind, Ernst Toller y, sobre todo, Georg Kaiser, con cuyo teatro compartiría *Max* rasgos esenciales, tales como el carácter genérico de los personajes —reflejado en nombres-etiqueta como «El Empresario» o «El Artista retirado»—, el uso de la luz o la importancia concedida al coro, personificado en el drama benetiano en el implacable Público. Es importante, aun así, la precisión que hace el novelista alicantino, en cuanto engarza con lo que comentaba hace un rato:

[E]l expresionismo de Benet carece de la pretensión de alegato social de las más conocidas obras de Kaiser [...]. Aunque en *Max* es crucial la figura cínica y explotadora del Empresario, las penas del equilibrista que da título a la pieza son las del individuo trágico por su disidencia, por su renuncia, por su desdicha individual, producida por su poca fortuna amorosa y por la incapacidad de cumplir la desmedida tarea (el salto mortal) que se ha puesto como objetivo (*ibid.*).

Para Molina Foix, el escritor con quien más se podría emparentar la pieza, dentro del ámbito germánico, es Thomas Bernhard, «y no solo por su coincidencia temática y tonal» (*id.*: XIII). Ya en su introducción a *En el estado*, adjetivaba a *Max* de «bernhardiana *avant la lettre*» (Molina Foix, 1999: 5). El austriaco forma parte, con Beckett, Isaak Babel, Julien Gracq y otros pocos, de la reducida nómina de escritores vivos que complacían a Benet. Todavía en 1991, a dos años de su muerte, decía:

Creo que se pueden citar solo cuatro o cinco nombres fundamentales de la literatura contemporánea. Pero como, con las prisas, me dejaría afuera, tal vez, otros quince nombres importantes, no tiene sentido hacer enumeraciones. De todos modos, no puedo resistirme a dar un nombre esencial de la literatura de nuestro tiempo: Thomas Bernhard, un creador para leer y releer (Marra, 1991: 293).

Cuando nuestro autor publica *Max*, al responsable de obras como *Tormento* o *Tala* le faltan aún cuatro años para principiar su labor literaria. Sería inexacto, pues, hablar de influencias o magisterios de ningún tipo; ya no tanto de correspondencias, derivadas de una similar disposición ante la vida y el arte, lecturas comunes, gustos afines, etc. Así, en lo que a *Max* respecta, se puede hablar de un parentesco con uno de los dramas más representativos de Bernhard: *La fuerza de la costumbre* (1974). En dicha pieza, una *troupe* de circo, de carácter familiar y abanderada por un anciano despótico, viaja de ciudad en ciudad ofreciendo su espectáculo y tratando de inter-

pretar correctamente el quinteto de Schubert titulado «La Trucha». Pese a los esfuerzos, todas las tentativas de ofrecer una versión digna han resultado, hasta ahora, un completo fiasco, por lo que el viejo patriarca, obsesionado con dicha pieza y contrario a todo sentido común, fuerza a los demás comediantes a intentarlo una y otra vez, ignorando las aspiraciones de cada uno y el trauma que puede estar conllevando para ellos su empeñamiento.

Quizá sea en dicha contumacia, en la tiranía que el anciano emplea con su familia —pero también consigo mismo—, donde mejor se aprecia la similitud entre ambas piezas: como el infeliz equilibrista, el viejo seguirá fracasando en su empeño; la única diferencia de peso es que, en este caso, la obra no se cierra con la muerte del protagonista, sino con la obsesiva perpetuación de su afán y régimen impositivo; circularidad que en *Max* se trunca con el fin trágico del personaje, pero que es perfectamente rastreable en otros títulos de Benet. Como dice Orringer (1984: 46) sobre *Volverás a Región*, el tiempo en ella «has a circular movement without end and embraces the void surrounding everyone». En realidad, se podría decir que todas sus obras de ficción sugieren, con mayor o menor intensidad, esta misma sensación de estancamiento y reiteración, en consonancia con una noción del tiempo deudora del pensamiento de Bergson (cfr. Pope, 1984), pero también emparentada con el eterno retorno de Nietzsche (a quien, por cierto, Benet leyera con gran fervor en su juventud⁹).

En esta misma línea de angustia existencial se encuentra el otro autor que debemos mencionar junto al nombre de Bernhard: Franz Kafka. Es García Pérez (1998: 179) quien llama la atención sobre la posible influencia del checo en la concepción de *Max*. No son pocos los críticos que señalan la impronta kafkiana en la creación benetiana (cfr. Nelson, 1979: 28, Martínez Sarrión, 2007: 122 y, más que ningún otro, Durán, 1974: 236, quien dice: «casi llegamos a pensar que Benet es una reencarnación de Kafka, un Kafka menos consecuente, que juega al juego de los disparates»), mientras que el propio Benet siempre habló con admiración del responsable de *La metamorfosis*, «[u]n individuo que, a mi modo de ver, tiene una altura literaria incomparable con la de Joyce o la de Virginia [Woolf]. No cabe duda de que Kafka, Faulkner y Proust constituyen la trilogía planetaria de la literatura del siglo xx» (Benet, 1980a: 184).

García Pérez menciona el relato «Un artista del trapecio» como posible inspirador de *Max*; por mi parte, añado el titulado «Un artista del hambre», obviamente relacionado con el anterior.¹⁰ Ambos cuentos tratan de la incomprensión y soledad del creador, temas clave de *Max*. En el primero, un melancólico trapecista pasa las veinticuatro horas del día encaramado en su barra, aislado del mundo. Su felicidad es

⁹ «Nietzsche es muy importante en la juventud —luego cansa, luego se percibe la grandilocuencia del espasmo nietzscheano—, pero de joven eso no se percibe, impacta mucho leer a los dieciocho años *Humano, demasiado humano* o *Zaratustra*... Por el contrario, en la madurez, el Nietzsche que a mí me gusta es el de *El origen [sic] de la tragedia* o *La genealogía de la moral*. El Nietzsche delirante y loco —agudo muchas veces, de sarcasmo fino— suena a cartón piedra» (Urogallo, 1989: 33).

¹⁰ Con posterioridad a la escritura de estas líneas, en una reseña del *Teatro completo* aparecida en *Babelia*, coincidía el autor en señalar la semejanza de *Max* con este segundo relato (Vallejo, 2010).

absoluta hasta que llega el día en el que se le ocurre que no puede seguir trabajando (ni viviendo) a no ser que disponga de otro trapezio. El empresario, más compasivo que su homólogo benetiano, accede inmediatamente a concederle su deseo y procede a sosegar las inquietudes del artista. Con todo, cuando este se ha calmado, la duda se cierne sobre el empresario, quien se pregunta si no será ese el comienzo de una inexorable cadena de desvelos que acabará por arruinarlo todo. Ahí termina este cuento. Las relaciones que entre él y *Max* se pueden establecer son, más bien, superficiales: la coincidencia de personajes y la actitud del protagonista, taciturna y obstinada, son los principales nexos; aparte de eso, en la pieza benetiana hay varios momentos en los que uno de los personajes —Bárbara o la Abuela— le piden a *Max* que baje de la cuerda, a la que, en vista de su comportamiento, parece tenerle más apego que a las personas. Así y todo, el significado de la historia varía sensiblemente de una pieza a otra. A mi modo de ver, «Un artista del hambre» tiene un mayor parentesco con la obra benetiana.

En este relato se nos describe una ocupación insólita: el protagonista del cuento basa su arte en la perpetuación del ayuno hasta límites intolerables. De manera voluntaria, se introduce en una jaula y deja que pasen los días sin probar bocado. Por su parte, la gente, mientras tanto, acude a presenciar el proceso de enflaquecimiento. De nuevo nos topamos con la testarudez, con la rotunda determinación del protagonista a no claudicar en sus propósitos. En esta obra, sin embargo, hay algo más, dos elementos que serán cruciales en *Max*. Tanto en «Un artista del hambre» como en la obra de Benet, el protagonista está obsesionado con llevar su arte a un punto sublime, insuperable. En ambos casos, pese a todo, las frustraciones se repiten sin cesar, imposibilitando sus aspiraciones, y justo cuando están a punto de conseguirlo, les sobreviene la muerte: a causa de la caída en el caso del equilibrista y por inanición, en el del ayunador. También el comportamiento del público en el relato kafkiano recuerda al del circo de *Max*: al principio, los espectadores demuestran un gran interés por los esfuerzos del artista; no obstante, cuando acaba el plazo establecido para el ayuno (cuarenta días, en clara alusión a la estancia de Jesucristo en el desierto), todos vuelven su atención hacia otras cosas y la admiración inicial da paso a la repulsa. Tal actitud tortura al ayunador, pues se siente incomprendido y humillado. Las condiciones impuestas por el empresario —mucho menos piadoso que el del relato anterior— lo limitan enormemente, y solo a contracorriente y en detrimento de los intereses comerciales, puede llevar a cabo su propósito: prolongar su abstinencia hasta el infinito.

La incompreensión del artista y la alienación del individuo en una sociedad adocenada y cruel son, en definitiva, los principales nexos de unión entre estos dos universos literarios, definidos, *grosso modo*, por la misma visión de la vida, entre pesimista e irónica. Dicha concepción es uno de los aspectos que más justifican su vinculación con escritores y filósofos como Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Albert Camus y aun Jean-Paul Sartre, y que ya ha sido explorada en uno de los artículos mencionados con anterioridad (Carrera Garrido, 2012a).

4. APUNTE FILOLÓGICO

Desde una perspectiva editorial, *Max* también presenta particularidades dignas de mención, que la vinculan aún más —si bien en un sentido compositivo— con el resto de la producción benetiana. Como pronto revelaría, Benet gustaba de acometer la reescritura de sus obras, hasta quedar del todo conforme con el resultado: «Las escribo siempre dos o tres veces», declara (Rozlapa & Dyson, 1977: 123); «Cuando tengo el primer *draft*, siempre las escribo por segunda vez, siempre. El primer *draft* es un poco como el texto en inglés de un traductor. Luego eso lo tengo que poner en buen castellano. Y eso me lleva siempre un año o dos años». El ejemplo más clásico de este proceso de elaboración es, sin duda, *Volverás a Región*, novela que, iniciada a mediados de siglo, conocería hasta cinco redacciones antes de ser publicada (Benet, 1974: 163); aunque quizá más llamativo es el caso de *Una meditación*: compuesta en un rollo de papel continuo similar al usado por Kerouac en su novela *En el camino* (1957) y ampliamente revisada en el trasvase a papel convencional, fue reescrita una última vez tras la concesión del Premio Biblioteca Breve, en 1969. «El premio se lo dieron a un boceto que llevaba escribiendo cinco años y realmente hacía falta corregirlo mucho», confiesa (Campbell, 1971: 69).

De *Max* se conservan dos variantes textuales, divergentes en numerosos puntos. La primera se correspondería con la aparecida en *Revista Española* en los años cincuenta, reproducida por la editorial Margen a principios de los ochenta y cuya versión mecanoescrita se ha extraviado. En cuanto a la segunda, jamás dada a conocer por los herederos, da la impresión de ser un primer borrador, un esbozo en el que, pese a todo, ya aparecía plenamente conformado el espíritu de la pieza. A la hora de llevar a cabo la reedición del teatro completo de Benet, tuve la oportunidad de consultar este documento y dar cuenta de las alteraciones más notables. Se trata de un texto de trece hojas, mecanografiado por ambas caras y repleto de enmiendas hechas a mano. El papel empleado procede de la Escuela de Ingeniería de Madrid, donde por aquel entonces finalizaba Benet sus estudios (se trata de las cuartillas utilizadas para los exámenes de ingreso en la Escuela de Ayudantes de Obras Públicas). Sobre la antigüedad del documento, empero, no dispongo de pruebas concluyentes, aunque, si hemos de creer al autor, es de imaginar que fuera compuesto en torno a 1952, es decir, un año antes de su publicación.

Dado que estamos ante una versión desestimada por el propio Benet, referida como mero testimonio del proceso creativo o curiosidad arqueológica, no entro a detallar las numerosas diferencias que se registran entre esta y la finalmente publicada.¹¹ Hay, pese a todo, una parte de dicho borrador que me interesa sobremedida, y que constituye el principal motivo por el cual saco a colación su existencia. Hablo del dibujo presente en la última página (reproducido parcialmente en la cubierta del

¹¹ Quien lo desee puede consultar mi «Nota» a la última edición (Carrera Garrido, 2010a: XXVII-XXIX), donde se comentan algunas de las principales disimilitudes. Como se verá, no afectan al argumento principal de la obra ni a su sentido.

presente libro), donde se recrea el escenario tal y como debía de concebirlo Benet, y se ofrece un esbozo de los principales personajes, especialmente de uno, en la parte superior, al que atribuyo la identidad del Empresario. En el análisis dramático, este documento —incorporado también a *Teatro completo* (Benet, 2010: 428)— me servirá de ayuda para dilucidar ciertos extremos de la puesta en escena.

ANASTAS O EL ORIGEN DE LA CONSTITUCIÓN: EL TRIUNFO INADVERTIDO

1. PUBLICACIÓN, REPRESENTACIONES Y ACOGIDA

Anastas o el origen de la Constitución es la primera pieza de la antología *Teatro*, de 1971, si bien, según la fecha que acompaña al título, fue escrita trece años antes, es decir, en 1958. Dicha antigüedad viene corroborada por otro detalle: en 1960, justo antes de sus primeros pasos en el mundo editorial, Benet presenta su obra al premio Valle-Inclán de teatro, convocado por la compañía madrileña Dido, Pequeño Teatro. Así lo atestigua el decimotercer número de la revista *Primer Acto*, en las primeras líneas del artículo dedicado al ganador de la convocatoria de ese año: no Benet, ciertamente, sino Ricardo Rodríguez Buded (Quinto, 1960: 20). En una nota de prensa aparecida en el *ABC* (1960) se nos revela, asimismo, la composición del jurado responsable del fallo —Luis Delgado Benavente, Antonio Rodríguez de León, Rafael Vázquez Zamora, Josefina Sánchez-Pedreño, José María de Quinto, Buero Vallejo y Alfonso Sastre— y la identidad de los demás finalistas. Nunca en su vida haría el escritor madrileño mención a este temprano *fracaso*, no sabemos si por olvido, por despecho o por algún otro motivo.

Así y todo, la mera contribución de Benet al premio Valle-Inclán da pie a una elucubración estimulante, a saber, que por ese entonces aún debía Benet de creer en sus posibilidades como autor teatral, al menos lo suficiente como para enviar uno de sus dramas a competir en un concurso nacional. Es muy probable, por lo demás, que, dentro de su producción para la escena, fuese *Anastas* su pieza predilecta, del mismo modo que parece ser la que más ha entusiasmado a la crítica. José Monleón (1971), por ejemplo, dice que es «un drama excelente» y tiene a bien incluirlo en «esa lista de obras marginadas que, estrenadas en su momento, nos hubiera llevado a la existencia de un buen teatro español verdaderamente contemporáneo». Por su lado, Fer-

nández Insuela (1993: 18), un poco menos efusivo, la considera «una obra dramática muy digna [...] plenamente “teatral”, en el mejor sentido de este término, y que no merece el olvido a que la ha relegado la crítica». Por último, Álvaro del Amo, encargado de dirigir la puesta en escena de los textos de Beckett traducidos por nuestro autor al final de su vida, es el más entusiasta: «Se trata de una pieza divertidísima», dice, «escrita con algo así como una bronca elegancia [...] que *hace las delicias* del lector y haría las mismas delicias del espectador. Tal vez sea su mejor obra» (Amo, 1993; cursiva del autor).

Lo que Amo parecía ignorar es que *Anastas* ya había sido montada y que, en general, había sido con el éxito que él le auguraba. De hecho, es el drama benetiano que más fortuna pública ha conocido: nada más y nada menos que 18 montajes, debidos a diferentes directores y grupos, realizados no solo en la Península, sino también allende los mares. Tal difusión da la medida de la solvencia de la pieza. En las páginas que siguen paso revista a todas y cada una de estas versiones, aun a las que no he podido verificar pero que, por las circunstancias que las rodean, resultan tanto o más reveladoras.

La primera vez que *Anastas* sube a las tablas lo hace en Asturias, en la Casa de la Cultura de Mieres, situada en Oñón. Se trata de una función única, organizada por estudiantes del instituto Bernaldo de Quirós, el 28 de junio de 1971, o sea solo dos meses después de la publicación de *Teatro*. La información se puede consultar en el blog de José Luis Piquero, en *el post* sobre la muerte del escritor Nel Amaro (1946-2011),¹ responsable de esta primera versión. Uno de los comentaristas de la nota —identificado como «B.A.Q.»— es quien revela el dato; según dice, «Amaro conocía a un hermano del autor [suponemos que se refiere a Paco, aunque este murió en 1966] y consiguió permiso verbal para la representación»; añade, además, algo muy sintomático: «Lo que no me explico es cómo paso la censura, obligatoria en aquella época para cualquier obra escénica». En otro comentario, por cierto, declara que conserva fotografías del espectáculo.

El segundo montaje se debe a la compañía ilicitana La Carátula y se escenifica en septiembre de 1971. De dicha versión ignoro prácticamente todo, salvo las fechas de representación, tomadas de la página web del grupo,² y de las demás obras que conformaban el repertorio del grupo esa temporada. Gracias de nuevo a *Primer Acto*, sabemos que la pieza volvió a montarse en agosto de 1972 y que alcanzó hasta siete funciones (Pérez Coterillo, 1974: 70). Tal información, por desgracia, no aparece recogida en el recuento de la compañía, por lo que no puedo confirmarlo sin lugar a dudas.

La siguiente escenificación tiene lugar en México, latitudes a las que no acierto a imaginar cómo llegó la pieza, si promovida por el propio autor (dudosa contingen-

¹ <http://minombre.es/joseluispiquero/2011/04/05/ha-muerto-nel-amaro/> [Consulta: 06/08/14].

² En el momento de redacción de esta parte, esta era: <http://www.lacaratulateatro.com/repertorio.htm>. Hoy en día, sin embargo, la página se ha convertido en un blog (<http://lacaratula.wordpress.com/>) [Consulta: 06/08/14] y, para mi desgracia, la referencia a la representación de Benet ha sido eliminada.

cia, mas no del todo descartable), si sugerida por algún amigo exiliado o natural del país, o por simple casualidad.³ El caso es que, a fines de 1975, se representa en el II Festival de los Grupos de Teatro del Colegio de Ciencias y Humanidades de la Universidad Autónoma de México. El espectáculo, de nuevo, corre a cargo de alumnos y maestros —más en concreto, del Plantel Naupalcán de dicha institución— y recibe dos distinciones: mención honorífica para la actuación de Raúl Ernesto Herrera —en el papel de Stratos— y primer premio para la escenografía de Marta Verduzco (*Gaceta*, 1976).

A este montaje le sigue otro en el mismo país, esta vez en la capital. En noviembre de 1978, la compañía Zumbón, formada en las aulas del CLETA (Centro de Libre Experimentación Teatral y Artística) y dirigida por Enrique Ballesté —quien también interpretará el papel protagónico—, estrena su versión (Seligson, 1989: 147 y Enríquez, 1978).⁴ La misma será juzgada en las páginas del semanario nacional *Progreso* como «una decorosa e interesante interpretación de un texto rico en alusiones y sobreentendidos políticos y en matices líricos, mediante un montaje que amalgama teatralmente el contenido del mensaje con su formulación escénica» (Seligson, 1978: 51). Cabe suponer, pues, que obtuvo un más que apreciable éxito. De la reseña aludida se infieren, además, detalles sobre la escenografía empleada, el tono y la estética del espectáculo y, también, el uso político que se hizo de él. Así, según reza el texto, la puesta sugería «un teatro de escasos recursos económicos [...] que se aviene con el ideal de un Teatro Pobre y con los propósitos cletenses de realizar un teatro comprometido inmediato y popular» (*id.*: 50). A continuación, empero, se apresura Seligson a aclarar que el *Anastas* ofrecido por Zumbón no era una soflama política, sino que, ante todo, se presentaba como «un intento más por elevar el nivel actoral de los elementos del grupo y la búsqueda de nuevas experiencias teatrales» (*id.*: 51).

En cuanto al quinto montaje, se materializa el 24 de agosto de 1979, en Ferrol (Galán, 1979), y, poco después, en el auditorio de la antigua Universidad Laboral de A Coruña, en Acea da Má, en el municipio de Culleredo (A Coruña).⁵ Es una versión traducida al gallego por Carmen Vázquez y Xosé Ramón Pena y orquestada por la compañía Troula, a cargo del director Antonio Francisco Simón. En ella, se ofrece una suerte de panfleto en contra del recién superado franquismo e igualmente crítico con la nueva monarquía, la Constitución firmada en 1978 y, por extensión, la vigen-

³ No debemos obviar que Siglo XXI, sello que publicó *Teatro*, fue originariamente fundado en México, en 1965, y Benet, como impulsor de la rama española, hubo de tener contactos, necesariamente, con la ultramarina. Por otro lado, se apunta la posibilidad de que parte de la dramaturgia benetiana fuera publicada en la prensa de dicho país; así lo sugiere el director galo Daniel Zerki cuando dice que, siempre que le solicitaba a Benet sus textos teatrales, este decía haber extraviado la revista mexicana en la que habían sido incluidos (Martí, 1995a). Lamentablemente, no he podido certificar la veracidad del dato, lo cual me inclina a pensar que no se trataba sino de una evasiva teñida del típico humor benetiano.

⁴ En la «Nota» a la última edición se dice que la llegada al Distrito Federal se produjo en 1972 (Carrera Garrido, 2010a: XXIX). Es un desliz que, por desgracia, pasaría inadvertido en la revisión del texto.

⁵ Esta información procede de la página *web* del fotógrafo Xoan Piñón en la que se hace eco del espectáculo: <http://xoanpinon.blogspot.com/2009/02/troula-1979.html> [Consulta: 06/08/14].

te forma de democracia: como bien dice Taxes (1979), «no es una recreación [...], es una verdadera creación». Entre el 25 y el 26 de octubre de 1979, se repone en la sala del Colegio de los PP. Salesianos de la misma ciudad; luego gira por Mondoñedo, Redondela y Barco de Valdeorras y, posteriormente, por Lisboa, donde se representa en la sala del grupo A Comuna (Galán, 1979). Finalmente, participa en la campaña de teatro de «Estaribel» —colectivo al que pertenece el grupo—, escenificándose en el Kiosko Alfonso del 26 al 29 de diciembre de ese mismo año (*Voz de Galicia*, 1979). De su paso por todos estos foros se conservan críticas muy positivas, como la de Centeno (1979), la de Rabon (1979) —ambas referentes a esta última vuelta— o la ya citada de Taxes (1979), relativa a la función en el Colegio de los Salesianos:

«Troula» transformó lo simbólico en crítico y lo profético en un alarde de imaginación y buen hacer. Nada se deja al azar, todo está exactamente medido, desde la sobria, magnífica interpretación de los actores, hasta la perfecta realización de los espacios y la que yo me atrevería a calificar de genial planificación de las situaciones, a la que, para hallar parangón, tendríamos que remontarnos a los grandes maestros del humor [...]. A fuerza de sensibilidad y talento Antonio F. Simón y «Troula» han conseguido una de las más perfectas realizaciones escénicas que he visto en mi vida.

En tierras portuguesas también recibe buenas recensiones, como las de Livio (1979) y Midões (1979).⁶ Tal rodaje prepara su desembarco en Madrid, que se produce en mayo de 1980,⁷ en el Círculo de Bellas Artes. Molina Foix (2007: 40) cita, a su vez, una representación en un colegio mayor de la capital —el San Juan Evangelista, cree recordar⁸—, a la que habría asistido en compañía del escritor; de esta, con todo, no he podido encontrar más alusiones. La que aparece citada en múltiples fuentes es la del Círculo. La recepción es, en esta ocasión, desigual: mientras Antonio Valencia (1980) —quien, por cierto, confunde a nuestro autor con el dramaturgo catalán Benet i Jornet— asegura que la «[l]a obra funcionó muy bien y se aplaudió mucho y con razón», Haro Tecglen (1980), García-Osuna (1980) y Monleón (1980) muestran todo tipo de reservas; así, el primero se queja de la rigidez de los intérpretes, «que además tienen que hacer muchas cosas en un escenario constreñido, minúsculo», a la vez que deja entrever sus dudas acerca de la pertinencia de la traducción. Ahora bien, respecto de la calidad del drama y de la capacidad de Benet como dra-

⁶ Conozco este dato gracias al folleto distribuido en una de las funciones —ignoro cuál—, disponible en línea (<http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/1362/1/CAR%20329b.jpg> [Consulta: 06/08/14]) y en el que, aparte de varias de las críticas aquí consignadas, se pueden leer extractos de las de Manuel Lorenzo, director de la Escola Dramática Galega, Xosé Díaz, diseñador del Seminario de Estudios Cerámicos de Sargadelos —en cuyo seno, según el mismo documento, se gestó el montaje—, y Luis Yusty, crítico teatral del *Diario de Ferrol*, todas ellas tanto o más positivas que las recién anotadas.

⁷ La relación cronológica confeccionada para el número especial de la revista *El Urogallo* (1989: 37) señala que la obra llegó a Madrid en 1979. Se trata de un error: como ya he dicho, ese año se estrenó en la provincia originaria del grupo.

⁸ De hecho, incluso afirma que los intérpretes eran estudiantes. Así y todo, las coincidencias cronológica e idiomática me disuaden de contemplar la posibilidad de que se tratase de un montaje distinto.

maturgo no acaba de pronunciarse: «Habrá que seguir esperando a Benet», comenta, «Habrá que seguir esperando ese otro teatro que no acaba de apuntar» (Haro Teaglen, 1980).

Por su lado, García-Osuna (1980) opina: «El montaje tiene varias alternativas, y la realización ofrece varios puntos oscuros. La génesis es correcta, pero la reiteración y el fingimiento efectistas de los parlamentos quiebra la rotundidad de la crítica al poder». Similar dictamen hallamos en Monleón (1980); este, además, parece no hacer diferencias entre la obra literaria y la versión de «Troula», dando por hecho que las imperfecciones más censurables se encontraban ya en las páginas escritas por Benet. Según el crítico de *Triunfo*, se trataría de una obra política carente de sutileza, casi burda en su planteamiento, cuyos envenenados dardos apuntan sin ambages a un objetivo muy reconocible de la realidad española, descarg ndola de su poder de sujerencia, volviéndola demasiado obvia; porque, como dice en su artículo,

no es lo mismo componer una interpretación general del sentido de la Constitución que descender a una visión anecdótica, en la que caben posiciones muy distintas, donde la dialéctica debe disculpar a la ideología y donde son más que discutibles ciertas imágenes de personajes y realidades (Monleón, 1980).

Sin duda se trata de un veredicto justo. No repara Monleón, así y todo, en que tal desacierto se debe achacar, única y exclusivamente, a la actitud de «Troula», embebida del espíritu revisionista de la época. El equívoco se hace evidente, sobre todo, cuando sentencia: «Todo es mucho más sutil de cómo nos lo pinta Benet». Solo cerca del final parece tomar por fin en cuenta la participación de la compa a y lo determinante que puede haber sido su condición periférica en la definición de una perspectiva simplista y maniquea: «una cosa es el proceso político español visto desde Madrid y otra visto desde Galicia», dictamina.

Esta reseña, de todos modos, es valiosa por una razón muy concreta: nos da idea de su estética, derivada de un «tratamiento naturalista» que, según Sudo Medal —uno de los principales intérpretes de Troula—, «raya, a veces, en el hiperrealismo» (García Moya, 1980). Una fotografía en la que se retrata al grupo justo antes de salir a escena⁹ ilustra dicho extremo a la perfección: en ella, los actores, vestidos de traje y corbata, semejan funcionarios del estado. También uno de los carteles, disponible en la red,¹⁰ es igualmente sintomático; de hecho, incluso más: en él vemos que el encargado de interpretar a Anastas viste un traje militar sospechosamente parecido al de Franco.

El texto de García-Osuna (1980), por último, glosa el inicio de la representación: «Un monitor de televisión retransmite los nombramientos ministeriales que se pro-

⁹ La instantánea aludida, del ya citado Xoan Pi n n, se puede contemplar en la última página del apéndice «Imágenes y fotografía», incluido en el *Teatro completo* (Benet, 2010: 432), así como en la siguiente página web: http://farm4.static.flickr.com/3311/3328441658_4325b3a25d_o.jpg [Consulta: 08/06/14].

¹⁰ <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/1362/2/CAR%20329a.jpg> [Consulta: 08/06/14].

ducen en la nueva situación en el comienzo de la pieza, que posteriormente tiene continuación en el escenario directamente». Incide, por otro lado, en la misma analogía de Monleón, refiriéndose a la obra como «un fiero alegato, en dulcificadora clave expresionista, a [*sic*] la manera de aprobación de la Constitución de 1978 y a los posibles Gobiernos que salgan con refrendo de la misma». Su juicio es, aun así, menos severo que el de aquel.

Más favorable todavía es la acogida que le depara el estreno del espectáculo en Salamanca, ciudad a la que, supuestamente, se traslada a finales del mismo año. De su fortuna, con todo, solo tengo constancia de una reseña, aparecida en el diario *El Adelanto*: alguien oculto tras el seudónimo *Malvin*¹¹ dice que el montaje de Troula

recoge la fábula [...] y la sitúa en nuestro tiempo, en nuestra mismísima coyuntura política, justo al borde. Este es el gran riesgo de su versión escénica y precisamente, por ello también, su gran acierto: ya que a pesar de las constantes alusiones al momento actual, los tiros quedan muy lejos de caer en el fácil chiste político.

Hay razones para pensar, no obstante, que esta crítica no se refiere al espectáculo gallego, sino al que por entonces —6 de diciembre, para ser más exactos— ofrece la compañía Jácara en el aula Juan del Enzina (*Adelanto*, 1980). A este alude, en la página web de su actual grupo, una de las actrices involucradas en el montaje:¹² Marieta Monedero. En cuanto a Troula, no he podido encontrar más alusiones, aparte de la que aparece en el folleto. Sería muy extraño que coincidiesen en la misma ciudad y por las mismas fechas dos versiones de una pieza (en teoría) tan poco difundida...

Siguiendo con el recuento, viene en séptimo lugar la compañía madrileña Tempo, que presenta su versión en el centro cultural El Gayo Vallecana, situado al sur de la capital. El espectáculo se celebra a finales de junio de 1980, en la I Muestra de Teatro de Barrio, y permanece en cartel una semana (Pérez Jiménez, 1998: 64), al término de la cual se monta en Alcalá de Henares. Gracias a la exhaustiva base de datos compilada por Irene Aragón (2006: casilla 801), del grupo de investigación de la UNED Seliten@t, sabemos que la única representación tiene lugar el 24 de agosto, con motivo de la festividad de San Bartolomé, en el Patio de Armas del Palacio Arzobispal. Por desgracia, aparte de estos datos superficiales, no he logrado averiguar nada más sobre esta puesta ni sobre el montaje, en general. Es de suponer, aun así, que sería bien recibido; de lo contrario, se haría difícil explicar su presencia en la ciudad natal de Cervantes.

De lo que sí tengo conocimiento es que ese mismo año *Anastas* se escenifica de nuevo en México, en Guadalajara. El recuento hecho por Alfredo Cerda Muños

¹¹ También este texto, presumiblemente aparecido en *El Adelanto* de Salamanca, viene citado en el folleto de Troula. A diferencia de los otros, no obstante, la referencia parece ser errónea: en mi rastreo de la publicación salmantina no he dado con él; sí, en cambio, con la adaptación que glosa a continuación.

¹² <http://www.raizde4teatro.es/la-compania> [Consulta: 06/08/14].

(2002) —también integrante de Seliten@t—, en el que se registra la actividad teatral de la capital jalisciense entre 1920 y 1990, revela que subió a escena por lo menos 18 veces: ocho entre octubre y noviembre de 1980, otras ocho en febrero de 1981 y dos en marzo de 1985, en lo que, a todas luces, fue una segunda vuelta; esta información, aun así, presenta importantes lagunas (no se especifican, por ejemplo, las fechas exactas de la reposición), las cuales llevan a pensar en un número más elevado de representaciones. Desafortunadamente, carezco de pruebas para demostrarlo sin reservas.

En cuanto a las sedes, cinco tienen lugar en el Teatro Experimental de Jalisco, doce en la sala Higinio Ruvalcaba del antiguo convento del Carmen y solo una en el recinto Alarife Martín Casillas. Todas las funciones parecen deberse, por último, a la compañía Actores Unidos, dirigida, en un principio, por Luis Partida y, luego, por Roberto Vázquez, responsable de la mayoría de ellas, incluyendo las celebradas en 1985. No me cuesta imaginar, dado el hecho de que volvieron a montarla tras cuatro años, el interés que la pieza hubo de suscitar entre sus componentes.

Semejante furor parece haber generado otra versión elaborada en Oaxaca y representada antes de la reposición en Jalisco. El Taller de Teatro del Colegio de Bachilleres de dicha ciudad, comandado por Raúl García Ramos, la lleva a las tablas en mayo de 1983. Según Manuel Coronado, uno de los actores que intervinieron en dicha versión y actual coordinador del colectivo Unosteatreros,¹³ el proyecto suponía una ejemplificación del Teatro de la Crueldad; su realización, en el Foro Ágora del FONAPAS (Fondo Nacional para Actividades Sociales), debió de gozar de una acogida más que favorable, puesto que, como revela el Sr. Coronado, no solo se mantuvo en el repertorio de la compañía todo ese año, sino que giró por otras ciudades de la región —Matías Romero, Juchitán, Huajapán de León y Tuxtepec— con éxito parejo.

A esta adaptación le sigue una quinta en tierra mexicana, esta vez en Nuevo León. De dicho espectáculo no conozco, empero, más que la identidad del director, la sala en que tuvo lugar y la fecha del estreno: fue el 25 de septiembre de 1986, en el Teatro Municipal Sara García y bajo las instrucciones del dramaturgo José Luis Rodríguez Ávalos, oriundo de Guadalajara (Jalisco) y perteneciente al colectivo artístico Morelia.¹⁴ Ignoro cuánto tiempo estuvo en cartel o si fue bien recibida por público y crítica. Su sola existencia, con todo, ya es de por sí elocuente respecto a la más que apreciable difusión de este drama benetiano en el Nuevo Mundo.

Vienen a continuación dos montajes en escenarios españoles, tras una prolongada ausencia. El primero se debe a la compañía La Trapera, fundada en 1987 y proceden-

¹³ Debo esta información a la amabilidad del susodicho actor, quien, en un correo electrónico, daba fe del entusiasmo con el que la representación fue recibida y la emoción con la que, aún hoy, es recordada por él y sus compañeros. De hecho, están pensando en volver a montarla, en homenaje a su maestro.

¹⁴ La noticia de la representación, así como los datos relativos a ella, se pueden consultar en la siguiente web: <http://www.teatronlbd.org.mx/busqueda/detallePuesta.php?idPuesta=1353> [Consulta: 06/08/14]. En cuanto a los datos sobre Rodríguez Ávalos y el grupo Morelia, procede de su ficha en *MySpace*: <http://www.myspace.com/colectivoartisticomorelia> [Consulta: 06/08/14].

te de Peralta, y se incluye en la programación de 1990 del festival Teatro/Otoño de la Escuela Navarra de Teatro (Nafarroako Antzerki Eskola). Según apuntan varios números de la revista de dicha institución,¹⁵ sube a las tablas una sola vez: el día 7 de diciembre. Desconozco la acogida en dicho foro; recientemente descubrí, no obstante, que poco después, también en 1990, viaja a Asturias —donde, no lo olvidemos, se había orquestado el primer montaje—, a participar en un certamen sin especificar.¹⁶

Un poco más sé de la versión presentada a mediados de octubre de 1994 en la IV Muestra Alternativa de Madrid, en la sala Mirador, debida a la compañía Teatro Popular de Muñecos y Máscaras de Servando Carballar y Carmen Heymann (fundadores, por cierto, del citado espacio). De acuerdo con la escueta reseña de Javier Villán (1994), Carballar interpreta el rol protagónico «con honda precisión», mientras que Ignacio Soret encarna hasta a tres personajes. El resto del reparto lo integran Carlos Martínez y Alejandro Solorzano, si bien, como también indica Villán, hay ciertos personajes que son representados por muñecos. La historia, como en el caso de Troula, se ubica en la España contemporánea, «en plena sesión gubernamental» (Galindo, 1994 y 1995). Sobre su materialización, Villán (1994) lamenta la escasez de medios: «El aparato escenográfico», dice, «se reduce a un sillón de trono». Con esto y con todo, su consideración del trabajo del grupo, así como de la obra en sí, parece ser positiva, y en su discurso se adivina la buena acogida dispensada a la adaptación: «Dados los buenos resultados, no sería descabellado que, con más medios, y fuera del caos que es la programación alternativa de otoño, se intentase una más ambiciosa representación». Así ocurre, en efecto: en enero del siguiente año vuelve a montarse en la misma sala y, aunque desconozco si la puesta es, como sugería el articulista, más ambiciosa, se mantiene en cartel durante diez días (hasta el 19) (Galindo, 1995).

Nada más y nada menos que catorce años separan esta representación de la última que he podido ubicar. El lugar elegido es, por sexta vez, México: la ciudad de Querétaro, y más en concreto, el Centro de Desarrollo Cultural La Vieja Estación. Según reza el folleto informativo, se trata de una «versión libre» propuesta y orquestada por Román García. Su fecha de estreno es el 10 de octubre de 2008, y, con función todos los fines de semana (viernes, sábado y domingo), se mantiene en cartel hasta el 7 de diciembre. En cuanto a la recepción, a juzgar por el comentario dejado en un foro de Internet¹⁷ —única *reseña* que he podido encontrar—, podemos imaginar que fue bastante positiva.

¹⁵ Los tres que están disponibles en línea son el 25 (http://laescueladeteatro.com/themed/ent/files/docs/118_165/25.pdf), el 31 (<http://laescueladeteatro.com/themed/ent/files/docs/226/100/31.pdf>) y el 35 (http://laescueladeteatro.com/themed/ent/files/docs/234/113/revista_ta_n_35.pdf), correspondientes, los dos primeros, al mes de octubre de 2005 y 2008, y el último, a septiembre de 2010. En cuanto a las menciones a *Anastas* (*Anastás*, según la ortografía de la revista), se localizan en la página 14 del primero y en la 16 de los otros dos [Consulta: 06/08/14].

¹⁶ La información procede del blog de La Trapera: http://latrapera-teatro.blogspot.com/2011/01/noche-de-hospital_01.html [Consulta: 06/08/14].

¹⁷ Dicho juicio, emitido por una tal Emilia García Aguilar, se encuentra en la misma página de la que he extraído el resto de la información: <http://www.ayohui.com/eventos/anastas-o-el-origen-de-la-constitucion->

Así pues, estas son las escenificaciones que he podido fechar y verificar debidamente. Aparte de ellas, cabe añadir otros cinco posibles montajes, de cuya realización efectiva no he encontrado nada o demasiado poco como para estar seguro de que se llevasen verdaderamente a cabo. De tres de ellos tuve noticia al consultar los archivos de la censura teatral, mientras que de los restantes supe en mi incansable rastreo de la red. Como digo, las noticias en las que me baso son bastante precarias y no permiten conceder a estas versiones el mismo crédito que al resto: en el caso de las tres primeras, por ejemplo, los informes de los censores solo nos hablan de los proyectos, de las intenciones de las compañías, mas no de los resultados reales; y en lo que respecta a las últimas, las alusiones son demasiado anecdóticas como para darles más relieve del que tienen. No me resisto, con todo, a ofrecer un breve resumen de los datos recopilados.

La primera de las solicitudes cursadas a la censura,¹⁸ fechada el 4 de octubre de 1971, procede de un enigmático Grupo de Teatro Aficionado, dirigido, según las anotaciones del documento, por un tal José Antonio Casal Sánchez y gestionado por el empresario Manuel Gesteiro Araújo. Podría tratarse del grupo gallego Marín —recogido por Pérez Coterillo en su recuento (1975: 60-61)—, más que nada por la coincidencia del nombre con la localidad de Pontevedra elegida para la representación; carezco, aun así, de pruebas más fiables. Lo que sí sé es que la obra pasó el escrutinio de la censura, el 15 del mismo mes, con ciertas restricciones: los tres censores que se ocuparon de examinarla —Jesús Vasallo, Antonio Albizu y Federico Muelas— convinieron en que, debido a la índole política de su discurso y a las inferencias sediciosas que de él sería posible hacer, la obra solo podría ser exhibida en sesiones de cámara y ante un público adulto. Aparte de esto, eliminaron ciertas frases comprometidas, la declararon «no radiable» y, por las razones aducidas, establecieron como condición *sine qua non* «[i]ntemporalidad en montaje, vestuario y elementos complementarios de la puesta en escena». Sea como fuere, el permiso fue concedido y, si todo marchó como debía, la obra tuvo que subir a las tablas en algún momento, así fuera en la sala más recóndita de la última ciudad de provincias y con una afluencia ridícula. Lamento, empero, no poder asegurarlo con toda la convicción deseable.

Algo así sucede con la segunda de las instancias, por mucho que esta vez posea más información sobre la compañía y el lugar escogido para el espectáculo. Presentada el 10 de marzo de 1973, recibe el visto bueno de los censores dieciséis días más tarde. Joaquín Arbide Domínguez, director del conocido grupo Tabanque, es el encargado de rellenar el formulario, al que acompaña una sinopsis de la obra y una lista completa de los integrantes de la compañía. Propone el espectáculo para el mes de octubre, en la

7-de-noviembre-2008/comments [Consulta: 06/08/14]. «Me pareció excelente la puesta en escena», dice la entusiasta espectadora, «las actuaciones de todos fue muy buena [sic] y me gustó el mensaje que se maneja a través de la obra, cómo la ambición por el poder corrompe a los gobernantes».

¹⁸ Los documentos de la censura teatral —y de cine, y de libros, y de muchas otras cosas— se encuentran en el Archivo General de la Administración, sito en Alcalá de Henares. El expediente relativo a las representaciones de *Anastas* tiene el número 0517/71 y está catalogado bajo la signatura 73/09884. Para todas las citas que vienen a continuación, remito a los informes en él contenidos.

ciudad de Sevilla, y en el espacio reservado para el recinto, escribe «Pabellón del Uruguay», habitual de los espectáculos del grupo. Como en el caso anterior, solo se permiten sesiones de cámara y, de nuevo, se requiere «vestuario de época actual». La única diferencia es que aquí se pide expresamente que no haya decorados. Estaríamos hablando, pues, de un montaje todavía más minimalista que el que acabo de reseñar.

En cuanto a la tercera y última petición, viene firmada por el también célebre grupo Relicario, asociado al circuito independiente. Está fechada el 20 de septiembre de 1976 y es aprobada, sin mayores problemas, solo cuatro días más tarde. Albizu, otra vez encargado de la censura del drama benetiano, dice: «En las circunstancias actuales no veo problema para que pueda autorizarse». En cambio, Vasallo, que también repite, sigue mostrándose desconfiado, y lanza una invectiva de lo más reaccionaria, que da idea del clima de tensión de la época: «El lenguaje y algunas situaciones la hacen hoy incluso más inconveniente que antes». El dictamen final resulta una síntesis de ambas posturas, quedando el espectáculo, por tercera vez, circunscrito a sesiones de cámara y autorizado solo a mayores de dieciocho años, pero ya sin ninguna supresión textual. Sobre la fecha y el emplazamiento del mismo lo ignoro, aun así, todo; es de suponer que se realizaría en la ciudad donde se hallaba afincada la compañía, o sea, Madrid.

Y ya para acabar con el recuento, las últimas versiones probables aparecen recogidas en sendas alusiones en los currículos de las actrices Joanydka Mariel y Luisa Ortigoso, mexicana la primera, portuguesa la segunda.¹⁹ De la de Mariel no sé casi nada: solo que se representó en algún momento entre 1983 y 1985, seguramente en su país (lo cual la convertiría en la séptima versión en tierras mexicanas). En cuanto al montaje portugués, la mínima información consignada me lleva a colegir que fue realizado por la Companhia de Teatro de Almada-Grupo de Campolide —es de imaginar que en la lengua autóctona— y que su representación tuvo lugar en dicha localidad, en algún momento entre 1979 y 1984, años durante los cuales estuvo Ortigoso vinculada al colectivo. Puede ser que el furor causado por el espectáculo de Troula motivase su trasunto portugués, como parece ser el caso de Jácara en Salamanca.

En cualquier caso, aun suponiendo que ninguna de estas cinco versiones llegara al escenario,²⁰ contaríamos con un nada despreciable número de representaciones, sobre todo para una obra de la que, en principio, nadie había oído hablar y que, para muchos, no merece figurar junto a las grandes creaciones benetianas. Lo más relevante del asunto, con todo, no reside tanto en la cantidad de versiones cuanto en la favorable recepción que, como hemos visto, ha acompañado a la mayoría de ellas. Este hecho da suficientes argumentos para defender la calidad de la obra o, cuando

¹⁹ El de Joanydka Mariel se puede consultar en su ficha de la página web de la Televisión Azteca (<http://esotv.tvazteca.com/nota/loquecallamos/joanydka-mariel/2009-12-228>), mientras que el de Ortigoso, en su perfil de *MySpace* (<http://www.myspace.com/luisaortigosoactriz>) [Consulta: 06/08/14].

²⁰ Cabrera (1983: 23 y 140, § 4, n. 2) dice que, de acuerdo con una carta enviada por el propio Benet en agosto de 1979, *Anastas* también habría sido montada en Murcia. No obstante, puesto que este es el único dato que tengo de esa otra hipotética versión —la decimonovena— y es muy posible que se inscriba en la gira de alguna de las ya listadas, prefiero dejarla entre interrogantes.

menos, su efectividad sobre las tablas, de la que el censor encargado de *Teatro* recibía abiertamente: «en el caso de representarse preveo un aburrimiento total», reza su informe.²¹ Sin duda, la realidad se corresponde más con las entusiastas opiniones de Amo o Monleón, o con la de los últimos reseñistas (*cfr.*, por ejemplo, Vallejo, 2010 o Molina Foix, 2010b). Sintomático a este respecto es el interés que, según un reciente artículo de Molina Foix (2011), demostrara un director de tan reconocida trayectoria y prestigio como José Luis Gómez: por lo visto, un día apareció por el domicilio de Benet para tratar la posible adaptación de uno de sus dramas; por desgracia, nada más poner el pie en Pisuerga, un mueble de estilo Bauhaus —que el ingeniero había hecho construir según diseño propio— desvió por completo su atención y terminó olvidando qué lo había traído hasta allí. «Siempre he lamentado que José Luis Gómez, aquel visitante de la casa del Viso, no llegara a montar ninguna de las comedias benetianas, *Anastas* en particular, que tan bien le cuadraban por su expresionismo grotesco», escribe Molina Foix. Afortunadamente, como hemos visto, el entusiasmo de muchos otros no se evaporó tan fácilmente.

2. ARGUMENTO Y SENTIDO

Anastas o el origen de la Constitución narra los primeros —y últimos— días de gobierno del despótico y arbitrario rey Anastas, quien, como todos los gobernantes de su país, ha llegado al poder mediante el asesinato de su predecesor: el rey Phocas. Receloso del oscuro destino que ahora se cierne sobre él, y con la excusa de modernizar la legislación de su país, se dispone a abolir tan sangrienta y primitiva tradición. A tal fin, ordena a Gaspar, su mayordomo, que convoque a sus ministros —Stratos, Micaure, Caucas, Tioda y Ruytelán— y, una vez reunidos, los conmina a que confeccionen una Constitución. Dicho documento es, con todo, una engañifa: apoyándose en su apariencia democrática, lo que el monarca verdaderamente busca es gozar de un dominio absoluto sobre sus súbditos y perpetuarse en el trono: «un cambio de prerrogativas, una mutua cesión de derechos con una señora que no admite trampas: el poder se disimula un poco, la muerte se aleja un tanto. Ni más ni menos», resume (AOC: 30-31); pero antes de que se haya redactado un solo artículo, las sospechas se disparan: aguijoneado, en primera instancia, por sus siervos y, luego, por el espectro del malogrado Phocas —que se le aparece para recordarle que su Constitución es inútil: «La tradición continúa; el poder solo reside en ti. Y solo podrá ostentarlo aquel que con sus propias manos acabe con tu existencia», le dice (AOC: 28)—, concluye el tirano que va a ser traicionado por los suyos. Obsesionado con esta idea, se lanza a una implacable caza de brujas que irá cobrándose, uno por uno, la vida de los estafalarios ministros: primero Ruytelán, traicionado por sus compañeros; luego Tioda, sordo como una tapia; más tarde Micaure, quien había conseguido

²¹ Tal dictamen pertenece al documento de la censura alusivo a la publicación *Teatro* (expediente número 8977/70, signatura 66/06016), disponible en el archivo alcalaíno.

do salvarse de un primer juicio gracias a una poética defensa; y por último Cauca, embaucado por el intrigante Stratos.

Entretanto, se suceden los discursos —entre ampulosos y paternalistas— y las disposiciones para el nuevo gobierno. Anastas pretende dar la imagen de un rey firme a la par que magnánimo. Sus propuestas, con todo, no pueden ser más disparatadas:

Escucha, Cauca: estamos formando un gobierno de representación nacional, presidido por Micaure. Si quieres entrar a formar parte de él puedes hacerlo como ministro del Exterior. Si no quieres, nada; aquí no ha pasado nada. Solamente te suspenderemos la inmunidad parlamentaria y te encarcelaremos como ciudadano indigno; te abriremos auto de procesamiento por los delitos de malversación, cohecho, proxenetismo y lesa patria. ¿Qué dices, Cauca? (AOC: 46).

Bajo estas medidas, subyace el mismo propósito que al principio: conjurar cualquier conato de rebelión que ponga en peligro su vida. La aprensión de Anastas es tal que llegará a exigir la reducción de la Carta Magna a un solo artículo, en el que se imponga un respeto absoluto hacia la figura del monarca y se aplique una severa condena a quienquiera que intente atentar contra la integridad del mismo, o, como leemos, a «toda persona nacida de madre, de este u otro Estado, cualesquiera que sean las creencias que profese, cualesquiera que sean su edad, naturaleza o condición, cualesquiera que fueran las condiciones físicas o morales en que se hallare» (AOC: 59). Ninguna treta le sirve, aun así, para sortear su hado: antes o después, él también acabará cayendo bajo el cuchillo. Así ocurre al final de la obra, cuando Stratos, el más joven de sus ministros (encargado, no por casualidad, de la cartera de guerra), el único que ha logrado sobrevivir a la siega y que se suponía su mano derecha, se abalanza sobre él y lo atraviesa con un puñal. La pieza termina con el nuevo tirano acomodado en el trono y la sombra del recién asesinado Anastas, ya convencido de la esterilidad de todo esfuerzo, advirtiéndole que muy ingenuo es si cree que a él no le espera el mismo fin.

Anastas es una farsa escrita con intención crítica, si bien es discutible que el foco esté puesto sobre la realidad de su tiempo. No hay referencias claras al lugar de la acción ni al periodo elegido: se cita un «campo de Murcia» (AOC: 27, 28, 41, 53, 60) —donde Anastas se deshiciera de Phocas—, pero no existen pruebas de que se corresponda con la geografía española; en cuanto a la ubicación temporal, la anotación es de lo más vaga: «en la época actual, en cierto modo anticuada» (AOC: 3). Ello no es óbice para que Fernández Insuela (1993: 18) opine:

Recordemos que, si bien no se dice que la acción transcurra en España, en el Salón del Trono hay un sillón de estilo actual y el cuadro del «Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros». Por otra parte, es sabido que en 1958 [fecha de escritura de *Anastas*] se promulga la Ley de Principios del Movimiento, un año después de que se produjera un cambio de gobierno, al que se incorporan, entre otros, ministros que tratan de poner orden en la economía española.

Todas estas coincidencias permiten, efectivamente, ver *Anastas* como «una sátira de la política española de fines de los años cincuenta» (*ibid.*); las precauciones de los censores antes referidas parecen, asimismo, corroborar esta lectura. No obstante, el nivel de abstracción de la fábula, la reiteración de algunos de temas y recursos en otras obras de Benet y la ausencia de un discurso revolucionario coherente —ya sea codificado o explícito—, hacen que la dimensión política se reduzca a una caricatura sin demasiada penetración, cuya validez como panfleto contra el franquismo plantea serias dudas. Recordemos, si no, los reparos que Monleón (1980) le ponía a la versión estrenada por Troula, a sus quejas sobre su maniqueísmo y falta de sutileza. En ellas se evidencia que la lectura comprometida de esta obra resulta injusta con su alcance real.

La pieza de Benet propone una crítica de índole universal, en la que se ataca a todos los regímenes totalitarios con independencia de su adscripción ideológica o idiosincrasia particular. Como dice García-Osuna (1980): «El poder está presente en todas las organizaciones territoriales, que componen un variopinto mundo de dictadorcillos, monarcas sin corona y republicanos sin razón y sin predios donde ejercitarse». Cobran relieve, por otro lado, los referentes culturales, dando lugar a un rico juego intertextual muy característico de la poética benetiana. En él se ponen en juego tres elementos principales: por un lado, los más eminentes iconos de la tradición teatral de Occidente; por otro, ciertos representantes de las primeras vanguardias; y por último, una de las lecturas de cabecera de Benet: *La rama dorada*, del antropólogo escocés James G. Frazer. Como dice Díaz-Migoyo (1984: 93) a propósito de *En el estado*, obra profundamente intertextual, estas referencias «lead nowhere but to their own interior, the interior of the fiction they help create, rather than to any outside reality, literary or otherwise». En este sustrato dialógico reside parte del sentido de la obra de Benet.²²

3. PARALELISMOS Y POSIBLES INFLUENCIAS

Anastas es fácilmente comparable con el teatro que, por la época de su escritura y primeras representaciones, se escribía en los sectores más renovadores de la escena española, especialmente con cierta corriente del citado NTE, caracterizada por la presencia en los dramas de dictadores y figuras autoritarias, la mayoría sátiras de la persona de Franco. Pienso en títulos de un Luis Riaza —*El desván de los machos y el sótano de las hembras*—, un Martínez Ballesteros —*Fábulas contemporáneas*—, un Ruibal —*El hombre y la mosca*— o un Martínez Mediero —*Las hermanas de Buffalo Bill*. Ya dije que, de situar a Benet en alguna línea de la realidad teatral de su país, el grupo *underground* sería, sin duda alguna, la más apropiada: basándonos en *Anastas*, la relación sería diáfana; ahora bien, las concomitancias serían más de corte estético que ideológico. Como acabo de argüir, la pieza de Benet cobra su

²² Remito a mi artículo sobre las diversas interpretaciones de esta obra, más allá de la sociopolítica (Carrera Garrido, 2009a). Advierto, de todos modos, que por aquel entonces aún no sabía de todos los montajes que había conocido la pieza benetiana.

mayor significación en un plano universal, elevándose hacia consideraciones de tipo existencial, trascendentes a la inmediatez histórica. Ello, a juicio de Cabrera (1983: 25), «enhances the overall effect of the play and definitely redeems it from being another of those amateur political dramatic pamphlets so common in the new Spanish theater».

No solo eso: como también apuntaba, el valor de *Anastas* hay que ir a buscarlo también en su deriva reflexiva o autorreferencial, compartida con el grueso de la producción literaria del autor. Según García Pastor (1993: 25), «la obra de Benet es profundamente citativa [...], en el sentido de que remite sin cesar a textos y fórmulas previos que permiten que su obra sea más suya precisamente cuanto suena más repetitiva». En el drama que nos ocupa, hay, por lo menos, cinco nombres que vienen inmediatamente a la mente del lector o espectador. Tres de ellos constituyen pilares esenciales del teatro universal, en tanto que los otros dos se encuentran en la misma estela paródica y desmitificadora del ingeniero. A esta nómina, añade Molina Foix (2010a: XVIII) otras cuantas figuras significativas, sobre las que volveré al final.

En un primer plano de intertextualidad se erguirían las figuras de tres de los más grandes trágicos de la historia: Sófocles, Shakespeare y Calderón, sinónimo de teatro en Occidente, pero también de excelencia literaria y filosófica. Su presencia en la farsa benetiana se sugiere en diversos aspectos, especialmente en los temáticos, y responde a una viva voluntad de desmitificación, de airada respuesta a la tradición dramática y humanística de nuestra sociedad. El carácter paródico de *Anastas* se asienta, de este modo, en dos ejes complementarios: por un lado, las formas canónicas del teatro europeo, y por otro, las posiciones morales y metafísicas de la modernidad. En ambos respectos, la voz de Benet se muestra beligerante, haciendo de su obra un revulsivo tanto de la idea como de la representación del ser humano y su circunstancia.

Como los protagonistas de la tragedia clásica, *Anastas* se ve incapaz de escapar a su destino, prefijado por una tradición inviolable y, en última instancia, por unas fuerzas que trascienden su comprensión. Sus intentos de preservar la vida, aun a costa de cercenar la de los demás, no hacen sino precipitar el cumplimiento de su *fatum*. En este sentido, su caza de brujas nos recuerda a las pesquisas de Edipo para identificar al asesino de Layo; también en este caso, las pretensiones del héroe de sosegar su ánimo por medio de su mando son, precisamente, las que lo conducen a su destrucción.

Por otra parte, se pueden apreciar varios paralelismos con la obra más inmortal de Calderón: *La vida es sueño*. Dicha equiparación seguramente sorprenderá a los críticos y, sin duda, habría incomodado al ingeniero. No era Benet, ciertamente, un gran devoto del Siglo de Oro: más allá del *Quijote*, ciertas partes de Quevedo y Góngora, algo de la épica, el padre José de Sigüenza o Bernal Díaz del Castillo —si es que su *Historia verdadera* puede considerarse dentro del mismo marbete—, no tenía más que reservas hacia dicho periodo; véanse, si no, sus dudas sobre la pertinencia de la etiqueta (Benet, 1984), sus opiniones acerca de la picaresca (Benet, 1990: 17-

28) o, mejor aún, su desdén hacia la figura de Lope de Vega, a quien tilda de «escritor de segunda fila, mediocre, ñoño, con una cultura de portal y un léxico de lego» (Merino, 1983: 158). Siendo todo esto verdad, no lo es menos que ciertos aspectos de su pieza nos permiten estudiarla a la luz de la calderoniana. La actitud del tirano Anastas, por ejemplo, se presenta como una síntesis de las de Segismundo y Basilio en diferentes momentos de *La vida es sueño*; como el viejo rey de Polonia, hace lo posible por burlar al hado, aun recurriendo a soluciones tan crueles como expeditivas; y al igual que el joven príncipe cuando es liberado, maltrata a su corte, mostrándose abusivo en la administración de su poder.

Hay, eso sí, algo que separa tajantemente estos dos dramas; y es que, mientras que Calderón otorga la redención a sus personajes, Benet priva a los suyos de toda esperanza, condenándolos a repetir la misma historia e impidiendo cualquier posibilidad de mejora. Se puede decir, pues, que el fin moralizante se ve subvertido. De manera más evidente que en *Max*, se percibe una concepción circular de la historia, a consecuencia de la cual el hombre no puede sentirse más que desgraciado e impotente.²³

En cuanto a Shakespeare, la relación está fuera de toda duda. Benet era un gran admirador del Bardo; de ello son prueba indiscutible las muy variadas alusiones que encontramos en su obra ensayística, desde *La inspiración y el estilo* hasta el texto «Cordelia Kahn», de *Puerta de tierra*. También en su narrativa es posible localizar todo tipo de guiños a la obra del inglés, aunque más velados, dirigidos, en la mayoría de las ocasiones, a un lector culto, atento en grado extremo. Es el caso de la nota al margen situada al final del cuarto capítulo de *Un viaje de invierno* —«Thou single will prove none» (Benet, 1972: 232)—, tomada (casi) literalmente del último verso del soneto VIII; del sintagma «as wanton gods», filtrado en el monólogo de Simón, en *Saúl ante Samuel* (Benet, 1980b: 295), y reminiscente de una de las intervenciones del infortunado Gloucester en *El rey Lear*; o, sobre todo, de ciertos pasajes del «Capítulo XIV» de *En el estado*, citas libérrimas de *Antonio y Cleopatra* (cfr. Díaz Migoyo, 1984: 93).

En *Anastas* también tenemos ejemplos de este tipo; así, el tirano se refiere a «la espalda del tiempo» (AOC: 37), haciendo uso de una metáfora empleada en el acto primero de *La tempestad* —ya abordada en *La inspiración y el estilo* (Benet, 1966: 203).²⁴ El caso más claro se da, no obstante, cuando, después de ajusticiar al primer ministro —Ruytelán, el único inocente, según se sugerirá—, exclama el cínico monarca con solemnidad: «Hoy Roma se viste de luto» (AOC: 25). Dicha sentencia trae a las mentes, de manera casi inmediata, los discursos de Bruto y Antonio en *Julio César*. En este caso, además, los paralelismos argumentales se antojan evidentes.²⁵

²³ Para el asunto del tiempo y su dimensión trágica en el teatro benetiano —comparable a la que encontramos en el Absurdo—, remito a otro de mis artículos (Carrera Garrido, 2012a: 131-139).

²⁴ En la última edición de *Anastas* se lee «espada», en lugar de «espalda». Un vistazo a la versión de 1971 y, sobre todo, al original mecanoescrito certifica que se trata de una errata de transcripción.

²⁵ También puede tratarse, es cierto, de una referencia al mundo clásico y, por extensión, al teatro greco-latino. Dicha interpretación, no obstante, es más plausible en el discurso que profiere Stratos para defender su postura y que encabeza con el vocativo «¡Pueblo de Atenas!» (AOC: 35).

Cabe decir, de todos modos, que el halo shakesperiano impregna el mundo de Benet en sentidos más profundos: así, su concepción del destino presenta no pocas similitudes con la que informa piezas como *Romeo y Julieta* u *Otelo*. Tanto en un universo como en el otro, los personajes se debaten inútilmente contra un sino trágico, a la manera de aquel rico comerciante de *Las mil y una noches* que, creyendo escapar de la muerte, se dirige raudo a su encuentro. Tal idea de la fatalidad convierte a las criaturas benetianas en condenados sin redención posible, en perdedores natos. Ya al hablar de *Max*, vimos que la particular concepción del tiempo de Benet se debe, a partes desiguales, a sus lecturas de Bergson y Nietzsche. En *Anastas*, las ideas de estos conviven con la de predestinación, más cercana a la órbita del poeta isabelino.²⁶

Son varios los títulos de Shakespeare que resuenan en el drama de Benet: desde la ya citada *Julio César* hasta *Hamlet*, pasando por la serie dedicada a los monarcas británicos. Ahora bien, si hay uno que se impone a los demás, es *Macbeth*. Como en esta tragedia, uno de los temas de *Anastas* es la ambición desmedida, el ansia de poder. Esta vez, es cierto, no hay una Lady Macbeth; aun así, podríamos decir que Stratos actúa de manera muy parecida, incluso si sus motivaciones divergen decisivamente de los de la maquiavélica consorte. Por su parte, Phocas se nos aparece como un trasunto del rey Duncan o, quizá con más fuerza, del infortunado Banquo: muerto por el actual gobernante —antiguo hombre de confianza del primero—, regresa del infierno para espolear los remordimientos de su asesino y vaticinarle un fin igualmente oscuro.

No debemos olvidar, con todo, el cariz paródico de *Anastas*: la gravedad de los clásicos recién aludidos se enfrenta a una estética deshumanizada, cuyo objetivo estriba tanto en cuestionar la tradición mimética cuanto en atacar los cimientos de la moral en Occidente. En este sentido, hay una obra que viene inmediatamente a la memoria: *Ubú rey*, del estrafalario e irreverente Alfred Jarry. En un artículo sobre dicha pieza, se lee que su condición de revulsivo debe entenderse desde una perspectiva representacional, y no tanto social, moral o política: «La conspiración de Ubú es, principalmente, contra el teatro» (Abraham 2007: 308-309). En efecto, lo que se pretende no es llamar la atención sobre los vicios de la clase dominante o escandalizar a las damas de la alta sociedad, sino proponer una alternativa a las formas canónicas del teatro occidental. En ella va impreso, evidentemente, un (oscuro) juicio sobre la existencia, que puede llegar a concretarse en un contexto determinado con fines sociopolíticos o de otra índole. No obstante, la verdadera intención de Jarry consiste en revolucionar el mundo del teatro, dinamitando los modos de representa-

²⁶ Sobre la idea de un hado inescapable en Benet, remito a las observaciones de Herzberger en torno a *Volverás a Región* (1976: 56-59), *Una tumba* (id.: 108-111) y *Un viaje de invierno* (id.: 122-126). Según el estudioso norteamericano, se da en la literatura benetiana una hibridación entre el determinismo decimonónico y una concepción precientífica del destino, que él vincula, de manera harto discutible, con la estela del realismo mágico. Por su lado, Gómez Parra (1972: 12) habla, al final de su artículo, de una «falta incomprensible, de resonancias kafkianas, que los mismos personajes desconocen, pero que experimentan» y que los conduce a «un destino enigmático», en el cual se truncan todas sus aspiraciones.

ción realista y reinventando los iconos de la tradición: exactamente los mismos que son convocados en la obra de Benet.

Las concomitancias con la pieza del francés se registran en este juego dialógico y, de una forma más obvia, en su argumento y en el tratamiento de los personajes. Como dice Amo (1993), la corte «grotesca y polvorienta» de Anastas es indudable heredera de «la realeza sangrienta y amarga de *Ubú rey*». No es Jarry, con todo, el único modelo de esta estética; entre otros muchos, sobresale con fuerza el de un compatriota de Benet: Ramón del Valle-Inclán. Sus esperpentos remiten directamente al mundo del francés, no solo por su apariencia carnavalesca, sino porque, como se dice en aquel célebre pasaje de *Luces de bohemia*, constituyen una deformación de la tragedia clásica y, en un sentido general, de las formas canónicas de la dramaturgia de Occidente. Piénsese, por ejemplo, en *Las galas del difunto*, versión canalla del *Tenorio* de Zorrilla, o en *Los cuernos de don Friolera*, desmitificación de los calderonianos dramas de honor.

Respecto de Valle, la opinión de Benet no se diferencia mucho de la que tenía del resto de escritores españoles de su siglo. En una entrevista declaraba: «De Valle he aprendido, precisamente, por las objeciones: esto me parece recargado, esto creo que está mal dicho, este objetivo [*sic*] sobra, etc. Es muy difícil que yo concuerde con un verbo o un adjetivo que Valle ha puesto, pues no hay ninguna similitud de pensamiento entre él y yo» (Marfil, 1977: 111). Al margen de este juicio subjetivo, son varios los críticos que, al describir a las criaturas benetianas, han empleado términos afines a la caracterización esperpéntica, tales como «animalización» (Herzberger 1975: 36), «títeres» (Gimferrer, 1979: 54), «deshumanizar» (Durán 1974: 236) o «gusarapos» (Chamorro, 2001: 83); y Gullón (1985: 215, n. 11) ha hablado explícitamente de una tendencia al esperpento «latente en muchas páginas y patente en no pocas».

Por su lado, Molina Foix (2010a: XVIII) sostiene que «Benet admiraba a Valle», aun faltándole «el entusiasmo casi incondicional que varios de sus allegados más jóvenes sentíamos por el autor de *Tirano Banderas*». El caso de Anastas y su *troupe* es, tal vez, el más paradigmático, al menos en lo que atañe a la construcción de los personajes. No olvidemos, asimismo, la profunda desmitificación a la que somete la grandilocuencia y la gravedad asociadas a la tragedia, desde los griegos hasta los neorrománticos, pasando, precisamente, por Shakespeare y Calderón. En cuanto a títulos concretos, propone Molina Foix dos piezas del *Tablado de marionetas*: la *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920) y, en especial, la *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920),

que pone en escena, con deformados reflejos cervantinos y verso pareado a menudo macarrónico, una corte en descomposición, de «luces y comparsas de opereta», en la que predominan un personaje danzón, faltón y titiritero, Maese Lotario, y un rey «chepudo, / estevado y narigudo», cuya primera aparición viene marcada por esta acotación sobre su atuendo: «Floja, torcida y temblona, / parece que la corbata / va a entrarle de corbatina» (*ibid.*).

Más allá de tales concomitancias, cabe admitir una gran diferencia entre ambos autores: y es que mientras que el mundo del esperpento comporta una caricatura de la realidad, Benet, más abiertamente antimimético, no dirige sus dardos contra su entorno cotidiano, sino que erige una dimensión paralela, regida por sus propias leyes y que solo de modo muy tenue recuerda a nuestro ámbito. En este sentido, su proyecto se aproxima más al de otras manifestaciones iconoclastas del siglo xx, como el Dadaísmo, el Teatro de la Crueldad o el Absurdo, y aun al precedente que supone el ya mencionado Jarry, cuya obra tiende a emanciparse del referente real y dar luz a un universo insólito.

Las semejanzas de *Anastas* con la escena absurdista y sus aledaños son obvias a cualquiera que esté mínimamente familiarizado con esta forma teatral. Amo (1993) y Molina Foix (2010a: XVIII) ven en ella un precedente de la obra de Ionesco *El rey se muere*, estrenada en París en 1962. No es concebible que el rumano conociera la pieza de Benet, máxime cuando aún no se había dado a la imprenta. Con eso y con todo, la vinculación es de lo más significativa, pues lleva a pensar en lo adelantado que Benet estaba a la escena de su tiempo. De hecho, ya Monleón (1971) había insinuado el parentesco entre ambos autores, al identificar al madrileño con un «Ionesco arraigado en realidades que impiden seguir sacándose palabras del sombrero».

A este nombre adjunta Molina Foix (2010a: XVIII) otros dos emparentados con esta línea: el suizo Friedrich Dürrenmatt —especialmente sus dramas *Rómulo el grande* (1949) y *Frank V* (1959)— y el belga Michel de Ghelderode, precursor de la estética absurdista y del que propone «tres de las piezas *españolizantes*»: *Escorial* (1927), *El periquito de Carlos V* (1934) y *La escuela de los bufones* (1953). Sobre el segundo, revela Eduardo Chamorro (2001: 70, n. 18) que era del gusto de Benet.

Por último, no puedo terminar sin hacer alusión a la presencia de un elemento nuclear en el universo del autor; se trata, además, de la primera aparición en su obra, con lo que cuenta con un valor añadido. En efecto, según comenta Chamorro (*id.*: 71), *Anastas* constituiría «el arranque de una idea benetiana cercana a la obsesión, cuyo lineamiento atraviesa todas sus otras novelas [*sic*], de modo más o menos velado, cristalizando en una de ellas, a la que da título». Hablo del motivo del vigilante, inspirado en el pasaje de *La rama dorada* referente al bosque sagrado de Nemi, cuya huella en Benet debió de ser notable. Según se lee en dicha parte, su guardián

era sacerdote y homicida a la vez; tarde o temprano habría de llegar quien le matara, para reemplazarle en el puesto sacerdotal [...]. El oficio mantenido de este modo tan precario le confería el título de rey, pero seguramente ningún monarca descansó peor que este, ni fue visitado por pesadillas más atroces (Frazer, 1922: 23).

Esta figura arquetípica servirá de modelo para el personaje central de la narrativa benetiana: el Numa, encargado de la vigilancia del bosque prohibido de Mantua y piedra angular de la mitología regionata. La primera vez que se habla de él es en las

páginas iniciales de *Volverás a Región*: en ellas se nos aparece ya en toda su plenitud, como una especie de deidad implacable e incognoscible. Antes, sin embargo, encontramos sendas prefiguraciones en el manuscrito de «El guarda», en ciertos aspectos de *Max* y *Un caso de conciencia* y, sobre todo, en la obra que nos ocupa. El rey Anastas y la tradición a la que vive sometido serían la primera versión oficial de la leyenda en la escritura benetiana. Por supuesto, no se puede decir que posean la misma dimensión mítica o ritual que el cancerbero de Mantua, ni que sean tan ricos en su significación. De todos modos, su filiación con el mito descrito por Frazer es indudable; esta nos ilustra sobre la prehistoria de uno de los elementos capitales del mundo de Benet, a la par que nos permite conferir un sentido más profundo, más totalizador, a esta pieza, una de las principales del *corpus* estudiado.

AGONIA CONFUTANS: EL ÉXITO PÓSTUMO

1. PUBLICACIÓN, REPRESENTACIONES Y ACOGIDA

La redacción de *Agonia confutans* se remonta a mediados de los años sesenta —1966 es la fecha que aparece bajo el título en *Teatro*—, siendo el único texto de la antología que vio la luz con anterioridad a 1971. Fue en agosto de 1969, en el número correspondiente de *Cuadernos Hispanoamericanos*. Para entonces, el nombre de Benet empieza a sonar en los círculos literarios más renovadores: es el año en el que obtiene el Premio Biblioteca Breve. Al texto de la presente obra no acompaña, empero, ninguna noticia biográfica ni de otro tipo, mientras que su artífice jamás se referiría a ella. Es difícil, pues, no preguntarse por las razones que lo llevaron a publicarla en ese momento y en ese medio, y por qué se decantó por difundir este drama y no el recién visto, todavía inédito por ese año, u otros de la época. Tanto su prematura publicación como su presencia en *Teatro* sugieren una preferencia personal (aunque es arriesgado hacer cábalas¹).

En cuanto a representaciones, su fortuna es pareja a la del drama de *Revista Española*: en vida del autor, nunca se realizó ningún montaje. Habría que esperar hasta 1995, año en el que el Salón del Libro de París homenajea a Benet, para que un osado director francés, Daniel Zerki, se atreviera a ofrecer su versión. Editada en «Les Éditions de Minuit»² y traducida por Claude Murcia, la obra llega a las tablas el 9 de mayo, y se mantiene en cartel hasta el 4 de junio. El lugar escogido para la función es el teatro «MC 93 Bobigny» —«uno de los grandes espacios de la vida teatral pa-

¹ En la recién publicada correspondencia entre Benet y Martín Gaité, se da a entender que el escritor le hizo llegar a su amiga una copia de *Agonia* para que le hiciese una crítica. En su respuesta, esta opta, en cambio, por ensayar —«como simple homenaje de consuelo a tu dolor de estos días»— un pastiche de la disputa que mantienen los personajes de la obra (Benet & Martín Gaité, 2011: 107-110).

² Sello editorial en el que se publicara la mayor parte de la obra de Samuel Beckett, tan influyente en el Benet comediógrafo y cuya huella, como se verá, es en verdad acusada en la pieza a examen.

risina, donde suelen mostrar sus espectáculos artistas como Bob Wilson o Peter Sellars» (Molina Foix, 1995)— y los intérpretes implicados, dos figuras clave de la escena gala: por un lado, el actor de cine y televisión Yann Colette, y por otro, Roland Bertin, «uno de los monstruos sagrados de la Comédie Française» (*ibid.*), ganador del «premio del crítica 1990, intérprete de Brecht, Chejov, Marlowe, Ibsen, Beckett y Shakespeare» (Caballero, 1995).

Según una especie de nota al pie en una de las primeras páginas de la edición recién aludida, Benet era conocedor del proyecto de representación; y no solo eso, también daba su visto bueno a los cambios introducidos en el texto: «Peu de temps avant la disparition de Juan Benet et avec son accord, une version scénique d'*Agonia confutans* a été [*sic*] mise au point, où le personnage du Censeur n'apparaît pas» (Benet, 1995: 5). Sobre la participación del escritor en la iniciativa, ofrece más datos el propio Zerki; por lo visto, su relación con Benet se remontaba a finales de los ochenta, y ya en ese tiempo barajaba la posibilidad de llevar su dramaturgia al escenario:

Entonces participé en la lectura de algunos de sus textos y le pregunté si nunca había pensado en el teatro. Me reveló que entre 1965 y 1966 había redactado tres piezas, pero se rió de ellas, las consideró poco interesantes. Luego seguimos en contacto telefónicamente y yo le reclamaba siempre que me enviase las obras, pero él decía haber perdido los manuscritos y la revista mexicana en la que se publicaron. Tardó un año en hacérmelas llegar (Martí, 1995a).

De estas palabras hay varios puntos que llaman poderosamente la atención. Para empezar, el que ya consigné al hablar de *Anastas*: la supuesta publicación de las piezas en la prensa mexicana, eventualidad que, como decía, no parece tan descabellada, dado el estimable número de representaciones de *Anastas* realizadas allende los mares. Por otro lado, se vuelve a repetir el mismo desdén de siempre, esa actitud entre modesta e irónica con la que solía despachar muchas de sus obras, aun las más ambiciosas. En este caso, no solo se ríe de ellas, sino que, como muestra de su desinterés, proporciona información a todas luces inexacta; así, dice que fue entre 1965 y 1966 cuando compuso sus dramas, afirmación que se puede relacionar con el título presente, pero no con los demás, el primero de los cuales data de 1952 y el último —si descontamos *La otra casa de Mazón*—, de 1967. Puede tratarse, no lo descarto, de un gazapo de Zerki, quien, por lo que se infiere de su declaración, ni siquiera conocía el volumen de *Teatro* (de lo contrario, no habría tenido que esperar por los originales). Con eso y con todo, considero muy posible que tales fueran, efectivamente, las palabras de Benet: a nadie familiarizado con su personalidad le ha de pasar desapercibido el copioso número de contradicciones, olvidos o inexactitudes en los que, con frecuencia, incurrían sus aseveraciones en torno a fechas y lugares.

Volviendo a la representación parisina, me complace dejar constancia de que fue todo un éxito. Contrariamente a los pronósticos de ciertos comentaristas, que veían en *Agonia* un perfecto ejemplo de teatro irrepresentable, y también del censor que predecía bostezos en la sala, la obra entusiasmó tanto a público como a crítica; de

ello da idea el gran número de noticias aparecidas en la prensa, en medios tan diversos como *Le Figaro*, *Le Monde* o *Elle*.³ Respecto del asunto de la teatralidad, cuenta Zerki haber quedado gratamente sorprendido desde el primer momento: «Era puro teatro, aunque todo esté vehiculado por el diálogo» (Martí, 1995a). En efecto, el carácter netamente discursivo de la pieza, unido a la altísima abstracción, a la ausencia de trama y a unos personajes inaprensibles, *gaseosos*, la alejaban de los moldes acostumbrados, planteando no pocas complicaciones a su puesta en escena y aun a su adscripción genérica. «¿Hasta qué punto el mero hecho de que estemos ante una obra dialogada nos autoriza a incluirla en la literatura dramática?», se preguntaba, dos años antes de su materialización, Fernández Insuela (1993: 19), para quien nos encontraríamos ante una «[o]bra de nula “teatralidad” en el sentido habitual de este término», más cerca de los dramas de ideas de Unamuno o de los diálogos clásicos que de una composición pensada para las tablas. Puede ser, en el mejor de los casos, teatro para leer» (*ibid.*). Similar postura mantenía Monleón (1971), admitiendo, con todo, la naturaleza cambiante del concepto *teatralidad*.

El estreno en París vino, como anunciaba, a confirmar la validez de la pieza. En ello tuvieron mucho que ver las decisiones de Zerki y el buen hacer de los intérpretes, sin cuyo concurso el espectáculo bien pudiera haber resultado soporífero e incomprensible. La ausencia casi total de indicaciones escénicas de cualquier tipo y la consiguiente preeminencia del texto hablado planteaban el riesgo de abrumar al respetable con una excesiva verborrea. En este punto, la intervención del director galo fue decisiva: con una sobria escenografía, una iluminación y un sonido precisos y una comedida dirección de actores, se las arregló para dinamizar el desarrollo de la obra sin traicionar su espíritu ni rebajar la gran carga de tedio que, aun así, debían destilar todos y cada uno de sus parlamentos. El intercambio entre los dos protagonistas cobró una gran tensión dialéctica, quizá no tanto por la brillantez de su verbo como por el visible contraste entre sus formas de actuar y, sobre todo, su apariencia física. Sobre esto comenta Zerki: «Todo les opone: uno es gordito, afable, maduro, mientras que el otro es más duro, delgado y joven. Además, sus técnicas de interpretación también son distintas» (Martí, 1995a); oposición a la que Quirot (1995) añade divergencias en la conducta: «L'un est rond, souple et inattendu, l'autre lyrique et d'une précision de métronome».

Prácticamente todas las reseñas de quienes tuvieron la suerte de asistir a la función celebran la resolución de la pieza en todos los niveles, especialmente en el accional. Las únicas que se muestran críticas son la del articulista de *Libération* (1995), para el que el diálogo que informa el espectáculo «tient plus de la hypothèse littéraire que de la joute dramatique», y Pascaud (1995), quien, sobre el mismo extremo, opina que «resonne alors dans l'espace vide comme une pure abstraction», y acerca de la puesta: «malgré ses brillantissimes interprètes, devient un exercice de style gratuit. Aussi sterile que cette absence de sens généralisée qu'elle prétend denon-

³ Debo el conocimiento de la mayoría de estas reseñas a la amabilidad de Ramón Benet, quien me hizo llegar un completísimo dossier con lo que se había publicado sobre el montaje parisino de *Agonia*.

cer». En contraste con estos pareceres, son muchos los comentaristas que elogian, precisamente, la manera en que Zerki y los suyos lidian con el alto grado de abstracción de la pieza y su aparente falta de sentido. A este respecto, merece la pena destacar las observaciones del recién aludido Quirot, Costaz (1995a), Ferney (1995) y, en especial, Natacha Seseña (1995), amiga de Benet y habitual de las charadas de la calle Pisuerga: «Lo abstracto de la obra ha sido resuelto por el director de forma diáfana y bellísima, apoyado en el poder creador de Yann Colette y la maestría de Roland Bertin».

Por su parte, María Luisa Gaspar (1995b), colaboradora de *El Mundo*, asegura que la obra «obtuvo un éxito calificado de “genial” por la crítica», y recoge el testimonio de uno de los asistentes más destacados: el tantas veces citado Molina Foix, para quien «el montaje fue “deslumbrante” y contemplarlo fue una sorpresa y “una sensación notabilísima”». Volviendo a Seseña (1995), dice sentirse orgullosa de haber participado de «la extraordinaria comunicación lograda entre público, actores y director de escena», y termina solicitando a los organizadores del Festival de Otoño de Madrid que inviten a Zerki y sus actores para que representen la obra en suelo español. Por desgracia, tanto sus elogios como su ruego pasarían sin pena ni gloria, y la pieza solo volvería a montarse 17 años después, en suelo portugués y sin la misma resonancia.

Este segundo —y, por ahora, último— montaje de *Agonia* tiene lugar en Lisboa a finales de 2012, entre el 25 de octubre y el 16 de diciembre. Traducida al portugués por Carlos Paulo con el título de *Agonia irreversível* y montada por la compañía A Comuna —que, como ya vimos, había hospedado la representación del *Anastas* de Troula—, no parece diferir mucho en su interpretación del montaje de Zerki;⁴ tal es, al menos, lo que se desprende de las pocas reseñas aparecidas (todas ellas en la prensa del país vecino) y del programa de mano: los referentes citados, a los que inmediatamente volveré, son prácticamente los mismos, al igual que las consideraciones sobre el estrato filosófico de la obra; incluso la concepción de los personajes —tan proteicos y enigmáticos— va por los mismos derroteros. Hay, con todo, un detalle que sí merece la pena ser mencionado: la innovación en el aspecto plástico, sobre todo en la caracterización de los personajes; así, frente a la sobriedad de la versión gala y el énfasis en el contraste corporal, la portuguesa apuesta por un uso descarnado de maquillaje y vestuario, dando a sus criaturas un aire como de muertos vivientes que, como se verá, es plenamente coherente con el significado de la composición. El nivel escenográfico parece confirmar esta impresión, con un hoyo excavado en medio del terroso espacio; inmediatamente identificado con una tumba abierta, de la que salen los protagonistas y a la que, indefectiblemente, habrán de volver, su presencia añade inquietud a una obra ya de por sí perturbadora:

Dois homens e um buraco, um túnel, uma toca, um tumulo. Uma caverna, como a de Platão, de onde emergem, qual zombies, prisioneiros desorientados com

⁴ Consúltese la página *web* del grupo: <http://www.comunateatropesquisa.pt/comuna/emcena/agonia/emCenaD.html> [Consulta: 06/08/14].

a liberdade, sem rumbo, encadeados, confusos, perseguindo sombras. Os espiritos embrulhados em batalhas existenciais, envolvidos em diálogos sem fim proveito. Procaram a luz. A verdade. Pois.⁵

Anunciada como «criação colectiva», esta adaptación de «A Comuna» contó con la participación de los actores João Tempera y Hugo Franco, además del propio Paulo. A tenor de las críticas —entre ellas, la de la propia familia Benet, que acudió a la cita animada por la compañía—, la acogida fue buena, si bien carecería de la misma repercusión que la parisina. Entre los aspectos más circunstanciales, cabe señalar el obvio desconocimiento del grupo —y en general, de la crítica portuguesa— del volumen *Teatro completo*, no por la ausencia de menciones, sino por la reiterada imagen de Benet como autor de solo cuatro piezas teatrales. A dicho desliz se une otro de muy relativa importancia: la falta de alusiones al título original, como si «Agonía irreversible» hubiera sido el elegido por el autor madrileño. Esto, aun así, no deja de ser una minucia.⁶

2. ARGUMENTO Y SENTIDO

En cuanto al argumento de *Agonia*, es de lo más sinuoso e inconsistente. Como advierte Fernández Insuela (1993:19), la pieza renuncia al esquema clásico de «planteamiento-nudo-desenlace», de modo que todo en ella parece obedecer al capricho del momento, no pudiendo establecerse una línea definida de lo que pasa o hacia dónde conducen las intervenciones de los personajes.

En la superficie, se trata de una acalorada disputa entre dos caracteres antagónicos, orquestada por un enigmático personaje denominado «El Censor» —eliminado, como advertía la nota de la edición francesa, en el montaje de Zerki; no así en la versión portuguesa— y cuya temática abarca algunas de las cuestiones fundamentales del ser humano tales como la felicidad, el dolor, el amor, etc. En el primer acto, sus protagonistas, de nombre Corpus y Pertes, se pasan todo el tiempo haciéndose reproches, sacándose los defectos y humillándose con saña. Su discusión llega hasta un punto apenas tolerable, en el que aparece El Censor y, como un padre o un maestro, los llama al orden. Les recomienda que prueben nuevas alternativas, que intenten otras vías para lograr el entendimiento. Ellos, sin embargo, replican que ya han probado varias —el rencor, la indiferencia, las relaciones sexuales— y que todas ellas han sido infructuosas; lo único que les resta, antes de la separación, es transmutarse el uno en el otro. Tampoco esto, aun así, obra ningún cambio. Con este nuevo chasco termina el primer acto.

⁵ Esta cita procede de una crítica inidentificada que me hizo llegar la familia Benet Jordana.

⁶ También durante el proceso de revisión del presente escrito se supo de la preparación de un nuevo espectáculo basado en esta obra, de nuevo en territorio francófono, pero esta vez ultramarino. La compañía responsable se llama Complice y está radicada nada menos que en Montreal (<http://theatrecomplice.com/projets-theatre-complice/agonia-confutans/> [Consulta: 30/03/2014]).

El segundo comienza con un decidido, a la par que desconcertante, intento de reconciliación, cifrado en un canto al amor y al aprecio que se profesan las dos voces. Al poco, empero, el ensayo se torna inútil y de nuevo surgen, en medio de un clima altamente pesimista, las diferencias, el rechazo. Como última alternativa, tratan de poner en práctica un insólito plan: amarse sin sentir interés por el otro. Esta, explican, es la única vía para que las relaciones con el prójimo no resulten dolorosas. El experimento parece funcionar y Pertes decide que ha llegado el momento de separarse: con gran acritud, conmina a Corpus a que se vaya de su lado. No obstante, cuando está a punto de abandonarlo, admite: «No nos engañemos, es inútil engañarse. La soledad en la que vivo es un infierno» (AC: 128). «También lo es para mí», concede su compañero, «Pero también es un infierno tu compañía» (*ibid.*); a lo que Pertes responde: «También lo es para mí la tuya. Y conociendo cómo la mía lo es para ti, me decidí por la soledad para evitarte mayores sinsabores» (AC: 129). «Así lo pensé yo también», coincide Corpus, si bien añade: «Pero ahora todo da lo mismo» (*ibid.*). La conclusión, pues, no puede ser más negativa: «Siempre, se haga lo que se haga, da todo lo mismo» (*ibid.*). En esa tesitura, no hay razón para separarse, lo mejor es seguir juntos, como han estado siempre.

Este es el argumento en sus líneas fundamentales. En un principio, la dialéctica que vertebra la obra parece apuntar hacia la típica lucha por la dominación. En ella, los contendientes no solo tratan de alzarse con la razón, sino también aplastar al oponente o, como poco, convertirlo en su esclavo. «Duel sans merci pour savoir qui a besoin de qui, qui est le maître, qui est l'esclave»: así la define Klein (1995). La referencia a August Strindberg —a quien desconozco si Benet había leído por ese entonces— es, en este aspecto, obligada. La mayor parte de las obras del sueco se estructura en torno a una relación de este tipo, con tintes sadomasoquistas y en la que la humillación y crueldad juegan un papel preeminente. Véanse, si no, títulos como *La señorita Julia*, *Acreeedores* o, sobre todo, *La más fuerte*, basadas en inmisericordes «batallas de cerebros» —según el término de Strindberg— de las que solo un combatiente podrá resultar vencedor.

El caso de *Agonia* es, con todo, distinto. En ella tenemos dos voces que, más que discutir entre sí, van exponiendo opiniones sobre la existencia, con independencia de una articulación dialéctica o, mejor dicho, violentándola a cada paso. El propio título ya refleja esta condición adversativa, opuesta al esquema de planteamiento y resolución de un conflicto:⁷ al término griego *ἀγωνία* —entendido en su acepción de «lucha» o «debate» y relacionado con las disputas que tenían lugar en la Grecia Clásica (los juegos *agónicos*), donde se medía el espíritu de competencia en el ámbito deportivo, político, literario, etc.— se le opone el participio de presente *confutans*, del verbo latino *confutare* aún vigente en el cultismo *confutar* (negar, rebatir). Ello da lugar a un sintagma cuyo significado viene a ser *disputa que rebate*, o bien

⁷ «Un titre dont les sens est évidemment une boutade, un pied-de-nez, qui révèle le caractère pour le moins ambigu et ironique de l'auteur», dice Zerki en declaraciones a la revista mensual *La Terrasse* (1995).

debate de refutación, como lo tradujeron varios reseñistas franceses (Heliot, 1995, 93 *Hebdo*, 1995).

Semejante proposición revela la única verdad de la pieza: que Corpus y Pertes nunca se pondrán de acuerdo; da igual que sus opiniones fluctúen o que, en momentos dados, coincidan en sus formulaciones, el desacuerdo siempre prevalece; «como esos niños insoportables que siempre dicen no, porque descubrieron que así afirman su personalidad», en palabras de Zerki (Caballero, 1995). Esta discrepancia, más allá de sus implicaciones formales, remite a un tema universal: el insalvable abismo que nos separa de los demás e imposibilita la comunicación y el entendimiento. Los personajes de Benet no solo son incapaces de comprenderse el uno al otro, sino que se mortifican sin parar, mostrando la parte más negativa de su ser. Lo peor, con todo, es que tampoco pueden separarse, están condenados a vivir juntos y a seguir sufriendo el absurdo de la vida sin encontrar el apoyo deseado en el prójimo. La «agonía» del título apunta, indudablemente, hacia esta interpretación, hacia esa angustia irresoluble.

En cuanto a su condición mimética, es, como se entenderá, mínima. En esta pieza ya no se puede decir —al menos no con la misma convicción con la que se decía a propósito de *Anastas*— que haya alusiones críticas a la contemporaneidad del autor. Está, por supuesto, el personaje de El Censor, espontáneamente asociado a una de las formas de represión típicas de los regímenes dictatoriales. Así y todo, recelo de su condición referencial, en la misma creencia de que reducirlo a la representación de una realidad tan concreta y localizada en el tiempo supondría el menosprecio de otros significados más interesantes y profundos, tanto en el conjunto de la obra como en un discurso de índole metafísica y alcance universal. Además, la función de El Censor en la obra no consiste, en modo alguno, en coartar la libertad de expresión. Como apunta Cabrera (1983: 27), no es más que «a simple moderator, a witness to the other two characters' long, tedious debate». Esta concepción no se contradice con la que se deriva del prólogo: en dicha parte, lo único que hace El Censor es informar de las normas que van a regir en el espectáculo, a modo de presentación; no se trata del discurso de un déspota o un censor propiamente dicho; como mucho, de un director un tanto estafalario o desequilibrado, que a la hora de la verdad, será incapaz de dominar a sus actores.

No hay que olvidar, por otra parte, la opinión que Benet tenía de la censura. Esta le granjearía un buen número de críticas adversas, y aun invectivas como la de Montero (1970), en las que se le acusaba, bien de evasión, bien de conformidad con la dictadura. A su entender, la censura no ha de ser para el escritor más que un obstáculo anecdótico, cuyo acecho le impide utilizar la literatura como instrumento de denuncia, pero no necesariamente desarrollar su creatividad y expresar su particular visión del universo, previa a cualquier encasillamiento ideológico: «las buenas letras no precisan de ideología para su propia defensa», asevera Benet en su respuesta al señor Montero (Benet, 1970a: 75), y más adelante: «para el escritor de fuste, no hay censura que valga, la ha habido siempre, siempre la habrá y siempre sabrá sortearla. El daño que hace es evidente y considerable, pero efímero para aquel que sepa eludir y engañarla» (*id.*: 76).

Por último, tenemos la estética de la obra, la cual discurre, si bien no de manera tan plástica como en *Anastas*, por los senderos de la deshumanización o, mejor dicho, de la *desrealización*. Siguiendo a Chamorro (2001: 78), estamos ante «dos guiñapos, un par de marionetas», pero no por su apariencia o sus movimientos, sino, precisamente, por su extrema inestabilidad como entes de una sola pieza. Lope (1996) y otros críticos afirman que se trata de «personnages interchangeables», lo cual concuerda con la naturaleza engañosa que hemos atribuido a su debate y con sus misteriosas transmutaciones. Estas nos llevan a verlos como «êtres incomplets» (*ibid.*) y, por consiguiente, como partes complementarias de un mismo ser. En dicha idea coinciden el reseñista de *Le Monde* (1995) y Heliot (1995), quien dice: «ils sont complices, liés non seulement par la situation, mais par une entente. Ils n'existeraient pas l'un sans l'autre».

Esta desintegración de los personajes, así como su asimilación a una sola entidad, desbarata el ilusionismo de la obra, pero también socava los cimientos del modo dramático. Todo ello será convenientemente abordado en el análisis dramaturgico. Paso ahora a ver las concomitancias con otras piezas y autores.

3. PARALELISMOS Y POSIBLES INFLUENCIAS

Según Amo (1993), *Agonia* sería «[u]na original parodia retrospectiva del teatro de vanguardia». Como tendremos ocasión de ver, se trata de un aserto bastante ajustado: ya señalé, al hablar de *Anastas*, la importancia que el diálogo con diversas formas del canon ostenta en la literatura de Benet. En este sentido, el personaje de El Censor ocupa un lugar fundamental: en el prólogo que antecede al debate, es el encargado de exponer una suerte de poética teatral (o *antipoética*), en la que se dinamitan todas las convenciones de la representación.⁸ A este breve pasaje, uno de los más importantes y reveladores de la producción dramática de Benet, volveré a menudo en el análisis dramaturgico. Me centro ahora en los títulos, autores y formas que orbitan en torno a *Agonia*.

Para empezar, el drama guarda un obvio parentesco con el género clásico del diálogo, desde Platón hasta los autores del Neoclasicismo (incluido Diderot, al que varios de los críticos mencionan). El término *agonia*, al que ya hice alusión, nos retrotrae no solo al contexto helénico, sino también a esta forma discursiva en concreto. La adscripción, con todo, solo tiene validez a un nivel superficial del discurso. En general, los tratadistas antiguos recurren a la modalidad dialógica por dos razones: en primer lugar, para exponer sus asertos de manera más amena, más accesible a los receptores, pero también para ofrecer diseccionado el proceso silogístico, de preguntas y respuestas, que los ha llevado a la enunciación de aquellos. De este modo, el debate fluye en un clima de tolerancia y conforme a una lógica insobornable, gracias

⁸ Cfr. mi artículo sobre esta pieza, en la que ahondo en los paralelismos formales con la estela del Aburdo (Carrera Garrido, 2014a).

a lo cual las hipótesis de los distintos contendientes terminan por converger en una sola o, cuando menos, dar lugar, como si de un puzle se tratase, a una tesis armónica y diáfana en todas sus partes. En un principio, era frecuente que uno de los interlocutores no sirviera más que para vehicular las argumentaciones del otro, haciendo las preguntas pertinentes, asintiendo a las conclusiones, oponiendo las reservas necesarias para que a su compañero le fuera dado explayarse a gusto. En ese caso, la relación de maestro-discípulo propiciaba la exposición meridiana de los postulados del autor. Se trata, sin embargo, de una modalidad próxima al dogmatismo y la actitud sofista. Lo preferible, desde Sócrates y Platón, es hacer interactuar a partes bien diferenciadas, a fin de que se produzca un verdadero intercambio. Cuando tal ocurre, la síntesis entre las diferentes partes se alcanza de modo menos lineal; la divergencia de pareceres y la constante interpelación no son sino un paso necesario y saludable hacia la conquista de la verdad. Como dice Sánchez Meca (1996: 140):

Para Platón, el diálogo no es una forma más o menos eficaz de persuasión o de enseñanza, sino el momento mismo del descubrimiento de la verdad y del esfuerzo por entenderse unos con otros. No es posible entenderse con los demás sobre algo si no es alcanzando juntos una verdad que se manifiesta en un movimiento dialógico y dialéctico.

El caso de Benet difiere en varios sentidos de este planteamiento conciliador e ilustrativo. Así, la discusión entre Corpus y Pertes no solo renuncia a cualquier estructura lógica, sino que no propone un planteamiento coherente: sus intervenciones se parecen más a ocurrencias o exabruptos que a argumentos a favor de una idea. Según asistimos a su desarrollo, se hace evidente lo que antes decía a propósito de los personajes: que sus opiniones, aparte de caprichosas y perecederas, son también intercambiables. A partir de esta constatación, la concepción de la obra como debate entre posturas encontradas se tambalea significativamente. Hay un enfrentamiento, eso está claro; mas la forma y el sentido de este se alejan ostensiblemente de los moldes de la dialéctica clásica, donde se perseguía la resolución del conflicto o, cuando menos, el despliegue sólido y transparente de las teorías en juego. En el drama benetiano prevalece, en cambio, una voluntad iconoclasta: como se lee en la crítica de *93 Hebdo* (1995), «*Agonia confutans*, ce pourrait être la négation, la déri-sion du dialogue philosophique: plus son dialogue progresse, plus les idées et les arguments impeccablement s'enchaînent, moins on en sait». Frente al afán analítico del filósofo, Benet ridiculiza los mecanismos racionales en cuanto vías para organizar el discurso y construir un sentido estable. De acuerdo con Heliot (1995), «il nous fait croire, à première vue, à une sorte de dialogue philosophique. Mais il exerce une ironie critique qui rape tout».⁹

⁹ Otro asunto es si se puede hablar de los diálogos filosóficos como obras adscribibles al modo dramático. En su trabajo *Estructura del diálogo platónico*, Pedro Bádenas de la Peña (1984) aplica, precisamente, el concepto de *agon* a cuatro obras del fundador de la Academia, defendiendo su naturaleza pseudoteatral.

En segundo lugar, desde el plano temático y, con más fuerza, desde el de los personajes, la obra parece aludir directamente a un debate arraigado en la traición cristiana, de gran resonancia en la Edad Media. Así, para Lope (1996), *Agonia* vendría a ser «un nouveau débat du corps et d'esprit, dont les enjeux sont moins eschatologiques qu'existentiels». *La disputa del alma y el cuerpo*, documento fechado a finales del siglo XII, es un poema incompleto que nos habla del contencioso que la parte física y la espiritual de un recién fallecido mantienen poco antes de separarse; es decir, en el momento siguiente a la agonía (recordemos la versión de «A Comuna» en este particular). La correspondencia entre el drama benetiano y dicha composición se hace evidente si atendemos a los nombres de los dos protagonistas: Corpus y Pertes. Sobre el primero no cabe la menor duda; en cuanto al segundo, Lope aventura una hipótesis un tanto osada: Pertes provendría del término latino *pertaesus*, «celui qui est dégoûté de tout, las et désabusé» (*ibid.*), un estado del alma que se identifica con el hastío. Las analogías, de cualquier modo, van poco más allá de esta correspondencia de nombres y la estructura superficialmente dialéctica. De hecho, la mayoría de los reseñistas franceses apunta una teoría completamente distinta sobre la denominación de los personajes: Corpus no solo remitiría al cuerpo, sino también a «le texte» (Klein, 1995, Kuttner, 1995, Heliot, 1995), en tanto que Pertes sería «celui qui s'oppose», o bien «celui qui détruit» (Klein, 1995, Kuttner, 1995, Point, 1995, Heliot, 1995, 93 *Hebdo*, 1995, Caballero, 1995); interpretación, cuando menos, curiosa.

La vinculación con el debate entre el cuerpo y el alma permite establecer un nuevo parentesco entre *Agonia* y otro género popular, este del Siglo de Oro: el auto sacramental. El componente alegórico, unido al afán moralizador, supone en este un ingrediente insustituible. Sus obras están protagonizadas por abstracciones como la Virtud, la Verdad, la Lujuria, mientras que su significado sirve a fines de adoctrinamiento moral y religioso. En el drama benetiano, la configuración de los personajes prácticamente nos fuerza a verlos como representaciones de conceptos, situados en otro nivel de realidad. Según avanza el debate, nos costará más y más discernir a qué aluden, cuál es el rasgo que los define o si existe una propuesta coherente bajo sus palabras; en ningún momento, aun así, los tomaremos como reflejos de seres de carne y hueso. Sus contradicciones los definen, si acaso, como la traducción sensible de las tribulaciones de la mente.

Por otro lado, la identificación de Corpus y Pertes con las mitades del hombre también secunda la concepción de ellos como dos partes complementarias de un mismo ser. Así y todo, sigue sin ser posible establecer una diferencia radical entre ellos; sus personalidades continúan siendo intercambiables, no se puede decir que se atengan a un esquema prefijado o una división terminante. Al contrario, sería plausible argüir que ambos se corresponden con una sola parcela, ajena a las otras dos propuestas. Ya habrá tiempo de explicarme con detenimiento en este particular.

En cuanto a modelos más o menos contemporáneos, piezas y autores con las que se podría comparar *Agonia*, destaco cuatro nombres esenciales. El primero de ellos

es Luigi Pirandello, uno de los escritores que más ha reflexionado sobre las contradicciones del yo. En sus obras —piénsese, por ejemplo, en *Cada cual a su manera* (1924)— es común encontrar a personajes cuyo carácter varía considerablemente según avanza la acción y que, lejos de ser agentes de una trama articulada, coherente, constituyen la encarnación de la inconsistencia psicológica, de la disgregación de la personalidad. Esta obsesión por la multiplicidad de la mente humana permea todo su pensamiento, especialmente su concepción del humor en la literatura (Pirandello, 1908). Esta procede, en gran medida, de las aportaciones de Bergson y, por tanto, guarda no pocos paralelismos con la de nuestro autor: ambos recurren al humor no tanto para causar hilaridad cuanto para desautomatizar prejuicios de todo tipo y estimular la inteligencia del receptor; valoran, por otro lado, su potencial cognoscitivo.

En esta misma línea de irreverencia y cuestionamiento se halla Ramón Gómez de la Serna, coetáneo del dramaturgo italiano y coincidente con él en no pocos planteamientos. Su pieza *Los medios seres* (1929) —cuyos protagonistas aparecen pintados mitad en negro, mitad en blanco, y que desconfían de las criaturas íntegras— viene citada por Fernández Insuela (1993: 19) como posible modelo de *Agonia*, junto a otro referente que ya mencioné al principio de esta sección: Miguel de Unamuno. Igual que Pirandello, el bilbaíno consagró gran parte de su obra a elucubrar sobre la formación y manipulación de la personalidad. Unamuno, de hecho, hablaba de personajes *agónicos*, opuestos a los *rectilíneos*. Por otro lado, se da en ambos escritores un uso recurrente de la metaliteratura, del juego de niveles con implicaciones filosóficas, que también tendrá su eco en la obra de Benet. Esta supone, de este modo, una especie de cruce, de mestizaje, entre las obsesiones de Unamuno y Pirandello y el espíritu renovador, rupturista, de *Ramón* (si bien la obra del italiano también incorpora numerosas audacias formales; no tan radicales como las de los movimientos dadaísta o surrealista, es cierto, pero sí contrarias a la línea clásica del teatro burgués).

Por último, hay un nombre que aflora constantemente a las observaciones de los comentaristas, el cual ostenta la mayor importancia en los estudios de la obra benetiana: el del irlandés Samuel Beckett. El mismo Zerki afirma que su sombra «está presente» en *Agonia* (Martí, 1995a) y son muchos los reseñistas que señalan el parentesco. Las semejanzas con el título más difundido de aquel —*Esperando a Godot*— son demasiado evidentes como para pasarlas por alto. Bien es verdad que no sabemos si, por el tiempo en que escribió su obra, Benet ya la había leído o visto representada. Con todo, declaraciones posteriores nos dan idea de la admiración que profesaba hacia el autor de *Molloy* —«uno de los más leídos y respetados por Benet» (Molina Foix, 2010a: XIX)— y, también, hacia este drama en concreto. Así, en 1970, en el elogioso texto que le dedica al poco de hacerse pública la concesión del Premio Nobel, declara: «Samuel Beckett es un hombre de letras de una vez, de una pureza que se da cada vez menos» (Benet, 1970b: 103), a lo que añade: «Ninguna de sus obras de teatro —ni siquiera *Final de partida* o *Días felices*— tienen la grandeza, lucidez y perfección de *Esperando a Godot*» (*id.*: 107). Dicha efusividad, por cierto,

no se temple con el paso del tiempo, sino que parece volverse todavía más incondicional. Véase lo que dice en una entrevista para la BBC años más tarde:

The would-be writer must learn everything for himself in solitude with the sole help of his mind, some books, paper and pencil. In my opinion to say that he needs anything else is mere idle chatter. And given that a writer's most precious gift will be his originality, his work must offer some new visions. I think there is only one man alive in the whole world who can do that: Samuel Beckett (Benet, 1981: 64-65).

No debemos olvidar, asimismo, el volumen de *Beckettiana*, aparecido poco más de un año antes de la muerte de Benet y donde se recogen las cuatro piezas que trajo del dublinés. En su prólogo aprovecha de nuevo para alabar el buen hacer de este, «la rigurosa y extrema estilización con que trazó sus obras breves» (Benet, 1991: 8). El solo hecho de que fuera esta una de sus últimas obras publicadas en vida (las otras serían *La construcción de la torre de Babel* y *El caballero de Sajonia*, del mismo año) es altamente significativo, tanto de su inextinguible adhesión a la literatura beckettiana como de su inmarcesible interés por la escena.

Pero su querencia por la escritura y la persona de Beckett no se ve tan solo reflejada en sus declaraciones o en su producción dramática, sino que impregna una buena parte de la estética y el trasfondo filosófico de su creación, como se ve claramente en la novela *En el estado*, la más próxima al orbe del Absurdo (cfr: Cabrera, 1983: 135, Molina Foix, 1999: 6). De hecho, tal es la afinidad de ambos autores, que Navarra Ordoño (2006: 12) llega a decir: «Algunos de los procesos observados por el madrileño podrían perfectamente aplicarse a alguna de sus prosas únicamente cambiando la palabra Beckett por la palabra Benet».

En *Agonia*, hay varios elementos que remiten con fuerza al terrible mundo descrito en las ficciones beckettianas. En estas, los últimos vestigios de una humanidad en proceso de descomposición —criaturas apenas reminiscentes de personas— se remueven entre los escombros, balbucean su desgracia y se zahieren unos a otros incansablemente. Es, ni más ni menos, lo que hacen Corpus y Pertes; como dice Alexander (1995), estos

sont seuls, le monde a cessé d'exister, ils n'ont plus que la parole, la pensée pour se rattacher au réel, pour jouer la vie, les rapports flous de dominant à dominé, pour faire des gammes sur la variation du savoir entre deux rages de dents, sur l'amour partagé, la solitude, le ciel et l'enfer, et l'incommensurable inutilité de tout cela.

En estas palabras, aparte de dibujarse el antedicho contexto de desolación, se convocan varios de los temas sobre los que se asientan el teatro y la novelística beckettianos. También con respecto al tiempo, habla Ferney (1995) de la repetición constante, del eterno retorno al que aludía en capítulos anteriores: «Comme chez Beckett, rien ne peut advenir, tout se répète». Aparte de estas concomitancias, el dúo

protagonista está indudablemente emparentado con las parejas imaginadas por Beckett, en especial con Vladimir y Estragón. Según Amo (1993), *Agonia* «es una derivación de la gloriosa estirpe iniciada en *Esperando a Godot*»; vínculo que suscriben, entre otros, Klein (1995), Heliot (1995) o el crítico de *93 Hebdo* (1995), para quien los personajes de Benet «parlent pour user le temps, un temps cyclique et infiniment recommencé». En esta futilidad del discurso y en este nunca acabar radica uno de los puntos que más los aproximan a los que aguardan a Godot. El lenguaje es, con todo, lo único que define a los personajes benetianos; fuera de él, no son nada. «[I]ci, le verbe est roi», leemos en *L'Avant Scene* (Kuttner, 1995). Ello hace que Corpus y Pertes se presenten ante nosotros como «somber voices with no apparent sign of visual presence» (Cabrera, 1983: 28), en un grado de desmaterialización que recuerda a otras criaturas de Beckett.

Los vagabundos de *Esperando a Godot* remiten, a su vez, a otras parejas célebres con las que también se relaciona *Agonia*. La más destacada sería, quizá, la de Laurel y Hardy —el Gordo y el Flaco—, por su indumentaria, por su infantilismo y, sobre todo, por sus continuos rifirrafes, especie de números cómicos que suelen resolverse en porrazos, carreras y caídas. En varias de las reseñas sobre el montaje de la pieza benetiana se llama la atención sobre tal parentesco: «Les Laurel et Hardy de la philo» (Delbecq, 1995), se llega a proponer desde uno de los titulares. Asumo que la asociación se debe, principalmente, al contraste entre el físico de los dos intérpretes (*cfr.* Costaz, 1995b). A mi modo de ver, hay, sin embargo, un vínculo de más hondo calado: la dinámica de *tira y afloja* que se establece entre Corpus y Pertes, si bien no resulta igual de cómica o intrascendente que la de aquellos, discurre por unos cauces muy parecidos y da lugar a implicaciones coincidentes. Al igual que en el caso del Gordo y el Flaco, las criaturas benetianas se fastidian sin parar, lo cual las lleva a plantearse la ruptura; así y todo, siempre rehúsan separarse, sabedoras, cada una por su lado, de que no habrá quien las aguante y entienda —aunque sea en el desacuerdo— como lo hace su infatigable compañero.

Junto a esta pareja, citan los críticos otras célebres, tales como la de Jacques y su amo, obra del ingenio del ya aludido Diderot (Kuttner, 1995), la de Bouvard y Pécuchet, protagonistas de uno de los últimos libros de Flaubert (*ibid.*), y una tercera mucho más llamativa, ajena a la esfera más o menos cómica en la que se inscribe el resto: el Fausto y el Mefistófeles de Goethe (Heliot, 1995, *93 Hebdo*, 1995, Alexander, 1995, *Paris Mantes-Poissy*, 1995). La comparación con esta última, con todo, no parece sustentarse más que en la dialéctica sobre la que se asienta su intercambio —«l'un affirmant, l'autre niant» (*ibid.*)— y en la temática filosófica sobre la que orbita su conversación.

Respecto a otros nombres, mencionan los reseñistas galos, aparte de a los ya consignados, a Joyce (Quirot, 1995), a Perèc (Alexander, 1995), a Sterne (Ferney, 1995), a Sarraute (Alexander, 1995, *Point*, 1995), a Carroll (Ferney, 1995, *93 Hebdo*, 1995), a Bergson (*Petites Affiches*, 1995) y a Wittgenstein (Ferney, 1995), autores todos ellos con los que la obra de Benet guarda innegables relaciones y que se hallan

muy próximos al dominio del Absurdo y, en general, al arte de vanguardia. Sobre sus ideas, técnicas e intuiciones, se edifica gran parte de la literatura que hoy consideramos renovadora.

No citan, en cambio, los comentaristas un título que, a mi juicio, tiene mucho que ver con el planteamiento y la estructura de la obra benetiana; una obra ajena al ámbito literario y de la que ignoro si Benet llegó a tener conocimiento: *Persona*, la emblemática película de Bergman, estrenada precisamente el año de escritura de *Agonia*. En ella, dos mujeres opuestas en todo se enzarzan en un brutal enfrentamiento psicológico, reminiscente de las *batallas de cerebros* del también sueco Strindberg, a quien mencioné más arriba. Su confrontación es desigual: una de ellas —Alma, jovial enfermera— habla sin parar, mientras que la otra —Elisabet, actriz de renombre y paciente de aquella— permanece muda durante la mayor parte del metraje. Como en la obra benetiana, se sugieren dos partes de un mismo ser, perfectamente complementarias. Esta impresión se irá afianzando a lo largo de su disputa, durante la que los papeles de dominadora y dominada fluctúan incesantemente, al punto de desestabilizar las convicciones que cada una tiene del mundo y diluir sus caracteres en un maremágnum cambiante. El resultado es que, al final del filme, nos cuesta reconocer a los personajes del principio: un profundo proceso de vampirización ha ocasionado una transferencia de personalidades y ahora ninguna de las dos sabe a ciencia cierta quién es o qué postura defiende. La situación se aproxima, en este sentido, a la de los incorpóreos Corpus y Pertes. Aparte de esto, menudean los paralelismos en el plano temático, teñido, en ambos casos, del más negro nihilismo. Se da, así y todo, una divergencia fundamental; y es que, al contrario de lo que ocurría en *Agonia*, las dos contendientes bergmanianas logran zafarse la una de la otra al término del duelo, o al menos eso es lo que parece. Sea como fuere, la conclusión no se antoja tan negativa como en la obra de Benet.

UN CASO DE CONCIENCIA: EL TRÁNSITO A REGIÓN

1. PUBLICACIÓN Y ACOGIDA

En 1967, año de la aparición de *Volverás a Región*, escribe Benet el que, en puridad, será su último drama: *Un caso de conciencia*.¹ En 1971 lo dará a conocer en la antología *Teatro* y, como con el resto de su producción para la escena, nunca volverá a referirse a él.² El destino de esta obra es más desgraciado que el de las que hemos venido viendo hasta ahora. Su mala fortuna en el plano escénico es solo comparable a la que le ha deparado el académico. Desde su primera publicación, hace ya cuarenta años, no solo no ha sido representada en ninguna ocasión, sino que las pocas menciones a ella coinciden en señalar su escasa teatralidad. Monleón (1971), por ejemplo, considera que

entre *Anastas o el origen de la Constitución* [...] y *Un caso de conciencia* existe el paso que supone de escribir con el escenario en la cabeza, como si la imaginación aún creyese que ese era el destino de lo que iba fabulando, a sentirse solo con las cuartillas y escribir olvidada la geométricidad, la arquitectura de la expresión escénica.

Parecer similar hallamos en Amo (1993), para quien la obra «empieza como un drama inquietante y termina como una novela recitada a varias voces», y en las de Cabrera (1983: 30), según el cual, la insuperable ambigüedad de su argumento «more than enhancing the play as spectacle, undermines its dramatic effectiveness, leaving

¹ Dejo a un lado *El Barbero y el Poeta* y *Apocación*, por su datación imprecisa.

² Ello no obsta para que, como hizo con *Agonia*, lo sometiese al juicio de Martín Gaité. En varias de las cartas intercambiadas existen referencias obvias a la pieza, incluida una reflexión de lo más jugosa, motivada por las observaciones de su corresponsal, en la que Benet expone sus dudas sobre el formato teatral (Benet y Martín Gaité, 2011: 134-135 y 139-140). Más adelante volveré sobre ellas.

the work as a good exploration of the inner conflicts of the self, but nothing more». Por su parte, Fernández Insuela (1993: 19), comparando *Un caso* con la obra que acabamos de analizar, concluye que ambas rozan la *irrepresentabilidad*:

Aunque en esta obra hay más claramente que en *Agonia confutans* una historia [...] la simultaneidad temporal y la imprecisión de los límites entre la realidad y la imaginación, o entre el pasado y el presente, hacen que su materialización escénica sea muy difícil aun contando con las instrucciones e informaciones del propio autor y con las acotaciones, más numerosas que en *Agonia*.

Frente a estas opiniones adversas se alza solitaria la de Molina Foix (2010a: XX), para quien esta pieza sería «tal vez para él [Benet] y para algunos de sus lectores la más conseguida». Su concepción de la misma, aun así, va —sin pretenderlo— por derroteros parecidos a los del resto de comentaristas, toda vez que admite que, más que un «drama de costumbres o alta comedia» (como proclama la nota que precede a la obra en sí), se trataría de «un oratorio o una cantata» (*ibid.*).

En efecto, *Un caso* se nos antoja la más extraña y antiteatral de las obras incluidas en la antología de 1971. En un principio, la inclusión de personajes, espacios y situaciones arquetípicos, reconocibles, hacen pensar que nos hallamos ante una pieza mucho más convencional. La acción dramática se activa, por otro lado, de un modo ágil, dinámico, mediante unas misteriosas llamadas a la puerta y una serie de intercambios humorísticos, rayanos en el absurdo. La ilusión, pese a todo, no tarda en quebrarse: de ese inicio desenfadado y radicalmente concreto, la acción se estanca y las intervenciones dejan de formar parte de una conversación más o menos coherente, para convertirse en algo parecido a aforismos, dotados de gran autonomía respecto del marco general e incluso intercambiables. Con ello, la trama que parecía comenzar a hilvanarse se difumina por completo, y aunque prevalecen ciertos motivos comunes en las reflexiones de los personajes, su exposición no se realiza a través de una dialéctica trabada, sino de manera harto caprichosa.

La carga de teatralidad también decrece según avanza la obra. A lo que parece, los personajes apenas se mueven de su sitio, no gesticulan, no acusan cambios en su expresión, etc.; en casi ningún aspecto —no solo en el de los sujetos— hay referencias al estrato espectacular. La obra se queda, así, en una especie de drama de ideas iconoclasta, en el que Benet se limita a exponer sus teorías de un modo anfibológico y descoyuntado, no tanto violando las convenciones del modo dramático cuanto ignorándolas por completo; como si, ya ganado por su personalidad narrativa, se hubiera propuesto escribir una obra de teatro y, a medio camino, hubiera aparcado los códigos inherentes a la modalidad y los hubiera trocado por los recursos de nuevo cuño que, ese mismo año, desplegaba en las páginas de *Volverás a Región*. Por supuesto, esto no invalida la consideración específicamente teatral de la obra; antes al contrario: sus irregularidades hacen que el análisis sea todavía más interesante y provechoso.

2. ARGUMENTO Y SENTIDO

La primera impresión que recibimos al asomarnos a *Un caso* es que vamos a presenciar el típico drama de salón burgués, en el que la infidelidad, los celos, el honor y otros asuntos relacionados con la moral —pública y privada— ocupan el primer plano. El propio título apunta en esa dirección, evocando el tipo de escena imperante a mediados y finales del siglo XIX —desde la pieza costumbrista hasta el drama de tesis—, el cual tendría continuidad en el clima conservador de la posguerra. Otros factores, como se verá en el análisis dramaturgico, sugieren la misma filiación: el espacio, la cronología, los personajes, etc. Conforme avanza la pieza, empe- ro, todo esto se diluye, y las expectativas que nos habíamos forjado quedan seriamen- te truncadas; no tanto, cabe decir, por la significativa ampliación que experimen- ta el abanico temático, sino sobre todo por el progresivo oscurecimiento en el trata- miento de la materia. Esta dificultad da un vuelco a su primigenia adscripción a un molde clásico, instituido en la tradición teatral de Occidente, dejando la pieza en un terreno de nadie.

La obra se abre con una *vodevilesca* discusión entre el Sr. Arnau y su criada Ade- la sobre una enigmática llamada en la puerta. A esta le sigue otra no menos estrafa- laria, en la que el Sr. Arnau y su hija, Carmen, departen sobre el pretendiente de la benjamina de la familia, Elena, que nunca aparecerá en escena. En la charla despun- ta el ingenio *wildeano* del padre: «Un pretendiente siempre debe merendar de impro- viso. (*Aparte.*) No así un prometido. De otra forma nunca se sabría hasta dónde lle- gan sus pretensiones» (UCC: 141). El motivo es, por lo demás, común en los dramas de salón: las aspiraciones de un joven a contraer matrimonio con la hija de un rico hacendado.

Las cosas empiezan a cambiar en cuanto el diálogo deriva hacia cuestiones mu- cho más generales, alejándose del caso concreto del pretendiente y aludiendo a otro personaje que no llegaremos a saber a ciencia cierta quién es, pero que se siente como una amenaza. «Estoy segura de que se acerca», dice Carmen (UCC: 148). Ya antes el Sr. Arnau, al oír la llamada, ha sentenciado: «No sé quién me susurra que esta vez viene por mí» (UCC: 141). Quien comparece, no obstante, es Julián, el ma- rido de Carmen, después de una larga ausencia, causada, según sabremos, por la in- fidelidad de su esposa y sus oscuras consecuencias. Su aspecto es lamentable, y su discurso, de lo más desconcertante.

A partir de la entrada de este cuarto personaje, la obra pierde todo asiento en la realidad, no solo por los aires de ultratumba que lo acompañan y las referencias a ese otro ser, enviado del Más Allá, que, aparentemente, se mantiene al acecho, sino por el cariz marcadamente abstracto que adquiere el discurso de todos los personajes. Como ya dije antes, el fluir de la trama se difumina, por lo que lo que logramos re- construir de la fábula es de lo más incierto. Colegimos que Carmen era una mujer insatisfecha en su matrimonio y que, por esta razón, decidió buscarse un amante; no queda claro, aun así, si llegó a consumir la infidelidad o si fue descubierta antes. De

que fue sorprendida *in fraganti* no nos cabe la menor duda: según lo que, en un principio, se nos hace creer, Julián habría entrado en cólera en ese momento y decidido acabar con el tercero en discordia de un pistoletazo. Tras este homicidio se produce la fuga antes mentada —a tierras de Teruel, para ser más exactos—, de la cual regresa, al cabo de un tiempo indeterminado, con la intención de retomar la relación con su mujer y suplir las carencias carnales a las que la tuvo sometida durante la primera fase de su matrimonio. Carmen, sin embargo, ya no está dispuesta a volver con él, y no deja de recriminarle su comportamiento.

Mientras tanto, una (otra) enigmática presencia se materializa en escena: La Sombra del Guarda, la cual viene a recordar a la familia que está descuidando la hacienda y la virtud de sus mujeres. Al principio, la identificamos con el espectro que ronda la casa, lo que nos lleva, a su vez, a verla como el espíritu del hombre al que Julián presuntamente asesinó, o sea el amante de Carmen: un tal De Bastos —«joven con aires de gran señor» (UCC: 171)—, según se dice, sin precisión alguna, hasta en tres ocasiones. No obstante, nada en su actitud o en sus palabras refrenda esta interpretación (aparte del hecho incontrovertible de venir de la tierra de los muertos). Es más: en un punto hasta se llega a sugerir que pueda tratarse de una proyección del propio Julián.

Elucubraciones aparte, no llegaremos a estar seguros de nada. Por si fuera poco, la obra se complica cada vez más, sobre todo con el galimatías del segundo acto, y el desenlace es de lo más ambiguo: Julián se precipita a atender la insistente llamada que lleva importunándolos desde el comienzo de la obra; todos los demás personajes —incluida La Sombra del Guarda— van tras él y, acto seguido, se oye el eco de una detonación y se apagan las luces. Cuando se encienden de nuevo, aparecen Carmen y el Sr. Arnau en la misma actitud del principio; la diferencia es que ahora se distingue «el bulto» de Julián en la entrada. Las palabras que su mujer profiere en este momento acaban por asentar su condición fantasmal: «Abre la puerta de mi cuarto, pero no cruza el umbral. Se limita a decirme que me cuide mucho y que vele por mi salud» (UCC: 186). Tales visitaciones, dice, la mortifican, pues funcionan, por una parte, como venganza contra su displicencia y, por otra, como constatación de la pérdida irreparable: «era el mismo que yo buscaba y con qué asiduidad viene a recordármelo. Cómo sabe que ya no podré salir de este cerco» (*ibid.*). Por su parte, el Sr. Arnau le recomienda reposo: «No son más que figuraciones. Descansa: mañana tendremos visita» (*ibid.*). Ella, sin embargo, se regodea en su derrota: «Ha terminado conmigo» (*ibid.*); a lo cual aquel repone: «puesto que lo ha conseguido, ha demostrado con ello el amor que te tiene» (UCC: 187). «No te entiendo, no te entiendo», son las últimas palabras, tanto de Carmen como de la obra (*ibid.*).

Como se ve, hay ciertos componentes de los dramas burgueses, como el asunto de la infidelidad, que prevalecen en la fábula. Estos, no obstante, aparecen combinados con enunciados que van más allá de la esfera de lo teatral, pasando, en primera instancia, por el contexto social y moral de la época, para desembocar en dos áreas igualmente abstractas, muy caras a Benet: por un lado, la elucubración filosófica, y

por otro, la especulación metapoética. Se plantean, pues, cuatro lecturas complementarias.

En primer lugar, se trataría de una versión paródica de los dramas burgueses del XIX. Esta, pese a todo, no se limita a una mera inversión o mofa de los tópicos más localizables; a decir verdad, hay muy poco de burla en ella, aparte de las desconcertantes conversaciones antes citadas. En cambio, la deconstrucción se lleva a cabo sobre la idea de mimesis que atraviesa la tradición realista decimonónica, de base racional: como respuesta a esta visión, se infectan todos los rincones del drama de inseguridad, desestabilizando las certezas que se pudieran tener sobre cualquiera de los elementos del drama. Tal proceder no es nada nuevo para los habituales de Benet.

La segunda lectura posible parte de los mismos presupuestos: la crítica a la razón como herramienta gnoseológica. En el párrafo anterior sugería que esta se encontraba en la base de la embestida a la estética realista, encarnada, en este caso, en los dramas de salón burgueses; se trataba, pues, de una adaptación del discurso irracionalista al terreno literario-artístico, y más en concreto a su configuración formal. Ello no obsta para que, en muchos de los parlamentos de los personajes, el irracionalismo aparezca tematizado, y ya no en relación con la mimesis literaria (o en este caso, teatral), sino con el grado de conocimiento del mundo que el intelecto es capaz de proporcionar. Cuestiones como la imposibilidad de comunicación o el carácter inaprensible del yo vienen asociadas a esta limitación epistémica, y se traducen en sentencias tan densas y ajenas a la concreción como: «Yo creo que la conciencia no es el órgano de la subjetividad, solamente es su voz, porque el dolor se hizo reflexivo en el camino de vuelta, tras haberse asomado al abismo donde vislumbró la imagen inalcanzable del yo» (UCC: 161-162).

Sus ideas acerca del alcance de la razón no se restringen, por otro lado, a las alturas metafísicas, sino que se aplican a la perfección a su concepto de la creación literaria. Es una correspondencia que, como se sabe, recorre toda la praxis benetiana. «Así, pues, no hay otra certeza que la de la pasión y toda incertidumbre procede del conocimiento», dice el Sr. Arnau (173-174). Aparte de una máxima filosófica, supone toda una declaración artística de principios que recuerda mucho a otras contenidas en la obra ensayística de Benet, donde se suele contraponer una idea de literatura con pretensiones científicas, que aspira a descifrar los enigmas del universo, con otra que «no sintiéndose apremiada por la necesidad de representar la naturaleza, también progresivamente va eliminado de su código la necesidad de ser inequívoca, veraz y certera» (Benet, 1976a: 48).

Y ya para terminar, la cuarta lectura que se plantea alude a la realidad española del momento en el que la obra fue escrita. En general, Benet no era muy amigo de establecer relaciones explícitas entre su literatura y la circunstancia histórica. En el caso presente, no obstante, existe una clara conexión. Desde el instante en que en la nota preliminar se dice que el drama fue «escrito con atención especial a los dictámenes del gusto político que dominaba al país al comenzar el último tercio del siglo XX» (UCC: 133), se apunta una intención crítica que en otras obras no salía a

relucir, al menos de manera tan evidente. Fíjese que se dice «gusto político», y no *estético* o *literario*. ¿Se tratará de una velada alusión a la acción de la censura —órgano del criterio oficial—, más que de un comentario sobre el tipo de teatro que triunfaba en esa época? Quizá sería ir muy lejos.

El contenido de la historia remite, de cualquier manera, a un estado de cosas muy característico de la gris España de la posguerra, ya distintivo del país en los tiempos del Imperio y actualizado gracias al régimen de Franco. Con su llegada, el aperturismo social e intelectual alcanzado en la Segunda República se ve sustituido por una moral ultraconservadora que recupera conceptos como la virtud de la mujer, la santidad del matrimonio o la potestad indiscutible del *pater familias*. En *Un caso*, Carmen representa a la mujer inhibida de esa sociedad, cuyo deseo sexual se ve frustrado por una vida conyugal anodina, regida por el temor al *qué dirán*, y que, al romper los votos con su marido y entregarse a un amante, se ve envuelta en un maremágnum de reproches y remordimientos. Como dice Cabrera (1983: 30): «marriage leads Carmen into unhappiness. And in order to overcome it she chooses to be unfaithful. By being unfaithful, however, she creates problems for her inner, psychological self». En su experiencia, «[o]ne cannot fail to see [...] a sharp criticism of the Spanish concept of sex, wherein reason overwhelms the senses».³

Señalemos, ya para terminar, como el propio título alude a la convergencia entre las dos lecturas principales. Así, el vocablo *conciencia*, atendiendo al argumento, remite a una noción moral, aun religiosa, sumamente importante en las obras de este tipo; ciertamente, se puede decir que todas ellas constituyen *casos de conciencia*. Frente a esta interpretación, propone Cabrera (*id.*: 29; cursiva mía) la otra que hemos destacado: «If one were to classify this work, one would say that it is a psychological play: man's consciousness is the main area of exploration, as the title clearly reveals». En efecto, el vocablo *conciencia* no solo atañe al «conocimiento interior del bien y del mal» —tal y como reza la segunda acepción del *DRAE*—, ni mucho menos se limita a cuestiones de índole sexual y/o marital, sino que puede referirse, en un sentido general, al «conocimiento reflexivo de las cosas» —de acuerdo con la tercera acepción. Bajo la misma palabra se engloban, pues, dos dimensiones complementarias —una moral y otra epistemológica—, en las cuales se reparten las dos caras de la pieza: por un lado, sería una disquisición sobre la retrógrada mentalidad de la España del franquismo —ampliable a cualquier otro contexto dominado por la represión y la hipocresía—; al mismo tiempo, no obstante, estamos ante una divagación de cuño inequívocamente benetiano sobre los límites del conocimiento humano y la consiguiente incapacidad del ser para formular una explicación racional de lo que lo rodea y, también, de sí mismo. La síntesis entre ambos hemisferios se produce con la misma sutileza con la que se establece la fusión entre la parte de elucubración filosófica y la de teorización poética.

³ Véase, a este respecto, mi aproximación monográfica a este drama (Carrera Garrido, 2012b: 32-38).

3. PARALELISMOS Y POSIBLES INFLUENCIAS

En lo que respecta a los ecos de *Un caso*, es pertinente hablar no tanto de títulos concretos cuanto de un molde meridianamente definido, al cual se acoge una buena cantidad de piezas escritas en el siglo XIX, de gran éxito en los teatros comerciales, y que constituye uno de los buques insignia de la nueva clase dominante: la llamada «alta comedia». Es, como ya sabemos, el propio Benet el encargado de establecer este nexo, en la nota que sirve de introducción, y aun de manual de instrucciones, a la obra. En ella también dice que la obra puede ser vista como un «drama de costumbres»; tal clasificación no puede ser, aun así, más irónica, dado el radical alejamiento de Benet de los escritos pintorescos y localistas. Al menos a priori, la etiqueta de *alta comedia*, como subgénero menos apegado a la cotidianidad, parece sentarle mejor. A medida que avanzamos en la lectura, con todo, se imponen divergencias temáticas e ideológicas entre el patrón decimonónico y la propuesta benetiana.

Según el estudio de Muro (2003), la alta comedia deriva de la fórmula acuñada por Leandro Fernández de Moratín en obras como *El viejo y la niña* o, sobre todo, *El sí de las niñas*, la cual, a su vez, responde a las exigencias más relevantes de la poética e ideología neoclásicas: el respeto a las tres unidades, la orientación pedagógica, la plasmación de asuntos de actualidad y el predominio de la palabra frente a la espectacularidad del teatro popular (las comedias de magia, las de santos, el género heroico-militar). Con el tiempo, a estos rasgos se les unirán otros tomados de diversos modelos, como la comicidad risible, el localismo, la *teatralización* de la representación —especialmente de los diálogos, cada vez más alejados de la naturalidad de la calle— y, el más importante, el costumbrismo, es decir, el dibujo del día a día característico de la burguesía. En las piezas previas a la alta comedia canónica, debidas a Bretón de los Herreros o Ventura de la Vega, estos componentes dan lugar a títulos cada vez más estandarizados, en los que la crítica de la sociedad se combina con la distracción de los espectadores por medio de la risa y de la imitación de sus hábitos más reconocibles, y donde prima, antes que cualquier alarde formal, la *pièce bien faite*.

La alta comedia propiamente dicha se sitúa a medio camino entre la fórmula moratiniana y este teatro de entretenimiento, anegado de clichés. En el nuevo patrón los asuntos vuelven a cobrar gravedad y, lejos de mover a una risa superficial, plantean disquisiciones sobre los problemas sociales. En este sentido, se puede decir que recupera el contacto con el referente externo. Como apunta Muro (*id.*: 1962), «se trata de un realismo crítico que presenta en escena a la alta burguesía, con la intención aleccionadora de denunciar sus defectos y proponer soluciones». Ahora bien, mientras que por un lado se logra más cercanía al mundo real, por otro «el reflejo de lo pintoresco deja de tener carácter protagonista y se trata de acceder a estratos más profundos de la condición ética [...], que, por ende, habrían de tener mayor valor sintomático y diagnóstico» (*ibid.*). Se produce, en definitiva, la búsqueda de la esencialidad en lo cotidiano, lo que hace que tanto personajes como espacios y aconteci-

mientos pasen de tener valor como minuciosa instantánea de un contexto determinado a funcionar como representaciones de actitudes y comportamientos elementales, o lo que es lo mismo, como tipos.

En *Un caso*, los participantes del drama conforman un plantel clásico de la alta comedia: la mujer joven tentada por el adulterio, el marido agraviado, el padre juicioso y la sirvienta ocurrente (llama la atención la incomparecencia de la madre, a la que en ningún momento aluden los personajes, como si no existiera, ni ahora ni nunca). Gracias a la intervención de esta última, pero también a ciertos comentarios que se producen al principio y, especialmente, al lugar en el que se desarrolla la acción, sabemos que estamos ante gente acomodada, representantes de una burguesía reaccionaria. El tema de los matrimonios rotos y la infidelidad, en torno al cual gira la trama, es, por otro lado, cuestión dilecta de esta dramaturgia. Valiéndose de una técnica propia del teatro de tesis, se ofrece una suerte de «juicio ideológico-moral dramatizado, en el que se presenta un caso, se argumenta sobre él [...], probando y refutando y, en una *peroratio* final, un personaje *raisonneur* explicita la doctrina por asumir, reforzando la tesis» (*id.*: 1970); solo que en *Un caso*, como ya dije más arriba, el razonamiento se va haciendo cada vez más oscuro e inconexo, y la conclusión no se produce sino de una manera oblicua, dejando la presunta tesis en las tinieblas de la ambigüedad.

En esta disgregación reside el socavamiento de la mimesis realista tantas veces mentado. La divergencia a la que hace un momento aludía tiene que ver, no obstante, con el tratamiento que se le dispensa al dilema propuesto y, también, con la concepción del mundo que se desprende del *careo*. Frente a la mentalidad firmemente conservadora que caracteriza a las obras de la alta comedia, donde se ensalzan instituciones como el matrimonio y la familia y se defienden la fe católica y los valores tradicionales, lo que Benet propone en esta pieza suscita el escándalo del sector biempensante de la sociedad: la liberación de la mujer a través del adulterio, el ataque a las instituciones recién aludidas como corsés de la parte genuina del ser humano. En este sentido, el drama de Benet se aproxima más a la moral progresista del teatro francés de fines del XIX (adjetivado de *libertino*); y lo que es más importante: engarza con uno de los temas principales de su primera novela, y que se repetirá en otras como *En el estado* o *En la penumbra*, donde nos volvemos a encontrar con personajes femeninos no negativos que elucubran sin tapujos sobre su sexualidad, sobre su frustración y posterior emancipación. Es, no obstante, en *Volverás a Región*, en la azarosa experiencia de Marré Gamallo y en las declaraciones del Dr. Sebastián donde más puntos en común hallamos: en ambos discursos se profieren críticas acerbadas contra los esquemas caducos del tradicionalismo que bien podrían deberse a los protagonistas de *Un caso*; hasta tal punto se asemejan las alocuciones, que no sería descabellado hablar de estas dos obras como variaciones sobre un mismo motivo. La coincidencia cronológica refuerza esta hipótesis.

En la novela de 1967 se tiende, por lo demás, el mismo puente entre los pilares que definen a la sociedad tradicional y la castrante vía racional; «todavía en mi ju-

ventud se daba por buena una teoría [...] que en la liquidación de la familia veía la emancipación de un instinto anquilosado y amordazado por una razón astuta que se interroga siempre sobre el objeto de su entusiasmo», dice el Doctor (Benet, 1967: 145-146), para quien la familia sería «la verdadera trampa de la razón». El afán por imponer límites a algo en lo que intervienen factores intelectualmente irreductibles es lo que hermana a ambas nociones.

Siguiendo con los paralelismos, resalto dos que ya han sido mencionados a propósito de *Agonia*. En primer lugar, el género del diálogo. Una vez más, nos las vemos con un discurso solo aparentemente dialéctico, en el que varios personajes debaten sobre cuestiones fundamentales y cuyas intervenciones, en vez de elucidar una postura coherente, van dando lugar a un discurso cada vez más disgregado y errático. En el análisis dramaturgico reflexionaré sobre lo que esto supone para su constitución teatral. Ahora me interesa señalarlo por el afán deconstructor que rastrea en las dos piezas precedentes y que encuentra su mayor referente intertextual, aparte de en el drama decimonónico, en los moldes clásicos. En la distorsión de la alta comedia y las recurrencias de raíz burguesa se localiza, por cierto, el segundo paralelismo: Pirandello.

En una línea similar al Benet de *Un caso*, lleva a cabo el italiano el desmontaje paródico de los cimientos tanto morales como estructurales del teatro decimonónico. Piénsese, por ejemplo, en una obra como *El juego de las partes*, donde se ponen en solfa los duelos de honor y se invierten los roles tradicionales. Esta reinención, entre cómica y desasosegante, es también producto de unas convicciones filosóficas, que, al igual que en Benet, recorren toda la obra pirandelliana. No hará falta incidir en la deriva relativista de estas posiciones, común a muchos escritores vanguardistas del siglo xx y que prefigura el pensamiento posmoderno.

LA OTRA CASA DE MAZÓN: LA IMPOSIBLE HIBRIDACIÓN

1. PUBLICACIÓN Y CONSIDERACIONES GENÉRICAS

A mediados de 1970, revela Benet en una entrevista: «Escribo una novela breve, compuesta de diez partes, cinco expositivas y cinco de acción dramática. Es la historia de una familia engendrada en el odio» (García Rico, 1970). Es la primera referencia a *La otra casa de Mazón*. Su aparición tiene lugar en marzo de 1973 bajo el sello de Seix Barral. Se trata, con todo, de uno de los proyectos más añejos de Benet: su redacción comprende casi dos décadas. Ya Chamorro (1973), en su reseña de la obra, advierte que esta fue «[e]scrita hace algún tiempo (creo que veintiún años exactamente) y, [sic] reelaborada posteriormente». Por su parte, el ingeniero confesará, años más tarde, que es «mi libro más antiguo» (Torres Fierro, 1974: 59). El dato exacto, no obstante, lo aporta una carta hecha pública por Molina Foix en 2010: escrita a finales de 1970 y remitida a Félix de Azúa, en ella explica Benet que acaba de pulir «una novela breve [...] escrita sobre el cañamazo de un drama que empecé en el verano de 1954, en un pequeño pueblo del sur de Suecia, y que terminé tres años más tarde en Ponferrada» (*apud.* Molina Foix, 2010a: XXII). Por qué esperó hasta 1973 para darla a la imprenta es una cuestión para la que barajo dos razones: su costumbre de volver obsesivamente sobre los manuscritos y las dificultades que una obra de estas características habría de encontrar para su publicación, máxime cuando su artífice aún no había alcanzado la notoriedad que, años después, le permitiría lances más arriesgados.

El acto de presentación de *La otra casa* corre a cargo del novelista Torrente Ballester y en él Benet anuncia su intención de optar por «el silencio y el recogimiento» (Chamorro, 1973), cosa que hará durante casi cuatro años, hasta la aparición de *En el estado*. Por ese entonces, ya han pasado dos desde la publicación de *Teatro*, y su

repercusión ha sido prácticamente nula. En contraste, los críticos vuelcan su interés hacia el ciclo de Región, sobre el que empiezan a menudear enjundiosos estudios.

En este breve lapso de tiempo, el ingeniero ha dado a la imprenta varios y heterogéneos títulos: la críptica novela *Un viaje de invierno* (1972), la *nouvelle* titulada *Una tumba* (1971) y los volúmenes de relatos *5 narraciones y 2 fábulas* (1972) y *Sub rosa* (1973); obras, todas ellas, que amplían y robustecen su universo personal, especialmente la provincia regionata y sus aledaños. *La otra casa*, protagonizada por una de las estirpes del territorio inventado, se inscribe indiscutiblemente en esta estela de exploración y enriquecimiento. Su planteamiento formal la distingue, con todo, de sus predecesoras, situándola en un lugar impreciso en cuanto a su clasificación genérica. Sobre ella la atención académica no ha pasado sino de soslayo, y solo para afirmar que es «la hermana pobre» del ciclo regionato (García Pérez, 1998: 140), un mero apéndice o coda del mismo (Molinario, 1997: 116).

Como tantas otras veces, la actitud del propio Benet ha supuesto, sin duda alguna, un factor determinante en este *maltrato* académico. Si no tan displicente como con el resto de su producción dramática, lo cierto es que nunca se mostró demasiado entusiasta sobre este título en particular. Apenas se refiere a él en sus entrevistas, y las pocas veces que lo hace casi siempre es de forma irónica. Así, en un encuentro con Montserrat Roig interpela a la entrevistadora del siguiente modo: «¿Has leído eso? Y te ha dejado muy fría, ¿no es cierto?» (Roig, 1975: 83). Júzguese el distanciamiento de estas palabras, o el desencanto del siguiente juicio: «Ese libro no me salió del todo bien. El intento era muy ambicioso, a pesar de que el libro en sí no lo aparenta» (Torres Fierro, 1974: 59).

La otra casa es un híbrido de novela y teatro. En sus páginas, cinco secciones narrativas se alternan con otras tantas partes dialogadas, designadas con el término «escena» y, como tal, regidas por acotaciones genuinamente teatrales. Hay incluso un *dramatis personae* y una breve nota, colocada junto a aquel, en donde espacio y tiempo quedan vagamente definidos. Mediante dicho hibridismo, rinde Benet homenaje a su gran maestro: Faulkner. Ya el mismo año de su publicación, vincula Villanueva (1973: 16) *La otra casa* con *Requiem for a Nun* (1951). Desde entonces, será un lugar común en los comentarios sobre este título benetiano. También la pieza faulkneriana se sitúa entre la narración y el teatro. Hay, sin embargo, una diferencia fundamental, y es que, mientras que en esta las partes noveladas no cumplen más que la función de preámbulo respecto a los actos dramáticos, en nuestra obra ambas poseen el mismo rango de importancia, «intimately related by plot and thematic similarities» (Herzberger, 1976: 137).

A despecho de esta paridad, la mayoría de los críticos concibe *La otra casa* cual si se tratara de una novela normal y corriente, sin parar apenas mientes en su cariz dramático y conjurando, de esta manera, cualquier cábala sobre su posible materialización en un escenario: de todas las fuentes consultadas, solo una tiene a bien incluirla entre la literatura teatral (Fundación Juan March, 1985: 64), mientras que Cabrera (1983: 124), Sanchidrián Velayos (1987: 179) y Molinario (1997: 123) dudan seriamente de su

validez escénica: el primero, basándose en el hecho de que «almost nothing happens in the five scenes»; el segundo, por una cuestión de coherencia compositiva —«al depender en gran medida de la parte anterior en prosa, son escenas frustradas que van contra el espíritu dramático»—; y la tercera, un poco más tajante que sus colegas, a causa de un detalle vinculado con la especificidad del modo dramático:

[A]lthough the text features stages directions, dramatic dialogue and scenic divisions, there is absolutely no sense of either drama or spectacle [...] More likely in *La otra casa de Mazón* dramatic conventions are purposefully stripped of their efficacy. What Benet takes from the genre is its immediacy, or the chimera of immediacy, and its orality, as contrasted with the pronounced scriptivity of the prose segments.

Frente a todos estos recelos, se levanta una vez más la ferviente voz de Molina Foix (2010a: XXII), quien define la obra como «un híbrido entre el apólogo bíblico y la comedia castiza» y elogia «el despliegue del aparato teatral: golpes de efecto, exageración gestual, avisos a la galería, un cierto aroma rancio, un exhibicionismo audaz, entre otras convenciones o leyes del idioma escénico».

En cuanto a los demás comentaristas, no tienen ningún problema en alinearla junto al resto de la novelística benetiana, rehusando entrar en mayores disquisiciones teóricas y aplicando el mismo rasero que a aquella. Ni que decir tiene que es el mismo criterio que han seguido las editoriales y los medios informativos. En este sentido, se apunta cierta proximidad a lo que varias voces predicaban acerca de *Max*, aquello de que se trataba de un «cuento escrito en forma de teatro». Esta vez, no obstante, dichas reservas se sugieren algo más justificadas o, cuando menos, merecen un poco más de atención.

En verdad, no se puede afirmar que nos hallemos ante un drama como tal. Ello se debe, antes que nada, a lo que argumentaba Sanchidrián Velayos: sin el estrato narrativo, el dramático resultaría incomprensible, y lo mismo al revés. Como dije, las dos partes son igualmente relevantes, ninguna posee la independencia requerida para erigirse como una unidad significativa autosuficiente. Dice Herzberger (1976: 137): «a large portion of the drama serves either to clarify the ambiguity which characterizes the prose sections, or to enhance the themes of physical and psychological ruin which pervade the novel». Las escenas no se reducen a una mera aclaración o glosa de lo anterior, sino que constituyen un pilar fundamental de la acción; es significativo, a este respecto, que la obra termine con una escena, y no con la narración. En cuanto a esta, sirve de «preface of each scene in the drama» (Cabrera, 1983: 121): en sus páginas, se nos provee del *background* necesario para entender el comportamiento y la situación de los personajes en la parte dramática.

La obra es un todo orgánico, a caballo entre dos modos de representación, perfectamente integrado en sus partes. El movimiento de contrapunto, de contraste, que entre ambos se establece es donde descansa la razón de ser del discurso (*cf.*: Sanchidrián Velayos 198?: 180). No es, pues, una pieza de teatro, pero tampoco es correcto

verla como una novela. En sintonía con el contexto posmoderno en el que se gesta, *La otra casa* se define, precisamente, por su indeterminación genérica. Sobre ello apunta Díaz Migoyo (1984: 89): «He [Benet] attempted to escape the modal strait-jacket that style imposes on the subject matter not so much through a mere juxtaposition of both styles as through an exchange of their corresponding masks». Dicha interpretación remite a la explicación concedida por el propio Benet años antes, en el curso de dos entrevistas: «Trataba de ensayar mediante el procedimiento de los disfraces, dos distinciones muy elementales, y la única manera de diferenciarlos era poner un disfraz a cada uno», dice en una de ellas (Hernández, 1977: 101¹). Dichas vestimentas encarnan, según él, «los dos talentos básicos de la literatura. Es decir: la comedia y la tragedia» (*id.*: 102). Su intención en *La otra casa* era jugar con estas dos vías, tradicionalmente opuestas,

a fin de lograr, no la simbiosis, que la simbiosis es prácticamente imposible [...] sino el juego de dos personajes que disfrazados de otras cosas, uno fuera trágico y otro fuera cómico pero que no se supiera lo que era cada uno. Entonces le di a uno el carácter dramático y al otro el narrativo; el primero asumía el papel trágico y el segundo el papel cómico. Mediante ese juego pretendía hacer un producto híbrido, una especie de maíz nuevo, combinando lo que no es combinable (*ibid.*).

Comedia y tragedia, teatro y narrativa; en cualquiera de los casos, el discurso queda indeterminado, escindido. Como han señalado Navajas (1984: 193) y Benson (2004: 236-241), esa voluntad de acabar con la unidad del producto literario, con su coherencia textual y estructural, ocupa una parte esencial de la teoría y práctica de Benet, en sintonía con las letras más renovadoras de Occidente.

Admitido el hibridismo de *La otra casa*, solo queda por explicitar los motivos que me han llevado a incluirla en el *corpus*, en principio compuesto exclusivamente por la dramaturgia benetiana. Pues bien, estos son de varia especie: por un lado, porque existe la posibilidad de una representación que integrase las partes narrativas, introduciendo, por ejemplo, a un personaje-narrador o una voz en *off* que ofreciese un sucinto resumen de las mismas al comienzo de cada escena;² y por otro, porque, al igual que Molina Foix, creo sinceramente en la validez dramática de los fragmentos dialogados, por mucho que al director se le presenten problemas para planificar el montaje. Podría haber quien equiparase esta pieza con narraciones dialogadas como *El abuelo*, de Galdós, o *La casa de Aitzgorri*, de Baroja; la equiparación sería, aun así, desajustada: a diferencia de estos títulos, *La otra casa* contiene direcciones escénicas y exhibe una concepción del espacio genuinamente teatral. Así trataré de demostrarlo cuando llegue el momento.

¹ La otra entrevista sería la de Torres Fierro (1974: 59), en la que Benet, tras abundar en el mismo proyecto de «aliar dos categorías que no son mixtibles», comenta: «se piensa que eso es una combinación de drama y de narración, cuando lo que quiere ser es una combinación de comedia y tragedia».

² A este respecto, es elocuente el nexo que establece Molina Ortega (2007: 63), para quien estos pasajes recrearían «la intervención del coro [de la tragedia], a cuyo cargo se encontraban los recitativos».

2. ACOGIDA Y REEDICIONES

Hay varias razones que explican la mala fortuna crítica y de público de *La otra casa*. Una de ellas tiene que ver con su recién comentado vanguardismo, todavía en pugna con el horizonte de expectativas dominante en la España de principios de los setenta. Junto a dicho motivo se sugieren factores de la más diversa índole.

En una nota a la última edición de la obra, pretexto Ignacio Echevarría (2009: 5) «una cierta resaca producida por la exigencia que planteaba el seguimiento de un proyecto narrativo como el de Benet», razón bastante plausible que también baraja García Pérez (1998: 140). Cabe recordar, por otro lado, que su fecha de publicación coincide con el momento de mayor apogeo del *Boom* en España. Frente a dicho fenómeno, dice Echevarría (2009: 6), «empalidecen —y se malinterpretan— los importantes esfuerzos renovadores emprendidos al mismo tiempo por algunos de los narradores de la generación “del medio siglo”». La impronta de la nueva narrativa hispanoamericana en la Península es tal que llega incluso a condicionar la trayectoria de autores ya consagrados (Caballero Bonald, García Hortelano, Alfonso Grosso, etc.). El caso del ingeniero es, sin embargo, muy otro. Si bien es innegable que su literatura presenta más de una semejanza con la renovación llevada a cabo por los narradores del *Boom* —siendo así que se puede abordar un estudio comparativo³—, a nadie que conozca su producción anterior le habrá de pasar inadvertido que se encuentra ante la (pen)última etapa de un proyecto netamente personal, concebido e iniciado mucho antes de la eclosión de aquellos.

Sobre la posibilidad de esta filiación, alguien tan cercano a Benet como Pere Gimferrer (1979: 46) se mostraba, por aquel entonces, de lo más escéptico: «aunque Benet [...] haya expresado reiteradamente su admiración por Rulfo, García Márquez o Vargas Llosa, lo cierto es que sería erróneo emparentarlo con cualquiera de ellos». De hecho, ya el mismo Echevarría había expresado las mismas reservas cinco años antes de la reedición de la obra a examen: «Benet mantuvo en relación al fenómeno del *Boom* latinoamericano una actitud idéntica, en su independencia y en su insobornable altivez, a la que mantuvo en relación a la narrativa española» (Echevarría, 2004). No creemos, pues, que sea en el agravio comparativo donde reside el motivo de la desatención crítica; si acaso, explicaría la del público general —volcado hacia la moda del momento—, pero no la de los lectores especializados, concedores de la trastienda benetiana.

A mi entender, el modesto impacto de *La otra casa* se debe, antes que nada, a aspectos relativos a la obra en sí. Más arriba hacía alusión a su forma transgresora, a

³ Cfr. Carrera Garrido (2010b) para una aproximación de este tipo. En dicho texto, aparte de llamar la atención sobre la coincidencia de maestros, se rastrean tres aspectos fundamentales que emparentarían la obra benetiana con el *Boom*: el enriquecimiento lingüístico, la superación del localismo y la complicación de la forma. Por otro lado, en su estudio pionero, Herzberger (1976: 162) defendía la presencia de un *realismo mágico macondiano* en el discurso del madrileño, en la convicción de que la franquicia popularizada por García Márquez y compañía había «undoubtedly influenced Benet's own writing». Dicha interpretación ha sido, con todo, seriamente puesta en duda por Benson (2004: 82, n. 7 y 165, n. 10).

«la voluntad confesada de confundir los géneros» (Chamorro, 1973). A ella se une la habitual oscuridad de las primeras novelas de Benet, basada en un léxico intrincado e hipertrofiado de cultismos y extranjerismos, una sintaxis laberíntica y un uso inmoderado de la elipsis, los sobreentendidos y aun la incongruencia. En este caso en concreto, la complejidad viene acendrada por la vaguedad y anarquía imperantes en la presentación de los personajes, las cuales nos impiden tener una idea concluyente de sus identidades y relaciones de parentesco (*cf.* Molinaro, 1997: 121), y por el alto grado de incertidumbre e inseguridad que atenazan a la voz narradora.⁴ En «El drama» parece concederse «un descanso para el lector» (Villanueva, 1973: 16): al menos, el discurso de sus participantes se encuentra más próximo a la naturalidad y se sabe en todo momento quiénes son los sujetos parlantes. Prevalecen, con todo, elementos desestabilizadores, que ponen en jaque la supuesta claridad de esta parte. A esto hay que añadir la heterodoxia de su factura específicamente teatral, que se verá después.

Como arguye Molinaro (1997: 119), «*La otra casa de Mazón* is unusual in the Benetian canon, or in any narrative canon, for at least two reasons, the first of which concerns genre and the second of which concerns hermeneutics». Desde mi perspectiva, su tesitura es parecida al de la novela *En el estado*: confundidos ante su extrañeza discursiva y su ambiguo significado, los expertos no habrían sabido bien cómo clasificarla, ni en un plano teórico-crítico ni dentro de la obra de Benet; definidos los principios rectores del universo narrativo de su artífice, lo más fácil habría sido, pues, considerarla un simple añadido a la serie regionata y, en un sentido formal, un experimento audaz pero no muy afortunado. Tanto es así, que hasta el día de hoy su valor no ha sido tenido en cuenta sino en relación con las tres novelas que la precedían y, en menor medida, con las que la seguirían: así, salvo en contadas excepciones (Chamorro, 1973, Correa, 1974, Franz, 1974 y Molinaro, 1997), siempre que se habla de ella, es en recorridos generales por la obra benetiana (*cf.*, por ejemplo, Herzberger, 1976, Cabrera, 1983, García Pérez, 1998 y Molina Ortega, 2007) o, como mucho, en textos que también atañen a otro título (*cf.*, entre otros, Domingo, 1973 y Margenot, 2008). En ninguno de estos documentos, huelga decirlo, se la estudia en el marco de su dramaturgia.

La consignada adversidad no es óbice para que *La otra casa* haya contado con un poco más de fortuna editorial que las piezas genuinamente teatrales. Publicada por primera vez hace cuarenta años, su reedición se demoraría hasta 2004, cuando el sello de Alfaguara, espoleado por un cíclico afán de recuperación, devuelve a la imprenta los títulos más representativos de Benet. Tampoco entonces logra llegar al gran público y sus réditos son, en consecuencia, escasos. Con eso y con todo, solo cinco años más tarde el grupo Random House Mondadori, a través de su sello DeBolsillo, promueve un nuevo conato reivindicativo. Esta vez el proyecto consiste en relanzar la serie entera de Región, retornando a los originales, enmendando las su-

⁴ Quién sabe por qué, dice Franz (1974: 198) en su reseña que las partes novelísticas están «narrated in a traditional omniscient manner», cuando nada más lejos de la realidad.

presiones de la censura y adjuntando, como complemento filológico, precisiones acerca de su redacción y primera publicación y textos críticos sobre cada obra individual. *La otra casa*, en concreto, viene acompañada de las observaciones de Echevarría a las que vengo aludiendo y del artículo de Villanueva de 1973. Como cabía esperar, no es sino otra panorámica de toda la producción benetiana, sin ningún tipo de exclusividad (a diferencia de las ediciones de *Volverás a Región* o *Una meditación*, por ejemplo, que cuentan con sendos asedios monográficos). En ella, pese a todo, se exponen lúcidas reflexiones en torno a la obra que nos ocupa y, más importante aún, se emite un juicio sorprendente: frente a la anterior novela publicada por Benet —*Un viaje de invierno*—, se privilegia *La otra casa*, por cuanto, según el crítico, se aleja del «tono de artificiosidad difícilmente superable» de aquella —el cual la volvía «mucho más inaccesible y carente de interés» (Villanueva, 1973: 14) que sus predecesoras— y consigue recuperar «una cierta densidad temática» (*id.*: 15). De las valoraciones sobre la presente obra que he podido localizar —descontando la reciente de Molina Foix—, es esta la más elogiosa. El resto de exegetas suele preferir el discurso radicalmente antimimético de *Un viaje de invierno*, muy probablemente porque, pese a las más que obvias tiranteces, la etiqueta de *novela* le sienta mucho mejor.

3. ARGUMENTO Y SENTIDO

En su presentación de la obra, sentencia Herzberger (1976: 137): «There is no plot in *La otra casa* in the traditional sense. Instead the novel consists of a carefully selected series of events from the past and present which represent the decadence of the Mazón family».⁵ Esto es cierto a medias: si bien no se puede decir que exista una linealidad en la disposición de los acontecimientos, ni que estos conformen una fábula con un principio definido y un final consecuente, sí que hay ciertos elementos que, aparte de conferirles cohesión, generan una tensión argumental próxima a la de las obras clásicas. La propia estructuración del discurso ya nos advierte de este orden subrepticio. Así, la primera sección narrativa, con la que se abre el libro, recibe el título de «Proemio». En sus páginas se describe, en primer término, el lugar donde van a acaecer los hechos —el caserón del título y las tierras que lo circundan—, para luego relatarse, de forma oblicua, la llegada de los Mazón a este inhóspito paraje, a mediados del XIX. Este primer acercamiento incluye una peripecia diríamos *iniciati-*

⁵ Los Mazón son viejos conocidos del lector benetiano: su primera aparición se remonta a *Volverás a Región*, donde su nombre se asocia a las principales familias liberales de la comarca. En *Una meditación* y en obras posteriores como *El aire de un crimen* o *En la penumbra* también se los menciona, mientras que en *Herrumbrosas lanzas* vuelven a gozar de un papel protagónico. En este gran fresco, sobre todo en su segunda entrega, se nos dan muchas claves para comprender algunos de los enigmas planteados en *La otra casa*. En él asistimos, por ejemplo, al cisma de la familia, que se traducirá en el éxodo de una rama a la vivienda de El Auge, escenario de la presente obra. Por último, en *El aire de un crimen* conoceremos, gracias a una breve digresión, el desenlace de la historia, que aquí queda en suspenso.

ca, tanto por su carácter fundacional como por los ecos bíblicos y míticos que suscita: el accidentado traslado de una mujer encinta de una orilla a otra del Torce —la arteria fluvial de Región— en medio de una brutal crecida.

En cuanto al resto de la obra —lo que Benet, de manera heterodoxa, denomina «El drama»—, abunda en el tema al que hacía alusión Herzberger: la ruina de la estirpe. En los segmentos narrativos, somos partícipes de los principales hitos de su degradación: la violenta muerte de un niño en un bidón, las violaciones a las que el patriarca y luego su nieto Cristino someten a Clara, tía de este último, el enclaustramiento de uno de los familiares en un psiquiátrico, la grotesca muerte del primogénito Eugenio a manos de un hatajo de roedores, etc. Tan truculentos sucesos nos sirven para entender mejor el clima de postración y enrarecimiento moral que se respira en las secciones dramáticas, ubicadas a mediados del siglo xx y protagonizadas por Cristino, el último vástago de la casta, y Eugenia Fernández, su sirvienta y exconcubina. En estas, se despliega la subtrama que da unidad al conjunto y sobre la que descansa la tensión a la que aludía.

Encerrados en la cocina, harapientos y fatigados, Cristino y Eugenia son como dos almas en pena: vencidos por la desesperanza, no hacen más que jugar al parchís, discutir sobre cuestiones baladíes y esperar. Con ellos se aloja un extraño sujeto llamado Yosen, ya introducido en *Una meditación*: cobarde y neurasténico, se pasa el día entero maldiciendo a la tierra y rehúsa juntarse con los otros ocupantes del inmueble. El único que acompaña a la pareja en su coloquio es un fantasma de lo más peculiar: El Rey, combatiente de la Reconquista que fue abatido a orillas del Torce y, desde entonces, vaga lamentándose de su mala fortuna y de los cambios que ha sufrido el mundo. Juntos aguardan la llegada de más espectros, todos ellos parientes de Cristino, quienes, una vez cada cierto tiempo, acuden desde sus tumbas para intentar derrocar a Cristino. Él es el último baluarte, pero también ha sido, directa e indirectamente, el causante de la ruina de la familia. Así nos lo explica Clara, la primera aparecida de la noche, quien viene a avisar a Cristino de la llegada de los demás parientes y de sus intenciones para con él.

Los espectros no pretenden llevárselo consigo a sus dominios; en su lugar, confían en que alguien de su entorno ponga fin a su tiranía. El elegido es Alejandro Lassa, que, por lo que se colige, es hijo de la relación incestuosa de Clara con uno de sus familiares (muy probablemente Cristino). Durante toda su vida, gracias a la protección de su madre, ha vivido apartado de los de su sangre, sin conocer sus orígenes. Ahora, sin embargo, vuelve a cobrar su legado. Por lo visto, Clara le habría revelado, poco antes de morir, la existencia de un tesoro oculto en el bosque prohibido de Mantua. Para conquistar su empeño, no obstante, habrá de derrotar al fiero Numa, máximo representante del antiguo orden y a quien, según la discutible interpretación de Chamorro (1973), «la enmarañada e incestuosa trama familiar de los Mazón parece tener por origen».

Ahí, entonces, radica la tensión: en el viaje del joven Alejandro —quien, según todos los indicios, se encuentra alojado en la casa, preparándose para la última etapa

de su aventura— a la foresta y su enfrentamiento con el cancerbero. De su suerte o su desgracia depende la paz o el tormento de los demás personajes. Como último bastión de la decadencia familiar, Cristino se obstina en resistir a cualquier precio, y apuesta por la muerte del aventurero. Los espíritus, en cambio, desean su triunfo y se congregan en torno a la casa a la espera del momento de la venganza. El tiempo pasa y la agitación crece. Cerca del fin de la noche, aún no ha ocurrido nada. Cristino y El Rey comienzan a pensar que el Numa, por vez primera, ha fracasado. Todo parece perdido cuando, de repente, se oye la detonación en la sierra. Cristino respira aliviado. Al poco, sin embargo, se revela que el autor del disparo no ha sido el Numa, sino el enloquecido Yosen, en quien, hasta ese momento, habíamos visto al oponente de Cristino. Su intromisión y la consiguiente muerte del joven le permiten a Cristino mantener su execrable dominio sobre sus antepasados. Al final, pues, es como si nada hubiera cambiado; es más, ciertos detalles llevan a pensar que se ha de repetir sin variación.⁶ En palabras de Molinaro (1997: 124): «The dramatic text ends at the moment in which the Proemio began».

Como vemos, múltiples aspectos de *La otra casa* la relacionan con el resto de la producción benetiana, desde sus personajes hasta el espacio en el que tiene lugar. Digo más: es dependiente de aquella. Comenta Chamorro (1973): «podría pensarse que nos encontramos ante una curiosa y sugestiva introducción al mundo benetiano [...]; yo no diría tanto, pero tampoco lo negaría con denuedo». Por su parte, Sanchidrián Velayos (198?: 177) se muestra mucho más tajante: «para el que lea esta obra y no haya leído *Volverás a Región* le será muy difícil captar y sacar algo en limpio». En efecto, así como antes decía que al habitual de Benet no le costaría reconocer sus señas características, me apresuro ahora a advertir que quien no esté mínimamente familiarizado con el opresivo mundo regionato tendrá muchos problemas para elucidar el significado de esta obra. Quién es el Numa y qué milenaria maldición pesa sobre esta provincia serán, como poco, dos preguntas que se le planteen a este lector no iniciado; para responderlas no le cabrá más que acudir a los demás títulos del ciclo, sobre todo al que cita Sanchidrián.

Teniendo esto en cuenta, no sorprende que los críticos se refieran a este título como una coda; y es que, a diferencia de las oberturas, que se mantienen por sí solas, con cierta independencia del resto de la sinfonía, la razón de ser de la coda remite a los movimientos que la preceden, de suerte que únicamente respetando la disposición impuesta por el compositor es posible disfrutarla al máximo. Que conste, ahora bien, que tampoco esto justifica la falta de atención de los especialistas en Benet; más aún, dicha interrelación debería haber supuesto, antes que nada, un acicate, por cuanto pone de manifiesto el carácter orgánico de la producción benetiana y permite establecer fecundos nexos. En mi caso, al menos, me sirve para reafirmar que es en

⁶ No ocurre, empero, así; como ya avanzamos, en *El aire de un crimen* (Benet, 1980c: 113-115) conoceremos el trágico final de Cristino y Eugenia: acosados por las apariciones, se recluyen definitivamente en la cocina. Todas las noches, sin embargo, aparece inexplicablemente abierta una ventana (detalle que, por cierto, ya está en *La otra casa*). Al cabo, encuentran sus cadáveres tendidos en el suelo. Cristino sonrío.

el diálogo con otras obras y formas —en la intertextualidad— donde reside el sentido último de la creación benetiana.

En un nivel superficial, se puede hacer una lectura de tipo sociopolítico próxima a la que algunos proponían de *Anastas* o, mejor aún, *Volverás a Región*, en cuanto retrato de la España de la posguerra y denuncia del abuso de poder. De acuerdo con esta visión, la trágica historia de los Mazón y el lugar en el que viven evocarían varios aspectos atávicos de la realidad española, presentes desde antes del estallido de la contienda y que se prolongarían hasta el final del franquismo (dos años después de la publicación de la obra): el odio de sesgo cainita en todos los estratos de la sociedad, la violencia e incultura de los pueblos, la arrogancia de los vencedores, la miseria imperante, el ambiente de miedo y represión posterior a la algarada. Especialmente la cocina de la casa, donde se desarrolla la parte dramática, constituye una instantánea del país en sus horas más bajas: como la clínica del Dr. Sebastián en *Volverás a Región* o los caserones de relatos como *Después* o *Una tumba*, reina en él la desidia y la inacción; en su aislamiento y decadencia, en el tedio y zafiedad que se respiran, remite al asfixiante periodo que siguió al trienio de atrocidades, durante el cual el país vivió un alarmante retraso económico y cultural y en el que persistieron, bajo la apariencia de un régimen democrático, las iniquidades. Se trata, de esta forma, de una radiografía completa: por un lado, un páramo ruinoso, engullido por la pobreza y la abulia, y por otro, una cárcel fría y oscura, donde el miedo fija la pauta de comportamiento y cuyos presos están condenados a perpetuidad. Con esta idea se relaciona Mantua y, sobre todo, la figura del Numa, que Cabrera (1983: 125), como Durán (1974: 238), identifica con Franco.

Por otro lado, esta imagen de la desolación —«símbolo sombrío o enmascarador», que dice Domingo (1973)— no solo se proyecta hacia la etapa de la posguerra, sino que pretende abarcar la totalidad de la historia peninsular, al menos desde el Medioevo. Como arguye Correa (1974: 98-99): «La continua línea de nuestra historia queda paradójicamente simbolizada entre las cuatro paredes de una prosaica cocina, sin horizonte». En el personaje de El Rey, por ejemplo, se concentran todos los desastres sufridos por el pueblo español desde la Reconquista, en los que el espíritu ilustrado es aplastado por el oscurantismo y la estulticia y la libertad de expresión se ve seriamente coartada. Sobre él, dice Herzberger (1976: 149): «Benet's social criticism, which usually appears indirectly and subtly, becomes clearly manifest in the figure of the repugnant medieval king». Por su parte, Cabrera (1983: 125) aventura que representaría a Juan Carlos I «in his submissive role as head of state». Su alcance, no obstante, se sugiere mucho mayor. Como él mismo dice, es un «símbolo de la Historia», encarnación de descalabros como los de «Annual, el Salado, el motín de Esquilache, el Memorial Ajustado del Expediente Consultivo, los sucesos de Asturias» (OCM: 81-82). Él y Cristino simbolizarían, respectivamente, el pasado y el presente de la degradación del pueblo hispánico. En los apóstrofes del monarca ve, además, Franz (1974: 197) un cierto parentesco con las lamentaciones del 98, especialmente con el famoso «Me duele España» de Unamuno.

El Rey es también un pariente cercano de Anastas: como él, añora una edad heroica, teñida de sangre y belicosidad, no esclerotizada por el corsé de la democracia. La única diferencia es que, mientras aquel enmascaraba su postura tras una pose artificialmente igualitaria, constitucional, este no tiene ningún reparo en mostrar su disgusto ante la suavización de las costumbres; en este sentido, recuerda más a Phocas, quien le afeaba a su asesino haber envilecido los verdaderos *valores* de la realeza. «Entonces no conocíamos más tradiciones que comer cordero por la Pascua y masacrar a los pueblos de la frontera», dice, a su vez, El Rey; «Eran tradiciones hermosas y, en cierto modo, inocentes. Hoy se ha perdido todo eso, ni siquiera hay atropellos» (OCM: 122). Al igual que en el régimen militarista de Franco, el monarca, Phocas y, de manera un poco más oblicua, Anastas elogian la defensa de la nación por las armas, de suerte que la guerra pasa a verse no como una desgracia, sino como una cruzada contra el infiel; no por casualidad, el personaje de *La otra casa* ha sido combatiente en la Reconquista.

Ahora bien, como ocurre en toda la obra benetiana, dicha interpretación es solo la base de otra de signo más universal. Lejos de limitarse a un estado de cosas concreto, lo planteado se abre a una perspectiva global y mucho más abstracta, en la que la injusticia ejercida por los regímenes totalitarios adquiere una dimensión esencial, intemporal, y donde la ilusión de cercanía al caso español se quiebra al plantearse la naturaleza imaginaria, refractaria a una correspondencia plena con la geografía y cronología reales, de la provincia regionata. Es, antes bien, un terreno abonado para el mito y el arquetipo. Molina Ortega (2007: 80-83), por ejemplo, propone una lectura de lo más estimulante; partiendo de las alusiones a José y sus hermanos y Jacob (OCM: 62 y 164) —personajes del Antiguo Testamento sobre los que Benet volverá en *Del pozo y del Numa*—, interpreta el régimen de Cristino como una violación del «derecho de primogenitura» (*id.*: 81) paralela a la de aquellos. Aclara, no obstante, que, «a diferencia de los homólogos bíblicos, Cristino no es elegido para traer las bendiciones ni recibir los dones divinos sino para concitar la destrucción» (*id.*: 82). No es la única conexión que se puede establecer con el referente bíblico. En la última escena, exclama El Rey: «*Ecce tu vulneratus es sicut nos; nostri similis effectus es* [He aquí que tú también te debilitaste como nosotros; como nosotros llegaste a ser]» (OCM: 156), que es una cita directamente tomada del Libro de Isaías, ligera pero significativamente alterada: de ser una interrogación, se convierte en una afirmación.⁷

4. PARALELISMOS Y POSIBLES INFLUENCIAS

Ya hablé al principio del modelo más evidente de *La otra casa: Requiem for a Nun*. Bravo (1985: 113) cuenta que esta pieza subió a los escenarios españoles en 1957, de la mano de la influyente compañía «Dido, pequeño teatro», y de nuevo en

⁷ Por una línea similar discurre la de Margenot (2008), que, de acuerdo con cierta tendencia teórica sobre la novela gótica, interpreta la historia de *La otra casa* como la subversión del orden patriarcal.

1958, en el Teatro Español y en versión de Albert Camus. Es posible que Benet acudiera a alguno de estos espectáculos; las fechas, al menos, coinciden con el proceso de redacción de *La otra casa*. Lo que sí parece seguro es que conocía la obra. Aparte de esta, citan varios críticos (García Pérez, 1998: 141, Gimferrer, 1979: 57) otra del mismo autor: *If I Forget Thee, Jerusalem*, más conocida como *Las palmeras salvajes* (1939). En la entrevista en la que Benet alude a la escritura del texto a examen, dice con respecto a Faulkner: «Releo sus obras más importantes con mucha frecuencia»; tras lo cual añade: «El último fin de semana volví sobre *Las palmeras salvajes*» (García Rico, 1970). No puede tratarse de una coincidencia. Su admiración por esta obra se hace todavía más patente en el prólogo que, ese mismo año, escribe para la edición española. Es este breve ensayo uno de los más reveladores del pensamiento benetiano: en él hace una serie de observaciones sobre la literatura de Faulkner que perfectamente se aplican a la suya propia. Una de esas disquisiciones atañe a la heterodoxa disposición de la obra, basada en la alternancia, a lo largo de diez capítulos, de dos historias en apariencia distintas, sin que nunca coincidan en el eje espacio-temporal ni en motivos argumentales fácilmente discernibles. A primera vista, cualquiera pensaría que está ante relatos independientes, cuya combinación no obedece sino a un extraño capricho del autor, y que, por lo tanto, mejor sería considerarlos por separado. Benet, empero, respalda esta disposición, en la certeza de que «se trata de algo más que la simple yuxtaposición de dos narraciones diferentes» (Benet, 1970c: 84). Según su parecer, ello apunta a una «estructura sintética, en el sentido en que la intención de representación hay que buscarla en ciertas relaciones no evidentes que entre sí guardan las partes de la composición, tanto como en los datos de la percepción suministrada por aquella» (*ibid.*).

En *La otra casa*, el nexo entre los dos tipos de segmentos está mucho más claro que en la pieza faulkneriana, al menos en el plano argumental. El contraste es, con todo, igual de fuerte, no solo por la diversidad modal, sino por la complicación de cada parte. Conviene notar, por otro lado, que el número de capítulos es el mismo que en el título aludido y que, como en él, el sentido de la obra reside en el movimiento que se establece entre ambas parcelas. Antes, al hablar de este vaivén, traía a colación el vocablo *contrapunto*. Su empleo para referirse a la obra benetiana es de lo más oportuno, dado el importante componente musical que presentan sus obras. Así, la reiteración de motivos en sus novelas funciona de manera semejante a los temas de una partitura, y no tanto al servicio de una trama o en atención a un principio de causalidad. De ello se hace eco, entre otros, Villanueva (1973: 14): «En toda la obra de Benet es patente el carácter musical de la estructura, concebida como una constelación de temas y subtemas más o menos inconexos desarrollados en sucesivas variaciones». La técnica contrapuntística, en concreto, se encuentra en la base misma de varias de sus piezas, erigiéndose en «uno de los pilares rítmicos más recurrentes de la obra benetiana» (Benson, 2004: 217). Tal es el caso de *En la penumbra*, en la que se simultanean, sin llegar nunca a confluir del todo, los prolijos intercambios de una señora y su sobrina con los humorísticos desencuentros entre dos indivi-

duos a cuál más estrafalario; del libro *Del pozo y del Numa*, que combina el ensayo y el relato, y que puede verse como la exposición de la poética benetiana y su aplicación práctica; y, sobre todo, de *Un viaje de invierno*, la más hermética, junto a *Saúl ante Samuel*, de las narraciones de Benet, y que, según su autor, estaría escrita en forma de sonata (Hernández, 1977: 102).

Como es sabido, se divide esta novela en dos cuerpos de texto: el principal, que ocupa la mayor parte de la página y no presenta particularidades, y una especie de *marginalia* colocada a los lados del folio, breves apostillas cuya relación con el discurso central es siempre oblicua y que se caracterizan por su tono sentencioso a la par que irónico. Entre estos dos textos se genera una dinámica muy parecida a la que tenemos en *La otra casa*, en el sentido de que, como afirmaba antes, el significado se encuentra en la combinación, y no en la lectura de cada uno por separado. A este respecto, es altamente revelador lo que dice Félix de Azúa (1975: 133) sobre la interpretación que precisa esta estructura dual: «El lector debe comprobar que ha hecho una tercera lectura invisible [...] cuyos efectos nacen especularmente de la acción entre caja y ladillos». Tal es el resultado de una literatura siempre en pugna consigo misma, constantemente destruida y reconstruida en sus cimientos. Como aduce Villanueva (1973: 16; cursiva mía):

Siempre el novelar de Benet se nos había revelado esencialmente dialéctico, ya que lo único que podemos generalizar sobre él es que consiste en el desmenuzamiento lógico de unos acontecimientos, unas situaciones y unas ideas *inconexas entre sí*, y precisamente por ello *La otra casa de Mazón* parece incorporar muy pertinazmente este *Drama*.

Otras semejanzas de *La otra casa* con la creación de Faulkner hacen alusión a aspectos menos decisivos, si bien igualmente reseñables, del entramado ficcional, tales como el argumento, los personajes o la concepción del tiempo. Sobre este último punto ya adelanté algo en secciones anteriores. En cuanto al nivel temático, destacan los críticos tres hitos básicos; en primer lugar, la escena del río con la que se inicia la historia de los Mazón está, sin duda, inspirada en uno de los pasajes más memorables de *Mientras agonizo*: aquel en el que los miembros de la familia Bundren atraviesan el Mississippi llevando consigo el ataúd con el cuerpo de Addie, la matriarca del clan; por otro lado, los Mazón y su circunstancia son un innegable remedo de los decadentes linajes biografiados por Faulkner en obras como *La ciudad, ¡Absalón, Absalón!* o *Los invictos* (cfr. Herzberger, 1976: 142-143); y por último, el protagonismo concedido a personajes enloquecidos o idiotizados, cuyo discurso y actitud distan mucho de los de un individuo normal, es también algo relacionable con el novelista estadounidense y que en este caso, se concreta, sobre todo, en Yosen y en el familiar de Cristino llamado Carlos. Respecto a este, señala Molina Ortega (2007: 81 n. 99): «En Benet, como en Faulkner, se sugiere una degenerada endogamia».

Por lo que hace a otras manifestaciones con las que *La otra casa* guarda parentesco, hay que mencionar, una vez más, el mundo grotesco e inhumano concebido

por Valle-Inclán. En su reseña, dice Correa (1974: 98) que la parte dramática —a la que él denomina, muy acertadamente, *farsa*— «[c]onstituye la esperpéntica visión de la realidad», y se refiere a ella mediante un vocablo del campo semántico del Carnaval: «mascarada». Por su lado, Gullón (1985: 215, n. 11), en un artículo ya citado, después de decir que en *Una meditación* se da una conjunción de tragedia y comedia muy próxima a la del esperpento (aspecto en el que coincidiría con *La otra casa*), añade, en una nota al pie, que existe un trabajo —obra de María Josefina Abad— en el que se estudian los elementos esperpénticos de la pieza a examen.⁸ Desde mi perspectiva, se trata, junto con *Anastas*, del título que más explota la estética, retórica y filosofía del esperpento.

A este respecto, también habría que mencionar, al igual que he hecho en las obras ya analizadas, la órbita del Absurdo, y, más en concreto, la creación de Samuel Beckett, a quien, como sabemos, Benet seguía con fervor. En *La otra casa*, el mundo del irlandés vuelve a resonar con fuerza, quizá incluso más que en *Agonia*. El entorno pesadillesco al que antes hacía referencia, que parece haber sufrido los estragos de un cataclismo, aparece aquí encarnado en el ruinoso microcosmos de Región; en este, como en aquel, el tiempo se ha detenido, no conduce sino hacia la nada, y sus habitantes, entregados a la abulia, aguardan su extinción sin temor ni esperanza, entreteniéndose en actividades de lo más triviales y conversaciones insólitas. Estos, además, ya no son hieráticas abstracciones, sino que se aproximan a los despojos semihumanos retratados en *Esperando a Godot* o *Días felices*. En su texto, dice Correa (1974: 98) que, más que seres de carne y hueso, semejan «gentes ya muertas que nos recuerdan la historia de su fracaso». Ello se aplica no solo a los que, efectivamente, son espectros, sino también a Cristino, Eugenia y Yosen.⁹ Varios críticos se valen de la misma comparación: así, Chamorro (1973) se refiere a ellos, sin distinguos, como «fantasmas», Franz (1974: 197) afirma que la obra constituye «an unforgettable dance of death, performed by already dead or dying representatives of all social classes», y Cabrera (1983: 125), en la misma línea, alude a la parte dramática como «an ominous dialogue of the dead». En este sentido, quizá nos sería desacertado traer a colación un título en concreto, muy alejado de la órbita del Absurdo, pero relacionado con el aspecto que nos ocupa: *Pedro Páramo*. Correa (1974: 98) nota la semejanza con «los pueblos muertos de Juan Rulfo, la subida o el descenso a los infiernos, Luvina o Comala, parecen repetirse en el interior de las almas de los Mazón y del desnortado Rey»; Benet, por otro lado, siempre demostró querencia por el autor mexicano (*cf.* Campbell, 1971: 66 y Gazarian Gautier, *ca.* 1982: 195).

Ya para terminar, no he hecho mayor mención a los trágicos ni a la impronta shakespereana, pues las conexiones no son tan obvias como en *Anastas*. Al respecto dice Chamorro (1973): «sobre la sanguínea legislación no expresada, que rige los destinos de los Mazón, así como sobre la pugna establecida entre el destino y los

⁸ Desgraciadamente, me ha sido imposible localizar dicho estudio.

⁹ Este último parece sugerir la posibilidad de que todos ellos sean espíritus, al repetir hasta en tres ocasiones «Todos muertos» (OCM: 104. 106, 110).

dioses, hallamos bastante información en los clásicos y en Shakespeare». Por su lado, Correa (1974: 97) y Herzberger (1976: 154) reflexionan sobre la manera en la que el entorno físico y moral condiciona el sino de los personajes: «El destino actúa implacablemente», dice el primero de ellos (Correa, 1974: 95). El otro, en cambio, no es tan concluyente: destaca el papel que juega el azar —representado en la interminable partida de parchís que juegan los protagonistas y, sobre todo, en la conversación que mantienen Cristino y El Rey al comienzo de la cuarta escena (OCM: 119-120)— y afirma que «in contrast to his previous novels [*sic*], Benet mitigates the deterministic influence and increases the role of fortune in the life and destiny of his characters». Por lo que a mí respecta, no entro en consideraciones de este tipo. Mi único empeño en esta sección se cifra en rastrear los paralelismos y tratar superficialmente en qué consisten, si remiten a aspectos formales, temáticos, estéticos, etc. Confío en que lo expuesto sirva, cuando menos, para situar a *La otra casa* en su contexto y preparar el terreno para un análisis global.

LAS PIEZAS DE *TEATRO CIVIL*: EL HOMENAJE IRREVERENTE

1. ACLARACIÓN PREVIA

Hasta el momento, he pasado revista a los dramas de Benet que podríamos llamar *canónicos*. Procedo ahora a ocuparme del resto, consistente en las dos piezas incluidas en el volumen colectivo *Teatro civil* y en otras siete obritas —una de ellas inacabada— que, hasta fechas recientes, han permanecido inéditas. Su presentación será más breve que la de las anteriores. Por supuesto, tal jerarquización tiene mucho de convencional, habida cuenta de que toda la dramaturgia benetiana fue víctima de un ninguneo similar, y que, en puridad, no podría hablarse de obras *mayores* y *menores*. Conviene aclarar, pues, que nuestra dispar consideración remite a detalles más bien sutiles, no vinculados con su reconocimiento académico o su repercusión en el medio teatral (salvo en el caso de *Anastas*, cuya acogida en los escenarios es más que apreciable, o incluso *Agonia*), y sí con puntos como su fortuna editorial o las razones de su escritura.

Mientras que las cinco piezas que acabamos de ver aparecieron en publicaciones y volúmenes accesibles al público lector en general, los textos a los que ahora nos enfrentamos se restringen a un círculo significativamente más cerrado, incluso familiar. El caso más extremo es, obviamente, el de las obras editadas por vez primera en 2010, conservadas en versión mecanoscrita durante casi media centuria y nunca difundidas en vida del autor. En cuanto a las otras dos piezas citadas —*El Burlador de Calanda* y *El salario de noviembre*—, si bien es cierto que llegaron un poco más lejos, sus circunstancias son igualmente sintomáticas: insertas en un volumen no venal, del que no se harían más que 250 copias —distribuidas entre amigos y benefactores— y que jamás ha sido reeditado, resultarían, si no fuese por la aparición de *Teatro completo*, prácticamente inencontrables. De ahí que las alinee junto con las desconocidas y no con las demás.

Por otra parte, todos estos escritos revisten un aire como de juguete cómico, de mero divertimento. En contraste con el resto de títulos, en los que era posible percibir una voluntad de estilo, un esfuerzo de construcción y hasta una gravedad de pensamiento, en estos otros lo que prima es el chascarrillo y la procacidad; no en vano, la mayoría de ellos fue escrita para el solaz de un grupo de amigos. Ello no quiere decir, con todo, que no posean un valor intrínseco, o que no sean ilustrativas sobre la manera de concebir el teatro de Benet; al revés: como me afanaré por demostrar en el análisis dramaturgico, poseen virtudes comparables a las de sus antecesoras. Por no hablar, claro está, del interés documental. El mismo es especialmente notable en las piezas contenidas en *Teatro civil*, de las que me ocuparé en primer lugar. La misma antología ya es, por sí sola, una valiosa, a la par que insólita, instantánea de la vida cultural durante el franquismo: en ella se dan cita algunos de los nombres más relevantes del Madrid de medio siglo, en actitudes y situaciones poco menos que insospechadas; se trata, en efecto, de uno de los documentos más originales de un periodo usualmente considerado gris y aburrido.

2. LA ORDEN DE CABALLEROS DE DON JUAN TENORIO

Corre el año 1949. La dictadura de Franco acaba de completar su primera década de vida y muchos de los españoles no alcanzan a ver la luz al final del túnel. En ese clima de aislamiento y abulia, los librepensadores se citan en cafeterías, bares y restaurantes, no tanto para planear acciones clandestinas como para pasar el rato y hacer del trance algo más liviano. Juan Benet, perteneciente a dicha nómina y flamante alumno de la Escuela de Caminos de Madrid, traba por entonces contacto con algunos de los personajes más célebres de su tiempo, que, en ciertos casos, serán grandes amigos suyos y, en otros, verdaderos maestros. Luis Martín Santos, Alfonso Buñuel, Rafael Sánchez Ferlosio, Paulino Garagorri, Juan Manuel Caneja y Carmen Martín Gaité son solo algunos nombres. De la relación con algunos de los más jóvenes procede, como ya sabemos, su contribución a la efímera *Revista española*. No será este, con todo, el único proyecto de signo colectivo en el que participe durante esos años de aprendizaje.

El germen de *Teatro civil* se localiza en un heterogéneo grupo de intelectuales y gente del espectáculo que Benet comenzó a frecuentar gracias a la mediación de su primo, el arquitecto Fernando Chueca (Rubio Celada, 2007a: 49). Muchos de ellos ya eran clientes habituales de «El Coto», el bar que Teresa Goitia, madre del ingeniero, poseía en los sótanos del Palacio de la Bolsa. De dicho grupo destacan personalidades tan dispares como el filósofo Julián Marías, el torero Domingo Ortega o Pepín Bello. Todos ellos, y otros muchos, configuran lo que al poco se bautizaría con el nombre solemne de *Orden de Caballeros de Don Juan Tenorio*, una «patafísica» asociación (Molina Foix, 2010a: IX) nacida al calor de las reuniones antes mencionadas y cuya razón de ser se asienta en una pasión común: el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla.

Pese a su apariencia frívola, no es esta Orden una simple comunidad de amigos, que se junte para ir de merendolas y entretener la sobremesa discutiendo acerca de la inmortal obra del poeta vallisoletano. Con unas fórmulas, una jerarquía y unas costumbres meridianamente definidas, la condición de la Orden donjuanesca se aproxima a una típica sociedad secreta, una logia como la de los francmasones o, mejor aún, los templarios. Su estatuto de grupo queda fijado en la madrugada del 16 de noviembre de 1949, con una «Carta Fundacional»¹ redactada por ellos mismos y el nombramiento oficial de sus miembros en «El primer Gran Consejo de la Estatua de Piedra», presidido por Bello en calidad de Comendador. Benet no figura aún en el elenco, que incluye hasta veintinueve nombres, como tampoco aparece Nuria Jordana, otra habitual de las francachelas y futura esposa del escritor. En cambio, concurren algunos nombres que en 1959, con la edición del texto, habrán desaparecido de la lista colocada en la primera página.

La «Carta» es un documento de nueve páginas, obra de mano anónima, en la que se da cuenta de las bases que sustentan la creación de la Orden, la cual «tendrá un carácter mixto de Academia Literaria y Orden de Caballería» (VV. AA.: 201). En primer lugar, a modo de «dogma primero y fundamental de esta Sociedad» (*ibid.*), se defiende la obra del vallisoletano como la más acabada y auténtica encarnación del mito donjuanesco, dotada del mismo valor paradigmático que la novela de Cervantes en cuanto a la tradición quijotesca; porque, según se nos dice, «el Don Juan de Tirso, el de Molière, el de Byron, las leyendas de Mañara, pertenecen a esa región brumosa donde se forman los mitos antes de nacer a la luz radiante, ya plenamente constituidos» (*id.*: 202). El Burlador de Zorrilla, por el contrario, vendrá a ser no solo «la encarnación de un tipo universal», sino también «la encarnación entera de la esencia de un pueblo» (*ibid.*), gloria máxima del Romanticismo español y gran homenaje a las costumbres de nuestro país: «El Tenorio», se llega a decir, «es pura arqueología nacional» (*id.*: 204); idea muy en consonancia con la romántica de *Volkgeist* que se completa, acto seguido, de la siguiente manera: «Conscientes de la alta significación de la obra de Zorrilla, queremos con esta fundación reforzar un rito nacional y espontáneo, quizá el único que nos queda en este país en que el tiempo pasa devastador sobre las conciencias olvidadizas» (*ibid.*).

Por supuesto, los mismos *caballeros* admiten el carácter lúdico del proyecto, su categoría de distracción en cuanto a «la operación principal donde tenemos empeñado el grueso de nuestras fuerzas» (*id.*: 205): grises trabajos que les ocupan el tiempo y las ilusiones durante la semana. Años más tarde, Molina Foix (1995) seguirá hablando de la Orden en estos términos, tildando sus actividades de «disparates cómicos». Tal ligereza no obsta, aun así, para el seguimiento de unas normas y ritos claramente fijados.

¹ Las citas a la mencionada «Carta» proceden del volumen conmemorativo. Al no tratarse de una obra autógrafa de Benet, no fue procedente incluirla en la nómina del *Teatro completo*, junto con los tres documentos relativos a *Teatro civil* que sí se debían a la pluma del ingeniero.

Según reza el documento, todos y cada uno de los miembros adoptarán la identidad de todos y cada uno de los personajes del drama, nombres a los que habrán de responder durante las «cenas penitenciales».² Quien encarne al Comendador ocupará el cargo de presidente del grupo, ostentará «todas las preeminencias y su elección y potestad se determinará en una constitución detallada» (VV. AA.: 206). Asimismo, todos los cofrades habrán de aprenderse de memoria al menos quince versos de la pieza zorrillesca. La Orden, por otro lado, deberá reunirse, como poco, siete veces en el transcurso del año, auspiciada, en cada caso, «bajo uno de los siete signos zodiacales de la constelación dramática» (*ibid.*), o sea, cada uno de los actos que conforman *Don Juan Tenorio*. En esas reuniones, se celebrarán «cenas de ambiente donjuanesco» (*id.*: 207), en las que el Burlador, amparado por Centellas y Avellaneda, presidirá el convite con la Estatua del Comendador, y durante cuyo desarrollo se propondrán temas de oración, se programarán viajes «a lugares de evocación literaria o artística» y se confeccionará un programa de actividades relacionadas con el drama de Zorrilla. Entre ellas destaca, por encima de todas, la de «dar a la estampa trabajos literarios promovidos por la Sociedad» (*ibid.*). Tanto estos como las actas de cada ceremonia serán inmediatamente consignados en el denominado *Gran Libro de Testimonios Terminantes*.

En 1960, con la publicación de *Teatro civil: 1949-1959*, motivada por la conmemoración de los primeros (y últimos) diez años de la Orden y llevada a cabo por un entusiasta Benet —que en las actas aparece como «secretario ilegible»—, aparecen reunidos los seis *trabajos* relacionados con el Tenorio que, en ese tiempo, la Sociedad ha alumbrado. En el volumen también se recoge, aparte de la «Carta», una cronología de la Orden (*id.*: 195-198), el índice de suscriptores (*id.*: 209), más de veinte fotografías de las actividades del mismo —de un interés impagable— (*id.*: entre la 120 y la 121), dos documentos de autoría benetiana —una disertación sobre filosofía de la historia (*id.*: 11-30) y, adosado a ella, el prólogo a una hipotética *Historia Sucinta de la Orden de Caballeros de Don Juan Tenorio y su reforma de las costumbres*, debida al ficticio estudioso Leopoldo García Berenguer (*id.*: 30-39)³— y, por último, una «pragmática», aprobada en 1952, en la que el Comendador instituye el «Premio Literario Don Luis Mejía», en memoria del «valeroso cuanto infortunado» contendiente de Don Juan (*id.*: 40-44). De dicho galardón se nos dice que quien logre alzarse con él podrá ver su obra sobre la escena, para lo cual se designará un reparto entre los miembros de la cofradía y un lugar idóneo para una representación privada. Todas las piezas incluidas en el libro han obtenido el premio y todas ellas

² A Benet se le asigna el de Ciutti. En esta parte, por cierto, hay una inconsistencia; se dice: «El Consejo de la Orden lo compondrán quince caballeros y seis damas, el mismo número que los personajes del drama» (VV. AA.: 205-206), cuando al final se listan, como ya dijimos, un total de veintinueve integrantes.

³ Tanto la disertación como el prólogo, fechados en mayo de 1959, han sido reeditados de manera autónoma: la primera, bajo el título de «El ejemplo personal», en la recopilación póstuma *Una biografía literaria* (Benet, 2007: 159-171); y el segundo, con el epígrafe «Un prólogo a la *Historia de la Orden de Caballeros de Don Juan Tenorio*», en las páginas del *Teatro completo*, como complemento a los homenajes a la obra de Zorrilla (Benet, 2010: 229-236).

han sido representadas en el mes de noviembre (salvo, paradójicamente, *El salario de noviembre*), aunque, como cabía esperar, de una manera carnavalesca, sin atender demasiado a academicismos ni excelencias escenográficas.

Con solo veinticinco años, recién ingresado en la comunidad, Benet es el primer galardonado. Su obra, *El Burlador de Calanda*, de poco más de veinte páginas, *sube a las tablas* el 29 de noviembre de 1952 en el Mesón de Fuencarral. Sus intérpretes son Domingo Ortega, Fernando Chueca, Carlos Arniches, Severino Bello, Alfonso Buñuel, Nuria Jordana y él mismo (*cf.*: Rubio Celada, 2007b). Del estreno se hace eco, el lunes siguiente, el diario madrileño *Pueblo*, que asegura que «[l]a obra fue bordada por los intérpretes, y los espectadores subrayaron con aplausos ingeniosas frases y magníficos gestos y palabras de los actores» (Corinto y Oro, 1952); también le dedica unas líneas Alfonso Sánchez Martínez-Carrera —más conocido como *Ito* (1952)— en su columna diaria de *El Alcázar*; en ella pasa revista, con no poca sorna, a las actuaciones (verbigracia: «Fernando Chueca, en su papel de Burlador de Calanda, no ha hundido para siempre a Orson Welles porque aún hay piedad en su corazón»), y dice de Benet: «salió del trance sin que ahora tengamos que llamarle malogrado».

A este drama sigue *Cena de difuntos*, de 1953, creación de «El escritor de estas obras encargado» —Paulino Garagorri, según la opinión de Ramón Benet—, que se verá representada en el «Museo Romántico». Al año siguiente, vuelve Benet a hacerse con el premio, esta vez con un drama más largo: el recién mentado *El salario de noviembre*, al que darán vida, en la «Hostería del Estudiante» de Alcalá, Antonio Díaz Cañabate, Alfonso Buñuel, Antonio Berdegú, Domingo González Lucas, Fernando Chueca, Miroslava Stern, Nuria Jordana, Paulino Garagorri y, de nuevo, el propio Benet. Tras ella, se suceden dos años de silencio, en los que el Premio Mejía parece quedar desierto.

Entre 1957 y 1959, por fin, vuelven a la carga con otros tres tributos al *Tenorio*: *Objeto de la edad*, obra de «Un Viejo Valor», *El plazo de la sentencia*, de Fernando Chueca, y *Esto es vida*, atribuido a un tal «Valdemar José», nombre a todas luces falso que nos trae a la mente el relato de Poe. Dichas piezas se representan, también en el mes de noviembre, en la Casa de Suecia, cuyo hotel y restaurante fueron muy frecuentados por los integrantes de la generación de Benet.

En cuanto a los otros documentos incluidos en la antología, nos interesa, sobre todo, el prólogo apócrifo que encontramos al principio: rezuma este ironía por los cuatro costados. Por un lado, está la convivencia de citas a trabajos existentes —caso de la *Historia de Roma* de Mommsen o los *Problèmes d'histoire des religions* de Baruzi— con referencias obviamente inventadas —desde las menciones al propio libro prologado hasta la alusión a entidades como el grupo «Historia y Ciencias Naturales y Geográficas del Consejo de la Estatua de Piedra» (Benet, 1959: 231) y otras mistificaciones de la cofradía—; por otro, el carácter de lo relatado en sus páginas —algunos episodios clave de la formación de la Orden, supuestamente recogidos en el estudio de Berenguer—, aderezado con una prosa solemne a la par que jocosa:

véase, por ejemplo, el viaje de uno de los caballeros a América, adonde se le envía para que averigüe si existe allí «alguna forma de vida, alguna institución o costumbre social desconocida por nosotros que fomente la actividad del cuerpo y el espíritu, del goce de las artes y las ciencias, o la práctica del vicio» (*id.*: 235), o el altercado del Comendador con uno de los cofrades, ante la pretensión de este de aleccionar sobre «la trascendencia existencial del hombre moderno» (*ibid.*); y por último, la actitud del prologuista hacia el estudio reseñado, reminiscente del Benet más receloso de la actividad racional y el academicismo; la sentencia con la que se abre el texto es, sin duda, la más ilustrativa: en ella afirma que el trabajo de Berenguer «es uno de los pocos que no intenta arrojar nueva luz a los problemas del hombre moderno» (*id.*: 231); observación que poco después complementa del siguiente modo: «Si Berenguer no fuera un estudioso comedido y responsable, no nos habría ahorrado la descripción de “la agonía de nuestro tiempo”» (*id.*: 233).

Junto a este inclasificable texto, debemos mencionar las dos actas que se recogen en *Teatro completo*, extraídas del incompleto *Gran Libro de los Testimonios Terminantes*⁴ y referentes a las representaciones de *El Burlador de Calanda* y *El salario de noviembre*. Ambas poseen el mismo tono que el documento recién descrito, entre grave y burlón. En ellas se recogen, aparte del recuento de los asistentes y el menú de la velada, los sucesos de la jornada. Así, en la primera se relata con gran pompa la promulgación de la importante «Pragmática de la Restauración», «por la que se decide violenta y unilateralmente emprender la ruta del teatro» (Benet, 2010: 239); y en la segunda, se da cuenta de la «intervención (desafiante, inútil) de un maldito sostenido por la Orden para tal fin, a la antigua manera cortesana. Sus palabras desoídas, sus gestos olvidados, su empresa confundida dentro del caos funeral y el desorden provinciano» (*id.*: 265).

Y ya para cerrar la presentación de *Teatro civil*, no puedo dejar de citar otros cuatro textos que, sin ser de Benet ni incluirse en el volumen, aportan información enjundiosa sobre las veladas de la cofradía. Tres de ellos aparecieron, como el de Corinto y Oro, en el diario *Pueblo*; el primero es una entrevista a Ricardo Labiaga, previa a la primera cena ritual, en cuyas líneas se presenta la sociedad y se revela que asistirán, entre otros, Ortega y Marañón (Bayona, 1950); el segundo es una crónica de esa primera cena, en la que, aparte de registrar los momentos culminantes, se da cuenta del número de asistentes (unos sesenta), se incluyen dos fotos del cónclave y se ofrece una paráfrasis de la «Carta Fundacional» (*Pueblo*, 1950); y en cuanto al tercero, se trata de una breve nota que reproduce la invitación a la décima y última cena de la Orden, a cuyo término ha de tener lugar la representación de una pieza del todo inédita, excluida, quién sabe por qué, de *Teatro civil: El final de sus días o la*

⁴ En el manuscrito de este documento se incluyen, aparte de los dos textos comentados, la «Carta Fundacional» y las actas de otras cinco cenas penitenciales, una celebrada en 1950 —el 11 de noviembre— y las cuatro restantes en 1951 —el 19 de enero, el 5 de febrero, el 24 de mayo y el 17 de noviembre— en los restaurantes como Lhardy y Casa Botín. Benet firma como secretario en estas últimas; en la primera, en cambio, aparece incluido entre la nómina del Consejo de la Estatua de Piedra.

prohibición de amar, «un drama fantástico civil escrito con anterioridad en el más sonoro metro castellano para consagración definitiva de Alicia López Budía y fatal conmemoración de este décimo año» (Utrillo, 1959). Otros datos de interés son el lugar de celebración —el restaurante «Bellman», en la ya mentada Casa de Suecia—, la fecha y la hora —el 11 de diciembre a las diez de la noche— y el precio de las entradas: 200 pesetas. No queda del todo claro, sin embargo, si el acto estaba abierto a cualquiera que deseara acercarse o si seguía siendo, como al principio, un evento reservado para *iniciados*.

El cuarto documento, en fin, recoge las palabras de Alberto Oliart, gran amigo de Benet, proferidas en un homenaje al escritor en la Escuela de Caminos de Madrid. En él aludió a su gusto por el teatro y describió la espectacular entrada del ingeniero en una de las funciones de la Orden. Siguiendo, pues, a Chamorro y a Molina Foix, reivindicó al Benet intérprete, tan pródigo e irreverente como el comediógrafo:

[E]ntonces enfundada su delgada figura en un ajustado y rojo disfraz de diablo, haciendo toda clase de muecas, movimientos de cejas y miradas dirigidas al público (todos nosotros) buscando su complicidad para sus diabólicos propósitos, aparece Mefistófeles (¡pero si es Juan Benet!). Actor y autor eran Juan Benet, tan buen mímico como autor teatral (Oliart, 2008: 41).⁵

Centrándonos ya en los dramas en sí, reitero que no se trata de obras con un gran prurito artístico o unas aspiraciones que superen el divertimento. Más bien son piezas *de circunstancia*, concebidas para una ocasión especial y con una vida muy limitada, olvidadas por sus artífices poco después de su materialización. Benet, en concreto, nunca hizo mención a ellas, ni siquiera al marco en el que fueron gestadas, a primera vista tan decisivo en su formación artística e intelectual. Repasando las páginas de *Otoño en Madrid hacia 1950*, suerte de memorias, hay alusiones a varios de los implicados en la mascarada donjuanesca, mas ninguna al grupo en sí o a sus esparcimientos. Ello da idea del anecdótico valor que debía de conceder a todo el asunto.

Al mismo tiempo, no obstante, se hace patente la influencia que las actividades promovidas por la Orden hubieron de ejercer en su ánimo, tanto en su personalidad literaria como, sobre todo, en su disposición hacia el mundo y su manera de entretejer el ocio. Todavía a finales del pasado siglo aludía Francisco Rico (1998) a la gran devoción que el ingeniero sentía por la obra de Zorrilla, la cual se sabía casi de memoria; su admiración se hacía, asimismo, manifiesta en *La inspiración y el estilo*, donde le atribuía al vallisoletano «una de las cabezas mejor organizadas, lógica y consecuente» de su época (Benet, 1966: 198) y atacaba «la gazmoñería de unos críticos que para presumir de severos y actuales se creen en la necesidad de despreciarle» (*id.*: 197-198). Sin duda, la sombra de la Orden planeaba sobre tales juicios. Por

⁵ Oliart confunde, no obstante, la autoría de la pieza: por su somera descripción, colegimos que se trata de *Esto es vida*, obra de mano diferente de la del ingeniero, como demuestran el estilo y el tono y, sobre todo, el empleo de seudónimo —el ya aludido Valdemar José—, ardid nunca utilizado por Benet.

otro lado, no debemos olvidar las representaciones bufas celebradas en la casa de Pisuerga a partir de los años setenta, en las que participaban amigos y discípulos del escritor tales como García Hortelano, Molina Foix o Natacha Seseña; estas se nos presentan como un reflejo o continuación de las astracanadas donjuanescas de medio siglo; con no tanta parafernalia o solemnidad, ciertamente, pero animadas del mismo espíritu desmitificador, travieso, desvergonzado. Las siguientes declaraciones de Martínez Sarrión, referentes a las actividades de la Orden, se hacen eco de esta faceta perenne de Benet:

En la posguerra española, que era un tiempo muy sombrío, censor, y muy aburrido, ellos se unían en pequeños cenáculos y jugaban con elementos surrealistas. Es decir, *lo que contamos antes sobre ese gusto por el disparate, en las fiestas de amigos, por el teatro paródico improvisado, también tenía sus antecedentes* porque en los años cuarenta [*sic*] —en pequeños grupos de amigos de veinte o treinta personas— solían hacer también burlas de las obras clásicas. Yo me acuerdo muy bien de haber visto fotos y textos, en plan cómico o risible, de piezas como por ejemplo *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Una pieza tan clásica y tan hermosa, a la cual dinamitaban por razones de pura fiesta (Nilsson, 1998; cursiva mía).

En estas palabras se incide en uno de los pilares sobre los que se asienta nuestro escrutinio: la inagotable inclinación del ingeniero ya no tanto hacia el teatro como hacia la carnavalada, el histrionismo y la ligereza, la cual, disimulada en sus obras mayores (aunque rastreable incluso en sus empeños más graves), halla acomodo en estas creaciones menores y en ámbitos más hogareños.

3. *EL BURLADOR DE CALANDA*

Partiendo de un título basado en la pieza de Tirso, Benet nos presenta en esta obra a un seductor envejecido, a la manera del *Don Juan de Carillana* de Jacinto Grau o de tantos otros de esta tradición paródica —incluido el *Don Juan* de Azorín—, que pasa las tardes sentado en su casa observando lo que su hija Inés hace en el jardín. El drama se divide en cinco escenas breves, en las que contemplamos, al mismo tiempo, lo que sucede dentro y fuera del hogar. Al comienzo, encontramos a la inocente Inés junto a su enamorado, un Marinero inglés con quien juega al escondite. En esta primera escena, se hace obvia la bisoñez del pretendiente, que no solo rehúsa escapar con Inés o proponerle matrimonio, sino que ni siquiera osa besarla. Tal apocamiento enerva a Don Juan, quien se revuelve en su asiento y se lamenta tanto de la inexperiencia del mancebo como del poco orgullo de su hija: «Pero tú, niña inocente, sombra de un nombre, qué ves o qué te atrae en ese niño de primera comunión» (EBC: 247). La entrega de Inés a semejante aprendiz no puede suponer más que una mancha en el brillante historial de la familia. Por ello, ha ideado un plan para quitarse al niñato de en medio.

En la escena segunda se persona en la casa el Burlador de Calanda, a quien ha mandado llamar Don Juan y que dice dirigirse al Carnaval de su pueblo. Con él trama el viejo una treta que ahuyente al neófito y destroce el corazón de la muchacha, pues, como dice, «no quiero que se enamore de un imbécil como ese y que se convierta en una mujer cualquiera, tibia y encerrada en una vida ciega» (EBC: 252). A ese fin, tendrá el de Calanda que seducirla y, llegado el momento, burlarla de la misma manera que suele hacer con otras, igual que hiciera Don Juan en sus años mozos.

La escena tercera da entrada al personaje que acompaña al Burlador y que aparecerá en el resto de dramas de *Teatro civil*: Richard Wagner. Con él departe Don Juan hasta que el Marinero se presenta en la estancia. Inés ha conseguido, por fin, persuadirlo de que vaya a pedirle la mano a su padre. El patriarca, sin embargo, lo recibe de la peor manera y a punto está de acabar con él de un disparo. Mientras tanto, el de Calanda ha aprovechado para acercarse a la joven y empezar a engatusarla con palabras lisonjeras.

En las dos últimas escenas acaece el inevitable desenlace: el Burlador alcanza su cometido e Inés queda irremediabilmente prendada de él. Al mismo tiempo, Wagner y Don Juan discuten sobre la fugacidad y la trascendencia; después de un breve intercambio, el músico llega a la conclusión de que es imposible que se entiendan y decide seguir, junto al Burlador, camino de Calanda. El Marinero, por su parte, reaparece con el caramelo que le había prometido a su amada en la primera escena, pero Inés no le presta atención: mientras aquel cae desfallecido a sus pies, se limita a entrar en la casa y buscar consuelo en su padre, algo que palie el desamparo en el que ha quedado.

Las virtudes de *El Burlador* se encuentran en cuestiones que poco tienen que ver con la calidad propiamente literaria o dramática: en su frescura, en la gracia de sus personajes y en lo que revela sobre el joven Benet. Su brevedad la convierte, asimismo, en una obra fácilmente digerible, en una suerte de entremés cuyo fin no va más allá de aderezar platos de mayor consistencia y hacernos pasar un buen rato. No desprecio, de todas formas, su mérito como parodia.⁶ Hay un detalle, además, en el que querría detenerme: la inclusión de Richard Wagner, nada inocente en un escritor tan melómano como Benet y, como hemos visto, influenciado por los métodos de composición musical.

Por lo que sabemos, la música que más entusiasmaba al ingeniero era la de finales del XVIII y principios del XIX, especialmente el *rococó* —intimista y refinado—, las figuras de Schumann, Chopin y, por encima de todo, Schubert; al arte y la persona de este último está consagrado uno de los ensayos de *Puerta de tierra* (Benet, 1970d: 89-111). En cambio, las piezas del responsable de la tetralogía de los *Nibelungos*, pomposas y de acusado regusto romántico, no parecen haber sido demasiado de su agrado; aun cuando Oliart (1969: 229) destaca «su afición musical y sobre todo

⁶ Para la tradición paródica del *Tenorio*, véase el libro de Carlos Serrano (ed.), *Carnaval en noviembre: parodias teatrales de Don Juan Tenorio*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert/Diputación Provincial de Alicante, 1996. Curiosamente, en él no se citan las aportaciones de la Orden.

wagneriana», en *La moviola de Eurípides* alude con malicia a «la repostería germánica de Wagner» (Benet 1981: 15) y a los «hojotohos walkyrianos» (*id.*: 19); no tiene, por otro lado, ningún inconveniente en expresar el juicio que le merece el componente literario del drama musical (género en el que el alemán brilló con luz propia): «espantoso» (*id.*: 15).

Así las cosas, la presencia del compositor en las piezas de *Teatro civil*, y más en concreto en *El Burlador*, debe ser tomada, necesariamente, desde la misma perspectiva paródica que la del seductor o la del resto de arquetipos pertenecientes a la tradición romántica. La burla se hará todavía más evidente en *El salario*, donde los protagonistas critican explícitamente la música wagneriana.

Por otra parte, el compositor alemán funciona, en el drama que nos ocupa, como contrapunto a la figura de Don Juan: frente al *carpe diem* de este último, opone el músico la posibilidad de que nuestras obras trasciendan a la muerte, que no todo se quede en vivir inconscientemente, sino que algo nos sobreviva, dando fe de nuestro paso por el mundo: «que hay algo más perdurable que esta vida tornadiza», según apunta gravemente (EBC: 258). Su antagonista, aun así, se reafirma como el modelo de vividor empedernido: «Don Juan no sabe otra cosa que no sea el vivir» (*ibid.*).

Como último apunte, merece la pena llamar la atención sobre la referencia a Calanda. Ese fue el lugar en el que Benet se estrenó, por primera y última vez, en los ruedos (aunque no llegase a torear); Chamorro (2001: 62) nos cuenta que lo hizo en la cuadrilla de Rafael Ortega, en 1952, con el apodo de *El Novelas*. Por su parte, Molina Foix (2010a: XI) apunta otro dato elocuente: Calanda es el pueblo natal del cineasta Luis Buñuel. Dicho vínculo lo lleva a referirse a la pieza benetiana como «gamberrada *buñuelesca*». Aunque Benet nunca haría alusión al cineasta turolense, la pertenencia del pintor Alfonso Buñuel —hermano de Luis— y de Pepín Bello —gran amigo del director— a la Orden hace que este nexo no sea tan improbable. Como dice Molina Foix, nos encontramos ante una «travesura llena de picardía y bromas privadas» (*ibid.*).

4. *EL SALARIO DE NOVIEMBRE*

La segunda obra benetiana incluida en *Teatro civil* es una versión, no del drama donjuanesco, sino de *La leyenda de Don Juan Tenorio* (1895). Es este un largo poema, encomendado a Zorrilla por Montaner y Simón, con el que el vallisoletano pretendía remontarse a los orígenes genealógicos del mito y, de paso, reconciliarse con la figura del Burlador (García Castañeda, 1993). Por desgracia, la muerte le llegaría al poeta prematuramente y solo podría completar la primera parte de su recuento, publicada póstumamente con la etiqueta «fragmento». Mayoritariamente, es un texto desdeñado por los críticos, tildado de ripioso y excesivo; prueba de ello es que solo ha sido reeditado una vez.

El salario viene precedido de una «Invocación Preliminar», enunciada por Domingo Domingué, hermano mayor de Luis Miguel, el torero. Se trata de poco más de dos páginas en las que se alude a la razón que, año tras año, congrega a los miembros de la Orden y donde, desde una perspectiva romántica, se recoge la tradición del *memento mori*: «Este es el mes de difuntos y profanaciones», dice (ESN: 269). Ciertos versos, de ignota procedencia, se intercalan en la exposición para asentar sus intenciones; pero es esta frase la que mejor define el contenido de esta sección: «La familiaridad con los muertos es salud, entusiasmo, juventud que no olvida el camino inexorable de su destino, donde todo termina y todo empieza» (ESN: 270). A su término, se menciona lo que será el motivo principal de la obra que sigue, o sea ese «salario» —«ceniza, fuego, cantos funerales» (*ibid.*)— que todos, antes o después, hemos de abonar.

Pasando al drama en sí, está dividido en doce escenas, las cuales se reparten, a su vez, en dos planos, formal y ontológicamente diferenciados. En el primero, correspondiente a las escenas impares, encontramos a cuatro personajes anodinos que la acotación designa como «Imbéciles», uno de los cuales permanece mudo durante toda la representación; según dicen, esperan intranquilos el «salario de noviembre»: ya solo falta un día para el final del mes y aún no han cobrado; mientras tanto, se entretienen dialogando sin mucho sentido, quejándose, metiéndose unos con otros y, también, contándose historias: relatos que tienen que ver con la tragedia de la familia Tenorio, referida al padre de uno de ellos por el mismo Zorrilla, «el gran poeta civil» (ESN: 276). En las escenas pares es donde asistimos a la adaptación de la leyenda, consistente en la reproducción (casi) literal de sus pasajes culminantes, algunos dialogados y otros de talante narrativo.

La acción tiene lugar en una Sevilla bajo medieval revestida con todos los atributos propios del Romanticismo —desenfreno, violencia, misterio—, y en ella intervienen los miembros de dos familias enfrentadas por discrepancias políticas (aunque esto no se hará explícito en la obra de Benet, siendo así que solo quien esté familiarizado con la leyenda de Zorrilla conocerá la raíz *oficial* de la disputa): los Tenorio, partidarios de Enrique de Trastámara, y los Ulloa, defensores de Pedro el Cruel. A los primeros los representan Don César y Beatriz Mejía —esposa de Don Gil Tenorio, hermano del primero—, mientras que a los segundos, Don Alonso. En torno a estos tres personajes se teje un problemático triángulo, tras el que se adivina el desenlace trágico. Por una parte, se encuentra el idealista César, que se afana por proteger el honor de su displicente cuñada; por otro, el arrogante Alonso, amante de Beatriz e inmisericorde con su antagonista, al que derriba de un mandoble en su primer encuentro; y por último, ella, la altiva y despiadada Beatriz, que, harta de las intromisiones de Tenorio, decide urdir un plan para desembarazarse de él; cosa que hace al final, cuando, en el clímax, lo envenena con una tisana rebosante de tósigo. Humillado y engañado, César se retuerce de dolor en el suelo, incapaz de asimilar su desgracia, mientras Beatriz lo insulta, desprecia el nombre de su familia y le escupe frases del tipo: «mueres como un perro / a manos de una leona» (ESN: 305). Finalmente,

cuando expira, un «fraile vendido» entra en la estancia y, tras constatar que Tenorio ha muerto sin confesión, proclama la perdición de su alma. La obra termina con la siguiente frase, ciertamente desoladora: «al cabo de una semana, / a excepción de sus hermanos / y su sobrino, de menos / no echó un vivo al enterrado» (ESN: 309). Ignoro qué tendría en mente Zorrilla para la continuación, pero lo cierto es que, tal y como quedó, *La leyenda* ya es, por sí sola, una degradación del mito.

Pero volviendo a *El salario*, posee ciertas características que la harían merecedora de un análisis en mayor profundidad. Dejando a un lado el *plagio* de los versos de Zorrilla —«que un desavisado estaría tentado de tomar por un refrito confeccionado a modo de broma por el Caballero Juan Benet» (Molina Foix, 2010a: XIII)—, estamos ante una pieza «[m]ás articulada que *El Burlador de Calanda*, aunque también más juguetona» (*id.*: XII). En ella ya se pueden apreciar, si bien de manera tibia, algunas de las constantes que caracterizarán su obra; y no me refiero solo al tipo de humor, sino a la estética, deudora, en algunos puntos, del esperpento, y a ciertos motivos que remiten con fuerza a la órbita del Absurdo. En *El salario*, nos encontramos con cuatro personajes que nos son presentados, sin rodeos, como Imbéciles, los cuales esperan algo que hasta el final ignoramos qué es y que, de cuando en cuando, profieren sentencias insólitas y mantienen conversaciones de lo más estrambóticas, próximas al *nonsense*. Todo ello, unido al lugar indeterminado en el que se ubican y al sombrío sentido de su circunstancia, recuerda, una vez más, a la celeberrima obra de Beckett.

No es, aun así, *El salario* una pieza oscura ni desoladora como las del irlandés. El tipo de humor que la informa poco tiene que ver con el nihilismo de obras como *Final de partida* o *La última cinta de Krapp*; aunque guarda ciertos puntos en común, está, sin duda, más cerca de la comicidad Benet, apreciable en muchos episodios de sus novelas. «*El salario de noviembre* es una innegable confirmación escrita del temperamento farsante y el talento bufo de Benet», opina Molina Foix (*ibid.*). Sus devaneos con el intertexto donjuanesco y la creación de los Imbéciles son una buena prueba. Fijémonos, por ejemplo, en el Tercero, el cual se pasa parte de la obra pidiendo tabaco al Primero y, ante la negativa de este a dárselo, comenta: «Yo creo que tu padre, que en Gloria esté, nos habría dado tabaco» (ESN: 291). Algo muy similar ocurre cuando el Imbécil Primero explica: «Mi padre solía decir que por meterse a funerales le vino lo que le vino», y él, cuyo apetito se ha disparado al oír sus últimas palabras, replica: «Ya podrías darnos un poco de vino [...]. Si nos das un poco de vino te escucharemos mejor» (ESN: 299). Este humor engarza a la perfección con el del propio Zorrilla, cuyas situaciones a veces también rozan (quizá sin pretenderlo) lo chusco; véase, si no, la contestación que da Ulloa cuando Don César le pregunta si sabe a quién está tratando de cortejar: «¿Pues tan tonto / me suponéis que eche flores / a las damas que no conozco?» (ESN: 284); o mejor aún, cuando Tenorio le exige a su adversario que le enseñe su rostro aun si este lo lleva cubierto por voto, «que yo os guardaré el secreto, / o haré que el Nuncio apostólico / a mi costa lo dispense» (ESN: 285).

En este contexto, las referencias a la muerte o a otros temas trascendentales se nos presentan, antes que nada, como un mero adorno del espíritu romántico del que

se nutre —a la vez que se burla— el drama. No encontramos, pues, las grandes reflexiones en torno al tiempo o la muerte que tenemos en su narrativa, más allá del motivo del *memento mori* o la deslavazada conversación de los tres enigmáticos personajes, cuyo *salario*, como revela el final de la obra, no es sino el cuerpo exánime de César Tenorio. Como mucho, se apunta una hipótesis de lectura, a saber: que los Imbéciles simbolicen a las Tres Parcas de la tradición helénica. No hay, aun así, indicios determinantes que refrenden esta interpretación; tan solo su condición de portadores ctónicos y observaciones tan elocuentes como las siguientes: «¡Cómo estamos de pálidos!» (ESN: 273) o «Tú tienes cara de tener ceniza» (ESN: 274). Quedaría, además, la duda de dónde encasillar al Imbécil Cuarto, que aunque no intervenga, algún papel ha de desempeñar.

Si hay algo sobre lo que realmente me interesa llamar la atención, por cuanto conecta de una manera más profunda y reveladora la producción inicial con el resto de la creación literaria y artística de Benet, es su carácter dialógico y la relación de contrapunto que, como en *La otra casa*, se da entre las partes en prosa y aquellas en verso. Ambos extremos apuntan a dos rasgos definitorios de la poética benetiana: el peso de la tradición cultural y la reinención de la misma y, por otro lado, la búsqueda y experimentación formales, no extremadas pero sí preeminentes respecto al interés u originalidad del contenido. Como ya vimos en el apartado precedente, el contraste constituye una de las marcas de la casa benetiana: no solo se localiza en todos los estratos de su obra narrativa y dramática, sino también en algunas de las otras facetas artísticas del ingeniero. Es el caso de los *collages* —*imágenes dialécticas*, en la expresión de Benjamin—, en los cuales late el mismo distanciamiento irónico, generado a partir de la superposición de escenas sublimes, incluso heroicas, con estampas cotidianas, banales.⁷

Estos son los puntos desde los que el análisis de *El salario* posee algo más de interés. En el asedio a la dramaturgia benetiana en su conjunto, destacaré otros tantos. De esta pieza solo queda añadir, de momento, que fue *representada*, aparte de en 1954 —durante la sexta «sesión ritual» de la Orden—, el 22 de mayo de 1995 en el Instituto Cervantes de París (García Rico, 1995): con motivo del homenaje a Benet, los escritores Eduardo Mendoza, Félix de Azúa y el propio Molina Foix hicieron una lectura dramatizada de las partes correspondientes a los Imbéciles, la cual «fue acogida con grandes risas de complicidad y muchos aplausos, casi restituyendo la atmósfera de las representaciones privadas entre amigos que tanto gustaban a Juan Benet» (Martí, 1995b). Por el artículo de García Rico (1995), sabemos que también estaba planeado leer *Max*; ignoro, sin embargo, si al final ocurrió así.

⁷ En el año 1981, la sala Italia-2, sita en Alicante, organizó una exposición con la creación plástica de Benet, en la que se incluían trece *collages*. En el volumen *Collages*, de 1996, y en el catálogo *Benetiana: Retratos de Juan y creaciones plásticas de Benet*, fruto de la muestra que la Escuela de Caminos de Madrid le dedicó en 1997, se puede ver el resto. En el libro *Trece fábulas y media* (1981), por cierto, ya aparecían algunos de ellos, y la ilustración que luce en la portada de *Teatro completo* corresponde a una irónica composición de 1985 titulada «TV en el paraíso».

LOS TEXTOS (HASTA HACE POCO) INÉDITOS

1. ANTECEDENTES

Mi primera noticia de los textos aquí glosados vino de la mano de Ramón Benet, principal impulsor de *Teatro completo*. Él fue quien me confió que, entre los papeles que su padre había dejado a su muerte, figuraban varias piezas dramáticas mecanoscritas. En aquel momento, tuve acceso a tres de ellas, dos brevísimas y de un valor limitado y una más consistente y aun con posibilidades escénicas nada desdeñables. Sus títulos: *El último homenaje*, *El entremés académico: un fraude de amor* y *El preparado esencial*. Como pude comprobar, también estas habían sido escritas antes del inicio de la carrera novelística del autor y, al igual que los dramas de *Teatro civil*, estaban pensadas para ser interpretadas por amigos y conocidos del autor. Desde la perspectiva actual, estos dos detalles cobraban un relieve inusitado por dos razones: en primer lugar, porque venían a refrendar, todavía más, la pasión de Benet por la escena y, también, porque acreditaban mi convencimiento de que, entre las carnavales de la Orden de Caballeros de Don Juan Tenorio y las representaciones de la casa de Pisuerga, existía una continuidad solo en apariencia mitigada por la insurgencia del Benet *serio*.

La verdadera sorpresa llegaría cuando, inmerso en la edición de la dramaturgia completa, la familia me participó del resto de documentos desconocidos: *El verbo vuelto carne*, *El Barbero y el Poeta*, *Apocación* y el inconcluso *El caballero de Francia*. Como los antedichos, no se trataba sino de piezas ligeras o insuficientemente trabajadas. Su exhumación, así y todo, supuso un definitivo espaldarazo para la legitimación de mi trabajo: de una vez por todas, se hacía evidente que las incursiones de Benet en la escena no eran producto de un capricho transitorio, sino que se debían a un anhelo recurrente. Con ellas, además, se constituía un *corpus* apreciable: de los siete títulos difundidos, pasaba a disponer de un total de catorce, lo cual me permiti-

ría confrontar mis hipótesis con un espectro más amplio y diverso. En las próximas páginas, me limito a ofrecer un sucinto resumen del contenido de todas estas piezas. La presentación seguirá un estricto orden cronológico. Coloco al final aquellas de cuya datación no estoy del todo seguro.

2. *EL ÚLTIMO HOMENAJE*

Juan Benet escribió este «drama» (definición que acompaña al título) en colaboración con Pepín Bello, ágrafo por excelencia con el que Benet mantuvo una sólida amistad, más allá de las carnavaladas de *Teatro civil*. Está fechado en agosto de 1959 y es una brevísima e inquietante incursión en un mundo que nuestro autor nunca frecuentó en su literatura: el de los toros. La acción se sitúa en una habitación del «único hotel de Primera Categoría, aunque bastante anticuado» (EUH: 349) y describe los momentos precedentes a la última corrida de un matador de nombre José. En su libro, comenta Chamorro (2001: 62): «No es que le gustara la fiesta nacional. Lo que le gustaban eran ciertos testimonios, para él evidentes, del misterio que esa fiesta cела de un modo no tan perfecto. La fiesta era lo de menos». Pero lo más revelador viene a continuación, cuando refiere una fijación benetiana que, a todas luces, constituye el germen de este texto:

[L]a imagen del torero descansando en la cama antes de afrontar la faena, casi inmóvil, desnudo, cubierto por una sábana que se movía al compás de una respiración sosegada y casi muda, en el silencio rasgado por la llama de una lamparilla al pie de una estampa abarquillada al pie, a su vez, de un espejo oscuro (*id.*: 62-63)

Considerando que Benet no conoció a Chamorro hasta los setenta, cualquiera podría argüir que la interpretación peca de osada. Así y todo, nada nos dice que no fuera una imagen que persiguiese al ingeniero desde mucho antes. La similitud de esta instantánea con el comienzo de la obra es tan evidente que no puede deberse a una coincidencia. En efecto, cuando se levanta el telón, se nos dice que el diestro «descansa desnudo en la cama, solamente cubierto por una fina sábana que deja entrever sus formas» y luciendo «una inmóvil expresión de tristeza» (EUH: 351). La única diferencia con el modelo es la presencia de El Gibia, su ayudante, quien se entretiene zurciendo la taleguilla. A lo largo de la obra, desfilará por la habitación un considerable número de personajes, «a ritmo de vodevil» (Molina Foix, 2010a: XX), sin que el torero apenas se inmute o muestre interés alguno por lo que le están diciendo. El primero en entrar es el señor Placenta, un *playboy* venido a menos, «seguidor incondicional de José» (EUH: 352), que, fumando un habano, comenta la calidad de los astados y se acerca a palpar, por debajo de la sábana, la entrepierna del yaciente. José, mientras tanto, se deja hacer, ausente.

El segundo visitante es Don Cipriano Callé, «[e]mpresario y hombre de negocios taurinos diversos» (*ibid.*), que se presenta de una manera muy similar al anterior personaje: fumando un cigarro, pone sus manos bajo la sábana e, igual que Placenta, elogia la calidad de lo que palpa, coincidiendo con aquel en que José se encuentra en mejor forma que nunca. A él le siguen los dos directivos de la peña «José», que se internan en la habitación junto con La Bisbal, «una mujer que raya los cuarenta» dotada, pese a todo, de una excelente figura, que «una vida desordenada ha elevado a su cenit» (EUH: 353). Ella será la única que no se acerque a manosear al maestro: mientras todos los presentes se ponen de acuerdo para hacerlo a la vez, en una escena digna de una película de terror, La Bisbal se mantiene recostada en la ventana, fumando. Don Cipriano le aconseja que eche un vistazo, pero ella dice haberlo visto antes y no estar interesada en una revisión: de ese detalle se infiere la relación que mantuvo con el matador y que, con toda probabilidad, está relacionada con su presente abulia.

El último personaje en entrar es otro directivo, aunque de una peña diferente: «Los del 4». Los demás lo miran con recelo mientras procede a la comprobación genital. Es entonces cuando se produce la escena antes descrita, en la que cuatro pares de manos se hunden bajo la frazada sin que José mute su semblante. Simultáneamente, La Bisbal le pregunta a El Gibia si le ha traído lo que le había pedido, a lo que este responde que está debajo del retablo, bajo las estampitas. Su encargo resulta ser una caja de preservativos americanos, que ella «examina con una mirada entendida» (EUH: 359).

El drama llega a su fin cuando todos menos el maestro, El Gibia, La Bisbal y Callé abandonan la estancia. Una vez solos, el ayudante descubre el cuerpo desnudo de José, «cerúleo y delgado, como un Cristo en el sepulcro» (EUH: 361), y Callé le pregunta a La Bisbal cómo lo ve. «Acabado», contesta ella, cerrando la puerta (*ibid.*).

3. *EL ENTREMÉS ACADÉMICO: UN FRAUDE DEL AMOR*

Nos encontramos ante una mera astracanada lírico-teatral, que el autor tuvo a bien llamar *entremés* y que sin duda guarda relación con la ligereza, brevedad y carácter festivo de este tipo de composiciones. De él se nos dice que fue escrito «al gusto toledano para la Navidad de *Munárriz* del año 1963», datación que verificamos al final del documento, donde aparece fechado el último día de ese año (EA: 365). En cuanto a *Munárriz*, alude al palacio que Fernando Chueca había diseñado para sí mismo en la capital manchega. Colegimos, pues, que se trata de un pasatiempo escrito para la ocasión y que, si fue representado, los intérpretes hubieron de ser los invitados a la casa.

La historia referida es grotesca y tremendamente cómica: es innegable su parentesco con el género llamado *ínfimo*, el cuplé y los espectáculos de *varietés*, pródigos, como la pieza benetiana, en alusiones picantes. Estas la habrían hecho difícil de estrenar en un escenario comercial (el cuplé, de hecho, estuvo prohibido durante gran

parte del franquismo). La composición de Benet, de todas formas, ha de verse desde una óptica plenamente paródica, como envenenado pastiche de un teatro ya de por sí excesivo. En ella un ambicioso profesor, de gran reputación, ha sido elegido para entrar a formar parte de la Academia, pero llegado el momento de redactar el discurso de ingreso, se demuestra incapaz de escribirlo: todo su saber se le ha ido con la edad y su afición al vino, con lo que si no contrata a alguien que lo haga por él, va a quedar en el más absoluto ridículo. Así que se dirige a su concubina, La Calores, para que esta le consiga un negro. Ella, sin embargo, malinterpreta la petición del profesor, entendiendo que lo que este precisa es un hombre de procedencia africana que satisfaga su apetito carnal. Al principio se siente contrariada e incluso teme perder sus prebendas, ya que «lo que yo no poseo / el negro lo tiene a ultranza» (EA: 368), mas luego recapacita y se decide a ir por él, consolándose con que, a la postre, también ella tendrá ocasión de catarlo. Cuando vuelve con «el tostado» (EA: 369), el profesor se echa las manos a la cabeza, cree perdido todo su prestigio; por su parte, el Negro, que pensaba asistir a una especie de festín orgiástico, no se interesa más que por la minuta. Al cabo, el erudito se decide y abandona en escena al recién llegado, confiándole la redacción del discurso y yéndose a retozar con La Calores; mas el Negro, viéndose engañado, determina, a su vez, entrar en el lecho y arrebatarse la amante al profesor. El desenlace nos coge por sorpresa: vemos a La Calores sentada a la mesa de trabajo, escribiendo sin cesar, y al académico y al Negro observándola desde el fondo. Resentida, la barragana gruñe que va a escribir la historia del Conde Antón, «que tenía una sola esposa / y un marido de los dos» (EA: 371).

Uno de los principales atractivos de *El entremés* se cifra en su condición de pieza versificada: se trata de una de las poquísimas incursiones de Benet en los dominios de la poesía. Aparte de la presente, de él se conservan, oficialmente, tres composiciones poéticas: «Un enigma», «En Cauria», publicadas en 1972 en *El Urogallo*, y, la más acabada, «Un barranco en sombras», incluida en el número de homenaje que *El crítico* le dedicó el año de su muerte. La poeta Blanca Andreu (1989), su segunda mujer, mantenía que no solo era que el ingeniero no frecuentase la lírica, sino que la lírica tampoco lo frecuentaba a él. En cuanto a la opinión del propio escritor, era incluso peor que la que le dedicaba a su teatro: «Tengo una idea y hago un poema; y va enseguida a una carpeta de asuntos vergonzosos. No lo destruyo, lo repaso, trato de encontrar su calidad..., y no hay manera» (Sánchez-Dragó, 1977: 126). Quién sabe si, a pesar de todo, no habrá que reconsiderar también este parecer cuando salgan a la luz todos sus papeles...

4. *EL PREPARADO ESENCIAL*

Escrita en diciembre de 1965 «para la Navidad de Coria» y «al gusto castellano» (EPE: 311), *El preparado esencial* es la pieza con más interés y que mejores cualidades escénicas reúne de las aquí reseñadas. No es que su calidad sea excelente —al fin

y al cabo, también se trata de una obra *de circunstancias*—, pero, al menos, no se queda en una mera broma, como la recién descrita, o en un amago (hipotético caso de *El verbo vuelto carne*, como veremos, o de *El caballero de Franconia*). Además, cuenta con un atractivo añadido: como hiciesen las piezas de *Teatro civil*, indica a quiénes iba destinada la obra, cuáles iban a ser los intérpretes. Ello nos hace pensar no solo que Benet pensaba en una representación, sino que es muy posible que esta se llevase a cabo, en las fechas señaladas y en la localidad extremeña de Coria, hogar de la familia Sánchez Ferlosio. Los actores escogidos son el propio Benet, la escritora Martín Gaité —esposa, por aquel entonces, del autor de *El Jarama*—, Javier Pradera y los tres hermanos Sánchez Ferlosio: José Antonio, Gabriela y, por supuesto, Rafael.

Según la introducción, es una «comedia en dos actos» (EPE: 313), los cuales se dividen, a su vez, en dos escenas cada uno. El tiempo de la acción se corresponde con «el agitado otoño de 1873, siendo Presidente del Poder Ejecutivo de la primera República española, don Nicolás Salmerón» (*ibid.*). La intención de Benet, así y todo, no es recrear una época, sino conectar —tanto para burlarse como para homenajearla— con un cierto tipo de dramaturgia: el teatro cómico de la burguesía del siglo XIX y sus prolongaciones durante la posguerra, a las que aludí en la introducción (Ruiz Iriarte, Edgar Neville y otros). En este sentido, podría establecerse un vínculo entre esta obra y *Un caso*. En la pieza que nos ocupa, no obstante, el componente humorístico tiene mucho más peso: no debemos olvidar, a este respecto, en qué circunstancias fue compuesta. Por ello, quizá sea mejor compararla con la que acabo de resumir.

La anécdota tiene lugar en la casa de Amador Calandre, excéntrico científico que vive entregado por completo a sus estudios de astronomía, y de su hermana Elvira. Todo comienza cuando aparece Jacinto, hijo ilegítimo de aquella, huyendo de la justicia y pidiendo asilo a su madre. Elvira es una mujer manipuladora, ambiciosa y carente de escrúpulos: por un lado, rehúsa revelar a su primogénito la identidad de su padre, mientras que, por otro, conspira para hacerse con la fortuna de su hermano. Ante la posibilidad de que este decida legar todos sus bienes a la Academia de las Ciencias, urde un plan para el que la inesperada llegada del hijo le será muy útil. Tras hacerle entrar en la casa por la puerta de la cuadra, se dirige al despacho de Amador, quien trabaja sin descanso, y con la excusa de calmar su fatiga, le ofrece una medicina a la que ella llama *Preparado Esencial*. El brebaje, en realidad, es un somnífero, y hace caer a aquel en un profundo sueño; el cual es aprovechado por Elvira y su cómplice —el Padre Pradera— para hurgar en los cajones del científico. Localizan su testamento, donde se supone que deja todo en manos de la Academia, pero está sellado. Asimismo, dan con su diario personal, en el que se cuenta que, en el pasado, Amador dejó encinta a una mujer en Zaragoza, la cual huyó sin que él pudiera hacerse cargo del retoño; desde entonces, según el diario, el desgraciado se ha enfrascado en los estudios científicos.

El sabio despierta en el instante en el que aparece su amigo Eduardo Torrens, un donjuán progresista, a quien ha mandado llamar para que le traiga una enciclopedia que ha comprado en París. Entre Elvira y el recién llegado saltan las chispas, mien-

tras Amador consulta el volumen que, en breve, declarará inútil. Llega la hora de cenar y todos se dirigen al comedor. Jacinto sale del armario en el último momento, antes de que el doctor desaparezca por la puerta, y llama «padre» al que, en realidad, es su tío. El científico, sin embargo, no le hace caso y, ausente, se limita a decirle que vaya a la habitación de al lado (donde se encuentra el *Padre Pradera*). Así termina el primer acto.

En el segundo, situado de nuevo en el despacho del científico, se revela la naturaleza del plan de Elvira. Al comienzo, esta convence a Jacinto de que el Dr. Calandre es su padre y que su madre no es ella, sino la mujer de Zaragoza de quien aquel hablaba en su diario. Según esta versión, Amador habría cargado las culpas sobre Elvira para no verse salpicado y, en cuanto al padre, habría señalado a un hombre procedente de Navarra, que terminaría metiéndose a cura. Sus mentiras no son solo creídas por Jacinto, sino también por el propio científico, cuando, en medio de la cena, descubre al muchacho oculto en el armario. En la habitación están presentes, aparte de ellos dos, Elvira, Torrens, el Padre Pradera y una prima suya, de nombre Pilar, cuya historia se parece demasiado a la de la mujer con que Calandre tuvo el *affaire* en su juventud. Su identidad, pese a todo, no llegará a esclarecerse: Torrens la seduce con tesón y los dos acabarán por marcharse juntos. Mientras tanto, Amador reconoce a su supuesto hijo y accede a la petición de Elvira de romper su testamento y dejarlo todo en manos de su recién descubierto primogénito. En el último momento, sin embargo, se revela que la herencia no iba destinada, como temía Elvira, a la Academia de las Ciencias, sino a ella, la sufrida cuidadora. Su plan, así, ha tenido consecuencias desastrosas: no solo ha perdido el dinero, sino también a su propio hijo. Las últimas palabras pertenecen a Pradera, verdadero progenitor de Jacinto, que se lamenta de la ambición de Elvira y ruega justicia divina.

5. *EL BARBERO Y EL POETA*

«18 de mayo de 1968, en la Casa de Suecia a las 10 de la noche», leemos en una escrupulosa nota situada al final del presente texto (EBP: 408). En el documento original, la fecha aparece un tanto borrosa, con lo que bien podría tratarse de un año distinto; la mención del hotel de la calle del Marqués de Casa Riera —teatro de operaciones de la Orden donjuanesca—, así como la inclusión, entre los *dramatis personae*, de dos camaradas de Benet de esa época —Garagorri y Chueca—, parecen apuntar a una datación más temprana. La ausencia de pruebas más concluyentes me previene, aun así, de aventurar hipótesis: al fin y al cabo, la amistad de Benet con los nombres mentados se prolongaría largamente, y sus visitas a la Casa de Suecia no cesarían en sus años maduros.

El título de la pieza, por otra parte, no se debe a Benet: aunque al mecano-escrito no parecen faltarle páginas, carece de una denominación general. El marbete por el que se la conoce, sugerido por la familia, remite a la etiqueta con la que, genérica-

mente, se designa a los dos protagonistas. El carácter marcadamente intrascendente del conjunto, así como su presumible redacción circunstancial, podría haber motivado la omisión.

Pasando a la obra en sí, nos encontramos ante uno de los textos más desconcertantes del *corpus*. En él los dos personajes del título departen acaloradamente en el marco de la barbería: mientras enjabona su rostro, el Barbero le pide al Poeta su opinión sobre la poesía actual, a lo que este contesta: «Está muy mal. ¡Muy mal!» (EBP: 401). El otro repone que no es eso lo que ha escuchado, que, según le han dicho, «hay por ahí muy buenos poetas» (*ibid.*); pero el vate se reafirma en su dictamen: ninguno se merece el nombre de artista, toda vez que a la mayoría le faltan los conocimientos básicos del arte de versificar. En cambio, el Poeta no solo lo conoce, sino que lo domina a la perfección: «Yo escribo versos admirables. Variados, muy sonoros y de gran calidad» (ECP: 402), y así se apresta a demostrarlo, en un recital tan trufado de motivos clásicos como embebido de acentos arcaizantes, que ocupa la mayor parte de lo que queda de drama. Mientras tanto, hacen entrada en la peluquería otros tres personajes —Clientes numerados según su orden de aparición—, los cuales increpan al Poeta, le dirigen insultos a cuál más pintoresco —«¡Mamarracho! ¡Pelucón! ¡Fantasmón!» (EBP: 406)— y le ruegan que, por favor, se calle. Este, empero, no se da por aludido y continúa su declamación todo lo que dura el afeitado, que concluye con el Barbero abalanzándose sobre el sedente y arrancándole la barba de cuajo. Satisfecho y contemplándose en el espejo, sustituye entonces el tono lírico por el académico y se descuelga con un discurso sobre el estilo barroco y sus vínculos con la superación del Antiguo Régimen, el cual es recibido por los Clientes con calurosos aplausos. En tal loor de alabanzas, abandona el local, y tras él «entra PAULINO GARAGORRI arrastrando a FERNANDO CHUECA que se deja llevar de mala gana» (EBP: 408). Su aparición es del todo inesperada y, como muchos otros puntos de la pieza, queda sin explicación. Garagorri solicita para su acompañante el mismo tratamiento que ha recibido el anterior cliente y mientras el Barbero comienza a enjabonar a Chueca, desciende el telón. La obra se cierra, así, como comenzó.

Ante una composición de semejantes características, no queda más que pensar en una broma privada, más hermética y difícil de descifrar que el resto de las obras glosadas en este capítulo, pero obviamente adscrita a la misma estela de inversión y disparate. Para empezar, está la invectiva contra la poesía contemporánea, que, viniendo de alguien como Benet, no puede ser tomada en su literalidad, quizá no tanto por la ironía que impregna a su verbo (que también) cuanto por lo distante que siempre se mostró del ámbito de la lírica, menos en sus lecturas que en su producción literaria. En cuanto a las estrofas recitadas, pertenecen a varias composiciones del escritor prerromántico Manuel José Quintana (1772-1857): «Para un convite de amigos» (1807), en el caso de las cinco primeras tiradas y también de las dos últimas; «Al mar» (1798), en lo que respecta a la que comienza «Heme en fin junto a ti» (EBP: 405); y «A don Nicasio Cienfuegos, convidándole a gozar del campo» (1797), en las cuatro estrofas que le siguen —a excepción de la línea: «Muchacho, dame esa

lira. Escuchen» (EBP: 406). En la elección de este referente literario rastreamos el mismo mecanismo paródico que en la reelaboración de *La leyenda de Don Juan Tenorio* (también presente, por cierto, en cierto pasaje de *El aire de un crimen*, esta vez con el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Méjias*, de García Lorca). En este caso, no obstante, el dardo se dirige a un periodo anterior y la intención es más claramente burlesca.

Por otro lado, tenemos la parrafada, aparentemente inmotivada, con la que se cierra la alocución del Poeta y que propicia la entusiasta aprobación de los Clientes. Cabe la posibilidad de se trate de un extracto tomado de algún ensayo de Fernando Chueca: de ser así, la aparición del primo del ingeniero al final de la obra no se antojaría tan fuera de lugar. Por desgracia, no he sido capaz de dar con la fuente. Por lo que a mí respecta, es otro de los enigmas irresolubles de Benet.

6. *EL VERBO VUELTO CARNE*

«Drama de juventud», se lee bajo el título en el mecanoescrito de esta desconcertante pieza. Ignoro, aun así, la fecha de su composición. La dedicatoria que encabeza el texto —«probablemente a Jesús Olasagasti»— puede servir de pista, si bien cabe la posibilidad de que Benet lo escribiera con posterioridad a la muerte del pintor donostiarra, acaecida en 1955, como una especie de homenaje póstumo (de ahí, tal vez, el *probablemente*). Se trata, en cualquier caso, de un texto marcadamente inmaduro. Es de imaginar que, como solía hacer con sus creaciones, tuviese pensado volver sobre él y pulir todo lo que aquí se nos aparece desmañado, escrito sin demasiados miramientos hacia el estilo que tanto veneraba ni hacia otros factores como el ritmo o la definición de los personajes. Esto, pese a todo, es una mera conjetura. Tal y como se conserva, *El verbo* es una obra que tiene más importancia en relación con la trayectoria benetiana que por sí misma. En ella, pese a todo, hay algunos puntos que merecen atención.

La historia está protagonizada por tres personajes denominados de una manera cuando menos llamativa: Yo, Tú y Él. Junto a ellos, interviene una especie de comparsa o coro coherentemente designada «Vosotros» e integrada por un Enano, un Gitano, una Vieja, un Viejo que vende máscaras y un Obrero. Al principio —en una plaza sin encanto, «con hojas caídas y montones de escombros y algún banco público» (EVC: 375) y, en primer término, un cuarto igualmente desvencijado, donde se escucha el tictac de un reloj de péndulo—, encontramos a dos viejos dialogando no sin inquietud sobre la inminente llegada de un tercero, viejo camarada de ambos. Son Tú y Él. El primero, visiblemente más agitado, escudriña la ventana en actitud de alerta y no para de asediar a su compañero con preguntas sobre su amenazador visitante, mientras que el otro, entretenido en revolver objetos del suelo, trata de quitarle hierro a la situación. Según nos dan a entender sus palabras, Tú ha traicionado al ausente, le ha usurpado el lugar aprovechando su retiro, y por eso teme su regreso, el

inevitable ajuste de cuentas. Él, en cambio, está tranquilo, pues, a diferencia de su acompañante, ha permanecido fiel al que, como se nos da a entender, es —o solía ser— el amo de los dos y, en su fuero interno, reprueba la actitud sediciosa de aquel: «ese sinvergüenza egoísta», dice refiriéndose a este último, en una especie de aparte, «no hizo más que robarle y ahora tiene tanto miedo, pero yo sé que él no tiene nada contra mí» (EVC: 384).

Al cabo de un rato, hace por fin aparición el tercero en discordia, otro anciano: Yo. La tensión entre el recién llegado y Tú se percibe desde el primer instante: este interpela a su antiguo compadre, le pregunta insistentemente a qué ha venido. El otro, sin embargo, no parece darse por enterado, sino que se deja llevar por las más oscuras reflexiones. Solo al final de su intervención le revela el motivo de su vuelta: «he venido a estorbarte, me he cansado de perder siempre» (EVC: 388). En efecto, Yo viene con la determinación de juzgar a Tú. Para ello, congrega a Vosotros, suerte de público o jurado popular al que trata de disponer en contra de su antagonista:

Ese es, mirarle [...] él es quien se come el grano, quien os ha engañado con la eternidad; ahora lo comprendéis, ¡mientras tanto engordaba! Alguna vez os hablé de ser hermano. ¿Os acordáis? Bien, mirarle, el hermano gordo no tiene cara de morir. ¡Por qué creéis que os engañaba! Es fácil sentirse hermano cuando al final no te espera un paño negro. ¿Lo comprendéis ahora? El redentor necesita cebar sus cerdos. ¿Quién es al final el cebado? (EVC: 391-392)

La sentencia del grupo no se hace esperar: todos sus integrantes parecen a disgusto con la actitud del imputado. Ante ello, Yo saborea su victoria. El acusado, no obstante, se defiende astutamente. Dirigiéndose a su público, le exhorta: «Os creéis todo lo que dice vuestro libertador de segunda mano. ¿Quién paga aquí? Es que se os puede engañar de cualquier manera porque sois tontos, pero ¿aquí quién paga? Os quedaréis muy tranquilos sin mí, pero ¿quién os dará el grano?» (EVC: 393). Tales palabras cambian la opinión del jurado, y de considerar a Yo un justiciero, pasa a verlo como un charlatán. De repente, todos le increpan y lo abandonan. Por su parte, Él y Tú se dirigen a él con dureza: «¿Qué querías? ¿Acabar? ¿Tú te crees que puedes acabar conmigo así como así? No seas tonto, te acabarás tú pero yo quedaré, siempre, ¿entiendes? Siempre», le dice el segundo (*ibid.*). Una vez solo, en la que es la última intervención de la obra, exclama Yo: «¡...no estéis tristes, mujeres de Jerusalén!» (EVC: 397).

Aunque no pretendo detenerme demasiado en este título ni entrar en consideraciones sesudas, no me resisto a conjeturar brevemente acerca del planteamiento y el significado de *El verbo*. Desde el propio título, queda claro el intertexto bíblico, o mejor dicho, novotestamentario. Todo sugiere que los tres protagonistas —las tres Personas del Verbo— constituyen un correlato de carne y hueso de la Santa Trinidad. A primera vista, Yo remitiría al Hijo, Tú al Padre y Él al Espíritu Santo; en cuanto a Vosotros, habría que verlo como una sinécdoque de la raza humana en su conjunto, sometida al arbitrio de la divinidad pero elevada aquí a la categoría de juez.

Cabe decir, aun así, que, si bien estas identificaciones parecen ser las más lógicas, el sentido del conflicto es de lo más ambiguo. De un modo similar a lo que ocurría con *Agonia* o *Un caso*, el puzle no parece casar del todo: así, si en aquella era problemático ligar el debate de Corpus y Pertes con la disputa del alma y el cuerpo, aquí el reparto de roles es igual de comprometido; no tanto, quizá, en el caso de Yo —quien, nada más hacer aparición, sentencia: «La vaca y el burro pedían menos» (EVC: 385) y cuyas últimas palabras remiten directamente al momento en el que Jesús, recién abandonado el sepulcro, se aproxima a unas mujeres que penan por su suerte—, pero sí en el de Tú y, sobre todo, en el de Él. De acuerdo con las equivalencias propuestas, la situación planteada es de lo más rocambolesca: Jesucristo (Yo) vuelve a sus dominios para comprobar que su principal aliado —Dios, se infiere— le ha traicionado. ¿Cómo pensar, sin embargo, que el Padre haya podido usurparle algo al Hijo? ¿Es esto concebible dentro de la jerarquía celestial? El quid de la cuestión radica, tal vez, en que la obra se desarrolla, no en los cielos, sino en la tierra, en el territorio al que fue enviado el Salvador y que, por tanto, le es propio; en este sentido, el título podría ser una pista. Aun así, todavía queda algo que no acaba de encajar. Quizá tendría más sentido si pensáramos que Yo representa a Dios... aunque tampoco hay pruebas de peso al respecto; solo el hecho de que, según se cuenta, antes era él quien tenía el poder, y también su propia denominación: la primera persona gramatical. Con todo, carecemos de analogías claras.

De lo que no cabe duda es que Yo se solidariza con el ser humano —o, al menos, con el heterogéneo grupo que constituye Vosotros— como un verdadero líder espiritual o, mejor aún, sindicalista, alentándolo a alzarse contra el tirano, contra el patrón. En este sentido, se puede leer la obra como un alegato contra las imposiciones y los engaños de los poderosos, encarnados, principalmente, en la religión y, más en concreto, en la Iglesia. También cabe una interpretación de signo metafísico o teológico, la cual acercaría la pieza a la órbita de Beckett. De hecho, acaso sea *El verbo*, junto con *Agonia* y *La otra casa*, la obra que más acusa la influencia beckettiana. Los vínculos se establecen en la temática, en la interpretación de las Escrituras sobre la que vengo elucubrando, pero también en la estética espacial, en la noción del tiempo y en la definición de los personajes: su forma de expresarse, su carácter brutal, primitivo, su aspecto decrepito, etc. La pieza presenta, en este sentido, un indudable interés.

7. *EL CABALLERO DE FRANCONIA*

Tampoco conozco la fecha de composición de este brevísimo documento —no más de cuatro páginas—, el cual se presenta no tanto inconcluso como apenas principiado. Lo supongo anterior a 1967: todo parece indicar que se trata de una primera versión de *Un caso*. También cabe la posibilidad, es cierto, de que fuera una obra diferente, escrita con posterioridad, para la cual Benet decidiese recurrir a los mis-

mos personajes y la misma localización. Esto, no obstante, resulta sumamente improbable: como digo, después de la publicación de *Teatro*, la actividad narrativa del ingeniero barrió (casi) por completo su faceta de comediógrafo, con lo que, si ya es inverosímil que volviera a escribir para ella tras el éxito de *Volverás a Región*, lo es aún más que lo hiciera con unos elementos ya utilizados en una composición anterior.

El caballero de Franconia, como *Un caso*, se desarrolla en «la casa de un acomodado hacendado», también llamado Arnau (ECF: 417). La única diferencia en el *setting* es que, en esta ocasión, el inmueble se sitúa no en una ciudad de provincias del sur, sino en una capital de Levante. Por lo demás, todo es más o menos igual: la escena representa el salón del hogar, a la izquierda está la puerta de la entrada; a la derecha, la que comunica con el resto de la casa; y en el medio, «arrellanado en una cómoda butaca» (*ibid.*), está el Sr. Arnau —una vez más, no se revelará su nombre de pila—, leyendo apaciblemente (no dormitando, como en la pieza del 67). Cuando se levanta el telón, se oye una llamada en la puerta que da a la calle y, de la misma manera que en *Un caso*, acude una sirvienta —cuyo nombre, según sabremos más tarde, también es Adela— a abrirla. Se deja entonces ver —y esto sí que es diferente— una figura embozada en el umbral, la cual no interviene en lo que sigue (ni siquiera creemos que hubiera llegado a hacerse del todo visible de haberse terminado la obra) pese a tratarse del personaje que da título a la pieza. Así lo deja claro Adela al comunicar a su señor que «viene de Franconia con la exclusiva intención de despachar con usted un asunto de importancia» (ECF: 418).

A partir de ahí, y hasta el final abrupto, el texto entero se reduce a las elucubraciones del Sr. Arnau sobre los motivos que llevan al misterioso visitante a presentarse su casa. En ellas participa también su hija —llamada aquí Magdalena, Malen—, aunque solo para apuntar las equivocaciones de su padre. El discurso se interrumpe en medio de una de sus peroratas, después de haber ordenado hasta en siete ocasiones a Adela que regresase a la puerta a recabar información del extraño. Este ir y venir de la criada sería también rescatado en *Un caso*, si bien, a mi juicio, con menos efectividad cómica.

8. APOCACIÓN¹

De una extensión insignificante —tres páginas—, *Apocación* posee el mismo tono paródico y carnalesco que el resto de piezas glosadas en este capítulo. Ignoro cuándo fue compuesta o si fue representada en algún momento; quizá en la casa de Pisuerga, donde, según cuenta Chamorro (2001: 41-43), se improvisaban diálogos de semejante especie, con un desarrollo casi nulo y un nimio juego dramático, por lo

¹ El vocablo, no recogido por el *DRAE*, parece ser un derivado del verbo *apocar*, del cual dice la fuente citada: «(1) Aminorar, reducir a poco alguna cantidad» y «(2) Humillar, abatir, tener en poco». A tenor del argumento y la extensión de la obra, la palabra se podría entender según ambas acepciones.

general tendente al aspaviento y la exageración. Su brevedad, así como la extrema parquedad de las intervenciones —solo aparece un verbo conjugado; el resto son, en su mayor parte, interjecciones—, nos recuerdan al *Diálogo mudo de los cartujos* escrito por García Lorca en su etapa vanguardista, si bien el planteamiento benetiano resulta un poco menos extremo que el de la obra del granadino. Para empezar, al contrario de lo que ocurre en esta última, cuyo intercambio se reduce a un signo de exclamación, otro de interrogación, un paréntesis y unos puntos suspensivos, los personajes de *Apocación* sí hablan... poco, es cierto, pero más que los cartujos lorquianos. Asimismo, ninguna de sus acotaciones trasciende el plano denotativo, como sí sucedía en la pieza del granadino y en buena parte del teatro rupturista de fines del XIX y principios del XX.

El conflicto está reducido a la mínima expresión, al mero esqueleto del enfrentamiento entre una pareja de amantes. Ello no obsta para que el texto se presente dividido en tres actos perfectamente delimitados. En el primero, los dos protagonistas —Ricardo y Elvira— dan muestras de su amor, interpelándose acaloradamente y fundiéndose en un abrazo mientras cae lentamente el telón; en el segundo las cosas han cambiado drásticamente: Ricardo amenaza con una escopeta a Elvira, la cual se encuentra manchada de sangre, «¡La tuya!» —dice él entre sollozos— «y la mía...» (AP: 412): ¿un posible aborto?; y finalmente, en el tercero, vemos a Elvira caer por la ventana, empapado su camión en sangre y gritándole a su asesino: «Eres... malvado. Eres... ¡frío! Eres... cruel... eres... egoísta. Eres... ¡¡HOMBRE!!» (AP: 413). Con tal imprecación, teñida de un extemporáneo feminismo (aunque no insólito en la obra benetiana) y seguida de un telón rápido, se cierra la obra.

Con un planteamiento de este tenor resulta, cuando menos, arriesgado hacer cábalas hermenéuticas o filosóficas. Todo parece indicar, no obstante, que nos encontramos ante una nueva parodia, esta vez de las grandilocuentes obras de cierta tradición española: la de los dramas de honor, llevada a su culminación en la dramaturgia calderoniana y retomada hasta el exceso en la de Echegaray, a finales del XIX. De lo que no cabe duda es del carácter igualmente festivo, travieso, de *Apocación*.

* * *

Hasta aquí, la presentación del *corpus* dramático de Benet: doce piezas de pleno derecho, un híbrido y un esbozo. Quizá roce la demagogia, pero hay numerosos dramaturgos con menos producción que, aun así, forman parte del canon teatral de Occidente: pensemos en un Genet o un Gombrowicz. Se trata, por cierto, de nombres relacionados con la estética benetiana, con el mismo grado de exigencia e interés por los más diversos ámbitos, cuya aportación sigue funcionando de modelo. Ello lleva indefectiblemente a preguntarse qué habría pasado si, en lugar de publicarse en España, la obra benetiana se hubiera dado a conocer en Francia, por ejemplo —donde «su imagen es más o menos la de un Beckett o la de un Simon español» (Salgas,

1989: 262)—. Ya conocemos las grises circunstancias de la escena y, en general, de la creación artística en la posguerra española, serios obstáculos al desarrollo de una propuesta como la de Benet, que solo tras duros quebrantos conseguiría despuntar en su vertiente narrativa. En el país vecino, por el contrario, el periodo que se abre tras la Segunda Guerra Mundial acoge toda una renovación ideológica y expresiva, plasmada en corrientes tan decisivas como el *nouveau roman*, la literatura de sesgo existencialista o el Teatro del Absurdo, y en figuras de la talla de Albert Camus, Samuel Beckett, Jean-Paul Sartre, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet o el propio Genet. Es muy posible que, de haber acometido su labor en tierras francesas, Benet también formase parte de dicha nómina, aun en su faceta de dramaturgo. O tal vez no: puede que su creación solo cobre sentido, después de todo, en la piel de toro, aun cuando el madrileño renegase de buena parte de la tradición hispánica y su carácter acusase un aire de modernidad opuesto a las tendencias oficiales. Por desgracia, ya nunca lo sabremos; lo único que nos queda es reivindicar sus incursiones en el siempre complicado orbe de las tablas, no por un prurito meramente filológico de recuperación de documentos recónditos y cuyo interés solo sabe *apreciar* el investigador de turno, sino en la firme convicción de que el *corpus* presentado constituye una inteligente traslación de las ansias renovadoras de Benet al coto teatral, perfectamente emparentable con lo mejor de la dramaturgia occidental de la época y, por eso mismo, aún viva, capaz de entretener y sorprender al público, amén de empujarlo a hondas reflexiones, semejantes a las que suscitan sus novelas.

Las páginas precedentes sirven, confío, para dar una idea de la riqueza y versatilidad del discurso benetiano en la escena: gravedad, ironía, juego, intertextualidad, en él conviven los rasgos distintivos de su producción más conocida, abriéndose, a veces, a una lectura menos costosa, pero también planteando enigmas de calado, que desafían la lucidez del receptor y ponen a prueba la imaginación de cualquier director de escena. Sobre este último aspecto versa, precisamente, lo que resta de trabajo: en lo que se presenta como la empresa más fructífera de mi investigación, me dispongo a escrutar con detenimiento el estrato específicamente dramático del objeto de estudio. Tal es, creo, la mejor manera de hacer justicia a su condición, desligándolo de la sempiterna —pero necesaria— asociación con la narrativa y trayendo a la luz sus virtudes particulares.

ANÁLISIS DRAMATÚRGICO DEL TEATRO DE JUAN BENET

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, una especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización.

ROLAND BARTHES, «El teatro de Baudelaire»

INTRODUCCIÓN

Una vez presentada en sus líneas generales la dramaturgia benetiana, doy comienzo al análisis específicamente teatral, el cual constituye una réplica a los muchos asedios de tipo narratológico sobre sus novelas y relatos (*cf.*, principalmente, Nelson, 1979, Compitello, 1983, Wescott, 1984, Manteiga, 1984, Benson, 1989). Mi principal objetivo consiste en escudriñar el ensamblaje de los elementos dramáticos en una realidad unitaria y, sobre todo, los puntos que escapan a la norma. Estos me permitirán hilar un discurso coherente e ilustrativo acerca de la forma que Benet tenía de concebir el drama.

En cuanto al instrumental teórico, remite al método puesto a punto por José Luis García Barrientos. Su sistematicidad y rigor la acreditan como una de las opciones más dignas y fiables en el panorama de estudios dramáticos. La aparente rigidez de sus clasificaciones y su prioritaria atención a las formas canónicas es, precisamente, lo que permitirá distinguir con claridad las desviaciones de la dramaturgia benetiana y discutir en qué medida hacen peligrar su efectividad escénica.

A diferencia de otros estudiosos de las formas dramáticas, García Barrientos concibe el texto de teatro —la *obra dramática*, según su terminología— a partir del modo de representación, diferente del de la lírica y el de la épica y dependiente, en todos los sentidos, de la realización escénica. Al fin y al cabo, se habla de *obras escritas para la escena*, cuyo destino consiste en su materialización sobre las tablas y en el contacto con el público. Para algunos teóricos, como Veltruský (1941: 34), el texto se concibe como una realidad autónoma, «una obra literaria integral cuya realización suficiente es la lectura, al igual que ocurre con las demás obras literarias». Para otros, en cambio, el hecho teatral comporta dos momentos de semejante relevancia, necesariamente consecutivos: la pieza escrita y la representación de la misma (Toro, 1987: 35-62, Bobes, 1987: 12).

Frente a estas posturas, García Barrientos apuesta por un enfoque *escenocéntrico*, según el cual el texto no constituiría un estadio aislado del espectáculo, analizable con independencia de este, sino, al contrario, el propio espectáculo en potencia, latente en las páginas impresas. Su existencia, es cierto, no es completa hasta que no se materializa sobre un escenario; ahora bien, ya es rastreable en la configuración textual. Es este estrato lo que al crítico le compete aislar y caracterizar.

El teatro se define, frente a los demás modos, por ser actuación, no escritura, y por concentrar en unos mismos espacio y tiempo la enunciación y la recepción del mensaje. Así, mientras que en la narrativa y en el discurso fílmico se distinguen dos momentos espaciotemporalmente separados, en la escena los dos procesos se dan de manera simultánea. «No puede concebirse la realización de un espectáculo teatral desligada de su comunicación ni una recepción del mismo que no coincida (y no solo en el tiempo) con su producción» (García Barrientos, 1991: 50). Ello significa que el teatro, llevado a su consecución plena, es una realidad viva, imposible de fijar o reproducir y, por ende, sujeta a todo tipo de variantes en su realización física: matizaciones, tergiversaciones y aun contradicciones respecto de lo escrito por el dramaturgo o predispuesto por el director de escena, quien «solo prevé, prepara o dispone ese encuentro, pero no “hace” nada en él» (*id.*: 55). Todo depende, en definitiva, del intercambio entre sala y escenario.

De esta manera, el texto u obra dramática adquiere una condición especial: desde él puede, y debe, asomarse el estudioso a la escenificación virtual; en esta observación se cifra el análisis verdaderamente teatral. Por el contrario, tomando la obra dramática como lo hace Veltruský, se neutraliza su especificidad dramática, pasando a convertirse en «la lengua, lo invariante, la forma de la expresión o también el conjunto de las posibilidades escénicas; mientras que la realización escénica constituiría el habla, la variable, la sustancia de la expresión o también las actualizaciones» (Schaeffer, 1995: 678). Para García Barrientos (1991: 42), el texto ha de verse como la transcripción de un espectáculo que existe en la mente del dramaturgo, esto es, como «la codificación literaria de las pertinencias dramáticas (ni exhaustiva ni exclusivamente) de un espectáculo teatral imaginado o virtual, capaz de originar (estimular y orientar) la producción de espectáculos teatrales efectivos».

En esta redefinición del texto teatral se evidencia la fuerte impronta modal del método dramatológico, pensado para «servir al comentario de obras de teatro “en cuanto obras de teatro”» (García Barrientos, 2001: 26). No en balde, su modelo más próximo es la narratología de Genette, la cual, a diferencia de la de figuras como Propp o Greimas, no pretende detectar las estructuras profundas de la acción ni iluminar las funciones que articulan el relato, sino aislar la especificidad del modo narrativo. Como al francés, lo que le interesa es determinar las particularidades del modo estudiado, distintas de las de la narrativa y el cine. Tener claras las disimilitudes entre estas vías es básico para comprender el alcance del método. Aquí solo consigno las más relevantes.

Para empezar, se impone una distinción obvia: mientras que una novela es producto exclusivo de la palabra, en la escena el lenguaje es solo una parte del conjunto semiológico. A él se unen, según la enumeración de Kowzan (1968: 132-144), el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el vestuario, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y los efectos sonoros. Toda esta variedad de signos ha de ser considerada conforme a criterios heterogéneos, aun cuando el análisis se aborde desde la textualidad.

Por otra parte, se plantean dos situaciones comunicativas bien distintas. Como ya dije, los momentos de enunciación y recepción se solapan en el teatro, siendo únicos responsables actores y público. En la narrativa, en cambio, hay un abismo insalvable entre la creación del enunciado y la decodificación del mismo, y los agentes implicados en el proceso de intercambio son otros, a saber: el autor y el lector.

El teatro, por último, comporta siempre un desdoblamiento, una coexistencia de planos radicalmente opuestos e inmiscibles: el de la realidad y el de la ficción. A diferencia de la novela, en la que este segundo nivel cobra plena existencia a través del lenguaje, en el modo dramático la ficción se recrea, ineludiblemente, a partir de elementos pertenecientes al primer plano, lo cual limita las posibilidades del constructo ficcional. «Lo que interesa resaltar es el contraste entre la amplitud del universo (espiritual) que el teatro aspira a representar y la estricta limitación impuesta por los medios —espacio, tiempo y cuerpo— (reales) que se obstina en utilizar» (García Barrientos, 1991: 85). En efecto, si lo comparamos con las posibilidades de la narrativa y aun del cine, el modo dramático posee «una visión estrictamente limitada» (*id.*: 90).

Esta divergencia fundamental remite a dos tipos muy diferenciados de imitación: *showing* y *telling*, según Henry James; *diégesis* y *mímesis*, según Platón. La primera se asocia, eminentemente, a la narrativa, en la que todo es referido mediante el lenguaje y por la voz de un narrador, mientras que la segunda es patrimonio exclusivo del teatro. En este, cabe, y de hecho es muy común, el uso narrativo del lenguaje; solo es concebible, eso sí, en boca de los personajes, pues, como apunta Bobes (1987: 218), el teatro «es un género que se construye sin narrador», es decir, sin mediación entre los sujetos de la enunciación —los actores— y los receptores del enunciado —el público— (*cf.* García Barrientos, 1991: 111-112).

Caso parecido es el de la *mímesis* en la narrativa: como acabo de apuntar, solo se da como tal en la escena. Por mucho que se hable de pasajes *miméticos* en una novela, el teatro es el único modo susceptible de *mostrar* en un sentido físico, de actualizar realidades de manera icónica; la narrativa se limita a evocarlas a través del lenguaje. Como bien señala García Barrientos (*id.*: 192-193), «con palabras solo es posible “imitar” palabras, mientras que, como ocurre en el teatro, se pueden imitar gestos con gestos, acciones con acciones, personas (dramáticas) con personas (actores) o discursos (ficticios) con discursos (realmente pronunciados)».

Según Ingarden (1958: 157-158), existen en el teatro tres tipos de realidades *objetivas*, catalogadas en función «del fundamento referencial de su representación

y de los medios que esta utiliza», a saber: aquellas que «se muestran al espectador mediante la acción de los actores o por la disposición del decorado, remitiendo solamente a la percepción», esas otras que «de una parte aparecen de modo perceptible [...] y de otra son representadas por medio del lenguaje», y las que «no acceden a la representación más que a través del lenguaje». Pues bien, según García Barrientos, al semiólogo del teatro han de interesarle prioritariamente las dos primeras, y en menor medida las pertenecientes al tercer tipo, cifradas en lo que evocan los personajes con sus narraciones o sus alusiones a un ámbito no actualizado sobre el escenario. Ello no significa que deba restringirse a cuestiones como la técnica actoral, la elaboración del decorado, la manipulación de las luces u otros asuntos materiales, ubicados, pese a su indudable relevancia, en la periferia del hecho dramático en sí. Su escrutinio debe observar en todo momento la dualidad de planos recién aludida; puesto que es en el cruce entre el mundo real, palpable, y el significado por la obra —el de la fábula— donde se sitúa su verdadero objeto de estudio: lo que García Barrientos denomina *drama*.

Este concepto se puede explicar mediante una analogía lingüística: «el teatro es al drama lo que el signo al significado» (García Barrientos, 1991: 78). En efecto, como en la teoría de Saussure, se establecen dos dimensiones, tan diferenciadas como indisociables. Por un lado, la parte significante se correspondería con el espectáculo y, por otro, el significado vendría constituido por la fábula, el mundo generado por la semiosis. En cuanto al drama, se situaría a medio camino de ambos orbes: más próximo, en principio, al espectro del enunciado, a la acción recreada sobre las tablas, pero crucialmente condicionado por la especificidad de la escena; y es que «no se trata de lo representado sin más o de todo lo significado, sino de lo representado de un *modo* particular: el propio del teatro» (García Barrientos, 2001: 30; cursiva del autor). En el drama radica la esencia del hecho dramático. Según leemos en *Cómo se comenta una obra de teatro*, no es sino «el conjunto de los elementos doblados en (y por) la representación teatral, es decir, el actor, el público, el espacio y el tiempo representados» (*ibid.*). A partir de estos se construye un quinto componente «complejo o secundario que engloba a los cuatro primarios» (*ibid.*): la acción, definida, de una manera no por perogrullesca menos acertada, como «lo que ocurre entre unos actores en un espacio y durante un tiempo ante un público» (*id.*: 39). Todo lo que no comporte esta existencia híbrida ha de quedar fuera del ámbito de un análisis rigurosamente modal, incluidos aquellos rasgos que, referidos a alguno de los cuatro elementos listados, no incidan en el modo de representación.

Como ya advertí, García Barrientos confiere un valor especial al texto teatral; para él, se yergue como una fuente para reconstruir el drama: «Entiendo que los textos pueden y deben emplearse para estudiar el teatro como *documentos*, de forma similar a como los filólogos se sirven de testimonios escritos para “reconstruir” los rasgos fónicos de una lengua ya muerta» (García Barrientos, 1991: 95; cursiva del autor). De hecho, lo más normal es disponer únicamente de la obra literaria para plantear el abordaje, imaginando una puesta en escena ideal. En otros casos, por el contrario, tendre-

mos acceso al *texto dramático* —«documento fundamental para el estudio del drama» (García Barrientos, 2001: 33)—, el cual se define como la transcripción lingüística realizada con posterioridad (en un sentido cronológico) a una escenificación determinada. Gracias a él, se abre la puerta a un análisis no ya de virtualidades, sino de puestas concretas; «porque se puede y se debe estudiar *un* espectáculo, igual que se estudia *una* obra literaria» (García Barrientos, 1991: 103; cursiva del autor). Sea como fuere, este tipo de asedio no está tan desarrollado como el que se apoya en un texto preexistente, sea o no concebido como generador del espectáculo.

Lo más fecundo sería combinar ambos enfoques, confrontar las potencialidades de la obra dramática con los hechos consumados sobre las tablas. Eso es lo que me dispongo a hacer con la dramaturgia de Benet, al menos con las piezas que llegaron a representarse. En cuanto al resto, me limito a rastrear la *dramaticidad* impresa en la escritura y a imaginar cómo se podrían llevar a escena; ya que «quizás para comprender ciertas características del drama puede bastar un texto más impreciso, menos determinado, elaborado a partir de la “obra”» (*ibid.*). A partir de esta indagación, pretendo examinar las irregularidades de la propuesta benetiana respecto de dos patrones, uno de índole mimética y otro modal; dicho de otra manera: mi análisis se propone iluminar, por un lado, los aspectos que desarticulan la imitación de corte realista, y por otro, aquellos que flirtean con los límites del modo dramático. Como ocurre con todo vanguardismo, el ataque a los valores asentados puede llevar a la renovación de las técnicas o bien degenerar en un producto amorfo; es tanto al que escribe como al que lee estas líneas a quienes les compete dirimir cuál de estas dos opciones se aplica al teatro de Benet.

Para el estudio, no es mi idea ir comentando las características de cada pieza por separado, sino integrarlas en el esquema dramatológico. Así, reparto el examen en los seis aspectos observados en el mismo: *escritura y dicción dramática, ficción dramática, tiempo, espacio, personajes y visión*. A todos ellos les dedico sendos capítulos de similar estructura y extensión. Por último, con el fin de agilizar el discurso, trataré de reducir las referencias bibliográficas al máximo. Baste decir que, a no ser que se apunte lo contrario, todo el discurso parte de los postulados de García Barrientos, bien para aplicarlos a rajatabla, bien para discutirlos en provecho del análisis.

ESCRITURA Y DICCIÓN DRAMÁTICAS

1. PRECISIONES EPISTEMOLÓGICAS

El principal rasgo que distingue a una obra dramática del resto de manifestaciones literarias es la convivencia en su seno de dos tipos de texto: los diálogos y las acotaciones (también llamadas *didascalias* y *para-texto*). Ingarden (1931: 247-249) percibe una distinción jerárquica, y por eso se refiere a ellos como *texto principal* (*Haupttext*) y *texto secundario* (*Nebentext*). Otros estudios demuestran, no obstante, que cada uno posee su importancia específica. De acuerdo con García Barrientos, sus respectivos atributos y funciones los sitúan en compartimentos estancos, sin posible comunicación o confusión: mientras que los primeros se corresponden con el discurso de las criaturas de ficción y son enunciadas por los intérpretes, las segundas constituyen indicaciones sobre el drama, carentes de enunciador y, por lo tanto, indecibles. Comparten, así y todo, un rasgo fundamental: su *inmediatez enunciativa*, la ausencia de filtros entre el mensaje y su recepción. Esto se percibe en el estilo directo libre de los diálogos, «es decir, no regido por “voz” superior alguna», y en el «lenguaje necesariamente “impersonal”» de las acotaciones, «que excluye el uso de la primera (y segunda) persona gramatical» (García Barrientos, 2001: 42). Se trata del aspecto que más los define como teatrales, diferentes de los textos narrativos o líricos.

Frente a esta división, autores como Bobes (1987: 62-63) prefieren hablar, según apuntaba, de *Texto Literario* y *Texto Espectacular*. Dicha postura remite a la idea seminal de que el teatro es un híbrido de dos ingredientes —*literariedad* y *dramaticidad*— no solo discernibles, sino aun cuantificables. Ya Zich, uno de los padres de la semiología teatral, separaba la parte verbal de lo que él llamaba *arte dramático* (cfr: Procházka, 1984: 59-64), con lo que daba pie a una creencia que supondría infinidad de disputas a lo largo del siglo xx: que una obra dramática, para ser tal, no debe

dejarse llevar por los vicios de la poesía. De esta asunción proviene la demonización de la palabra *literatura* en el ámbito teatral, la cual ha llevado a planteamientos tan extremos como la eliminación de los diálogos, principales depositarios de la potencialidad poética de un drama,¹ o el radical descrédito del texto como constituyente del fenómeno dramático: piénsese en la postura de un Appia o, mejor aún, de un Artaud (1938: 46). La teoría de Bobes, es verdad, no desemboca en este rechazo; perpetúa, así y todo, la dualidad.

Frente a dicha repartición, García Barrientos apuesta por la síntesis. De acuerdo con su visión, un texto teatral es una realidad autónoma, definida, antes que nada, por haber sido compuesta para la escena. Ello quiere decir que tanto sus diálogos como sus acotaciones se proyectan hacia un espectáculo virtual, están a su servicio. No hay, pues, oposición alguna entre *literario* y *espectacular*; antes al contrario, ambos conceptos se encuentran imbricados, fusionados en un mismo fenómeno. Un texto puede ser retórico hasta el retorcimiento y, aun así, conservar su potencialidad escénica, pues, como dice Bettetini (1975: 82): «Siempre se ha escrito el texto dramático para ser dicho, para ser “hablado”; el secreto de la “buena lengua teatral” no reside en el carácter literario de sus construcciones y de sus manifestaciones, sino en el hecho de poder ser hablada».

Concebir la obra dramática como una aleación de materia literaria y espectacular lleva a una ambigüedad doble: por un lado, al situar diálogos y acotaciones en un mismo nivel de análisis, se desatienden sus respectivas peculiaridades, privativas del modo teatral; y por otro, a cambio de hacer de la clasificación una tarea mucho menos rígida, se desemboca en una preocupante carencia de criterios objetivos, no ya para medir, sino incluso para aislar las partes que son poéticas y las que son escénicas; la discriminación depende, en última instancia, del criterio (falible) del propio estudioso.

Las intervenciones de los personajes ayudan a resolver muchas incógnitas sobre la puesta en escena: piénsese, por ejemplo, en la dramaturgia isabelina o en el teatro clasicista francés, prácticamente desnudos de indicaciones escénicas. A estas pistas *camufladas* las llama Bobes (1998: 813) *didascalias*, arguyendo que deberían ser estudiadas al mismo nivel que las acotaciones, dado que sirven a funciones similares: «construir imaginariamente una escena o un lugar real» y, a la vez, transferir «indicaciones del autor al director y a todos los que trabajan en la escenografía» (*id.*: 814). Tal opinión coincide, en lo esencial, con la de Hermenegildo (2001: 21), quien diferencia entre *didascalias explícitas* y *didascalias implícitas*. Ninguno de tales matices convence, aun así, a García Barrientos, que demuestra su desacuerdo de la siguiente manera: «Que el diálogo, ejerciendo su función representativa, pueda compartir con la acotación un mismo referente no autoriza de ningún modo a hablar de categorías

¹ Las acotaciones, por su parte, se identificarían automáticamente con la parte espectacular del drama. «Hoy [...] el empleo desmesurado del para-texto se ha convertido en un ejercicio de desconfianza frente al lenguaje y el dominio de la palabra [...], la proliferación de elementos para-textuales ha erosionado el texto dialogado hasta hacerlo desaparecer por completo» (Thomasseau, 1984: 89).

intermedias o mixtas» (García Barrientos, 2001: 47). Así es: esas supuestas marcas orientativas, por mucho que iluminen aspectos de la representación, siguen perteneciendo al ámbito del diálogo y es en ese marco donde han de ser contempladas.

Partiendo de este posicionamiento teórico, abordo el objeto de estudio. Mi empeño consiste en examinar, a la luz de los principios dramatológicos, la forma y las funciones tanto de los diálogos como de las acotaciones del teatro benetiano. Lo que me interesa es rastrear de qué manera y hasta qué punto está prefigurado el espectáculo en los textos, qué aspectos quedan indeterminados y cuáles entran en conflicto con las exigencias del modo dramático, dificultando la representación efectiva.

2. ACOTACIONES

Si uno echa un rápido vistazo a la producción dramática de Benet, observará que tanto la cantidad como el papel de las acotaciones varían significativamente de las primeras obras a las últimas. Así, mientras que en *Max* o *El Burlador* abundan las indicaciones de todo tipo, en *Agonia* o *Un caso* se han reducido a lo mínimo. Cabe decir, con todo, que este desequilibrio no es, en sí, significativo. Según Thomasseau (1984: 88): «La primera característica de un para-texto es [...] la de ser un texto provisorio y aleatorio, de extensión variable. Algunas obras se encuentran completamente desnudas de para-textos, y no por ello resultan menos teatrales que aquellas que lo poseen».

Como se ha dicho, las acotaciones son impersonales, no se deben a ninguna voz, ni a la del autor ni a la de ninguno de los personajes; al contrario de los diálogos, no se enuncian, son instrucciones mudas, que pueden o no ser obedecidas en el montaje. Esto lleva a García Barrientos (2001: 46) a calificarlas de «no-discurso» o «pura escritura indecible». Coherente con esta impersonalidad, el estilo de las acotaciones es —o debiera ser— plenamente denotativo, impermeable a marcas que sugieran la existencia de una instancia mediadora, como son los pronombres personales *yo*, *tú*, *vosotros/as* y *nosotros/as*, los verbos conjugados en dichas personas, los deícticos tanto espaciales como temporales o los tiempos verbales diferentes del presente de indicativo o el imperativo.

Las acotaciones deben rehuir la subjetividad por encima de todo, y más en concreto, el uso poético del lenguaje. Solo unas líneas más arriba decía que poesía y teatro no son conceptos excluyentes; esta afirmación es aplicable a los diálogos. En cuanto a las acotaciones, su carácter no verbalizable recomienda una expresión lo más neutra posible, no porque esté vedado escribir acotaciones poéticas ni porque estas vayan siempre en detrimento de la virtualidad escénica de la pieza (ahí está, si no, el teatro de Valle para demostrarlo), sino porque el valor literario que pudieran ostentar se pierde irremisiblemente en la representación, siendo solo accesible a través de la lectura o el recitado.

Caso muy diferente sería el de una obra que sustituyese las acotaciones por la instancia de un narrador, una voz interpuesta que, amén de ser permeable a la subje-

tividad y la connotación, englobase las de los personajes; no un narrador-personaje, investido de ciertos privilegios respecto a las demás criaturas pero equiparable, a fin de cuentas, a estas —esto es, sin ningún ascendiente estructural sobre ellas²—, sino un auténtico mediador entre el drama y el receptor, que pusiese en jaque los fundamentos modales o, directamente, los confutase. En el teatro, recordemos, no hay lugar para la épica pura: se puede decir que ciertos pasajes adoptan una forma narrativa —cuando un personaje refiere una anécdota, lee una carta, enuncia una profecía, etc.—, pero siempre dentro del marco de la representación dramática. Únicamente cuando los resortes épicos relevan por completo a los dramáticos en la manera de figurar la ficción, dejamos de estar ante una pieza teatral; ya no diríamos, entonces, que existen anomalías en el conjunto, sino que se ha obrado una mudanza en el modo de representación.

La dramaturgia de Benet, como se verá, no se aproxima a este abismo salvo en un par de momentos aislados; son muy pocas, en verdad, las acotaciones que vulneran la impersonalidad típica de esta clase de texto. Este detalle resulta no poco curioso viniendo de un autor cuya narrativa destaca, precisamente, por las intromisiones del narrador, o sea por el sesgo hondamente subjetivo del discurso;³ pero lo cierto es que sus notaciones obedecen, por lo general, a los patrones convencionales. En cuanto a la progresiva descompensación entre la parte verbal y las notaciones indecibles, se debe más, a mi modo de ver, a la dejadez y el desinterés por los códigos teatrales que al anhelo de transgresión o reformulación de las formas asentadas.

En su mayor parte, las acotaciones del teatro benetiano se inscriben en la clase que García Barrientos llama *dramáticas*: aquellas que atañen a la fábula representada. Frente a ellas, se sitúan las *extradramáticas* y *metadramáticas*. De estas, nos interesan, sobre todo, las primeras, divididas en *escénicas* y *diegéticas*: aquellas aluden a aspectos técnicos de la representación, desentendidas del universo evocado, mientras que las diegéticas atañen en exclusiva al plano ficticio, a la parte no actualizada. En este último tipo se incluirían las desviaciones de las que vengo hablando, alusivas a un ámbito situado más allá del corsé modal, solo perceptibles, en teoría, desde la instancia lectora.

Basándose en los elementos extra y paraverbales a los que aluden las acotaciones, contamos con cuatro clases fundamentales: personales, espaciales, temporales y sonoras (García Barrientos, 2001: 50-51); dentro de las personales, se enumeran, a su vez, otras cinco subespecies: nominativas, paraverbales, corporales (de apariencia

² Algunos, como Mata (1998: 204), atribuyen al narrador-personaje una función «cohesiva, organizadora y económica». Dichas atribuciones, con todo, son convencionales. En realidad, se trata de una criatura más del universo diegético, solo aparentemente *dueña* del universo representado. Tras la organización del espectáculo, García Barrientos (2001: 33-34) señala a un agente externo a la diégesis, de naturaleza demiúrgica, al que llama *dramaturgo*, «doble teórico o el reflejo especular que resulta de la trasposición hipotética del público, único sujeto de la visión, desde su posición de “tú” al lugar, en realidad vacío, de un “yo” dramático global» (*id.*: 34). Ahora bien, ni siquiera este supone una mediación en la recepción.

³ Sobre la omnipresencia y falibilidad del narrador en la novelística benetiana, *cf.*, entre otros, Nelson (1979), Gullón (1985: 226-228) y Cibreiro (1997).

y de expresión), psicológicas y operativas. De estas últimas, la primera clase incluye las etiquetas que preceden e identifican cada intervención de los personajes, tan insustituibles en el texto como el cuerpo del actor en la representación; la segunda, las acotaciones que denotan todo aquello que va aparejado a la enunciación de los diálogos: el acento, la entonación, la actitud, la postura, la disposición, etc.; la tercera, las relativas al físico del personaje, desde su rostro hasta su indumentaria u otros aspectos netamente escénicos, tales como el maquillaje (de ahí la subdivisión); la cuarta, las que revelan el mundo interior de los personajes; y la quinta, las que informan acerca de sus acciones y movimientos: sus entradas y salidas, sus gestos y aspavientos, pero también operaciones más abstractas, menos observables (sentir, oler, recordar, etc.).

En cuanto al resto de categorías esenciales, no entra García Barrientos a hacer distinciones. Desde mi perspectiva, no obstante, sería conveniente marcar otra diferencia en las indicaciones de tipo sonoro, entre aquellas que aluden a ruidos y las que indican música. Dicha diferenciación puede resultar eficaz en ciertas formas de teatro, como la zarzuela o el musical; la música ha sido, por lo demás, un componente esencial en la escena desde los tiempos de Aristóteles. En este sentido, también la iluminación ostenta una importancia particular, sobre todo desde la irrupción de la luz artificial (*cf.* Bobes, 1987: 106-113), y quizá no sería desacertado acuñar otro subapartado (¿lumínicas?).

Volviendo al teatro de Benet, observamos que en él priman las acotaciones de corte personal operativo: es esta la única clase que es común a todo el *corpus*. El resto varía mucho de una obra a otra. En *Max*, por ejemplo, tenemos un completo abanico de todas las posibilidades, al igual que en otras dos piezas de la década de los cincuenta: *Anastas* y *El Burlador* (esta última, con todo, carece de notaciones musicales). Tomemos varias citas para ilustrar esta heterogeneidad:

— PERSONALES:

- a) Paraverbales: «*Dando con la punta del pie en el costado del caído*» (MAX: 204); «*Mientras limpia el cuchillo*» (AOC: 63); «*Declamando tristemente*» (EBC: 261).
- b) Corporales:
 1. De apariencia: «*Una mujer madura, elegante y esbelta, soplando por una corneta de cartón*» (MAX: 211); «*En la cabeza lleva una grosera corona de latón y se cubre, por encima de un viejo chaqué y una banda morada desteñida, con un manto de terciopelo rojo [...] salpicado de agujeros y que arrastra por el suelo*» (AOC: 5); «*va enteramente vestido a la usanza mora*» (EBC: 250).
 2. De expresión: «*Vejado, con una mueca de desprecio*» (MAX: 207); «*Con una mirada de súplica hacia sus compañeros*» (AOC: 17); «*La mira paternalmente*» (EBC: 261).
- c) Psicológicas: «*la mira horrorizado y suspenso*» (MAX: 217); «*sobrecogidos de miedo*» (AOC: 50); «*INÉS está enamorada*» (EBC: 260).

- d) Operativas: «*Cambia de repente de actitud, suspira y se sienta tranquilamente en el bordillo con las manos sobre las rodillas*» (MAX: 211); «*ANASTAS se abalanza sobre él. Lo coge por el cuello y lo zarandea*» (AOC: 9); «*INÉS, en el jardín, se sobresalta con el ruido, pero aún más cuando EL BURLADOR surge a su lado*» (EBC: 257).
- ESPACIALES: «*El escenario queda casi a oscuras*» (MAX: 194); «*El Salón del Trono es una habitación casi completamente desnuda*» (AOC: 5); «*En la estancia, y a la izquierda junto a la ventana, un sillón de cuero de Córdoba con alguna mesa*» (EBC: 245).⁴
- TEMPORALES: «*Veinte años después*» (MAX: 209); «*Durante un largo momento permanece con la cabeza apoyada en la mano*» (AOC: 6); «*La situación se prolonga*» (EBC: 246).
- SONORAS:
- a) De ruidos: «*Se oyen voces y sonidos de trompetas lejanas, exclamaciones*» (MAX: 209); «*Se perciben rumores de voces en el exterior*» (AOC: 10); «*Se oye el campanileo propio de una diligencia*» (EBC: 249).
- b) De música: «*Suena la música, melodía de circo*» (MAX: 194); «*suenan el redoble de muerte*» (AOC: 25).
- LUMÍNICAS: «*Su voz se extingue a medida que las luces de la escena se apagan, alumbrando solamente a la tumbada ABUELA*» (MAX: 214); «*Su resplandor fosforescente ilumina el rostro de ANASTAS*» (AOC: 26); «*Se ilumina el rostro de DON JUAN con la misma intensidad*» (EBC: 245).

Este escueto muestrario da idea de la rica dialéctica que, en estas tres obras, se establece entre la parte verbal y la *indecible*. Cabe recordar, no obstante, que dicha dinámica no es siempre indicativa del nivel de teatralidad. En *Un caso* y, sobre todo, *Agonia* escasean las notaciones de modo alarmante; en esta última solo encontramos cinco (descontando los nombres de los personajes): cuatro de ellas referidas a las entradas y salidas de El Censor y una al momento en el que Corpus y Pertes intercambian lugares, al término del primer acto. Aun ante tal desnudez resulta arriesgado proclamar un defecto de dramaticidad: sin duda la escasez de acotaciones plantea muchos interrogantes sobre la realización del drama; mas no es razón suficiente para tachar una obra de *poco teatral* o *irrepresentable*; de serlo, ello se debería, si acaso, a factores menos aparentes, derivados, precisamente, de la otra faz de la obra dramática, o sea la verbal.

Dentro del *corpus* benetiano, el carácter denotativo e impersonal de las acotaciones se vulnera en no más de seis obras, y solo en dos de ellas la ruptura implica dilemas verdaderamente interesantes. Veamos las más representativas.

Tenemos, en primera instancia, las indicaciones que incluyen las palabras de los personajes. Fijémonos en estas citas, tomadas de *El verbo*, *El preparado* y *Max*:

⁴ Es significativo que las acotaciones en las que se presenta el escenario no suelen escribirse en cursiva. Tal distinción, sin duda, tiene mucho de convención tipográfica; no deja, aun así, de apuntar veladamente a la preeminencia del espacio en la construcción del espectáculo. De ella hablo más adelante.

«Tú interrumpes: “¡A eso has venido, imbécil!”, pero él sigue» (EVC: 388); «Al poco se oye un grito estridente de ELVIRA y su voz: “¡Aquí no! ¡Sal de aquí!”» (EPE: 330); «EL PÚBLICO interrumpe con protestas que van aumentando: “¿Qué dice ese viejo? Que se calle. Que se calle y suba. Que se tire que para eso cobra. ¡Arriba, sinvergüenza! Qué falta de respeto. Que se caiga de una vez. ¡No hay derecho!”» (MAX: 224). En *Max*, salvo en una sola ocasión, todas las intervenciones del Público —personaje dramático de pleno derecho— se recogen en el dominio de las acotaciones.

¿Contraviene dicha trasfusión las exigencias aplicadas a las acotaciones? Desde mi perspectiva, sí y no. Por una parte, se opone a ellas en el plano más convencional: si las alocuciones de los personajes disponen de su propia área, no parece tener mucho sentido que se cuelen en el dominio de la acotación; ello imprime, además, un aire de narratividad al discurso, por cuanto da la impresión de estar referido por una instancia mediadora, en lugar de proferido directamente por los entes de la acción. Vista de otra manera, en cambio, esta rebeldía contra el formato de la obra dramática no supone consecuencias serias a la hora de concebir la representación: en la práctica, es como si estas palabras se enunciasen desde su palco natural, sin mediación. Su intromisión en la parcela de aquellas solo tiene efecto en el decurso escrito.

Más problemáticas, menos dadas a una solución satisfactoria, son las ocurrencias que comento a continuación: oscilan entre las que, aun incorporando diferentes vicios, conservan cierto grado de denotación y aquellas que pulverizan los límites del modo dramático. Por supuesto, no hay nada que sea del todo irrepresentable; siempre hay una manera, por forzada que sea, de traducir escénicamente el contenido de las acotaciones; la cuestión estriba en dilucidar si, con estas concesiones, no estamos comprometiendo en exceso la forma de imitación.

Entre los casos menos comprometedores, destaco estos tres: «*Su traje es sobrio, elegante y juvenil según la moda de 1950*» (EBC: 246); «*Entra en la estancia el CRIADO SEGUNDO. Traje 1911 y plumero*» (EBC: 260); «*Surge una ondulante MUJER que lleva un maniquí femenino desnudo, modelo 1907*» (ESN: 292)». En apariencia, nos proveen de información objetiva, destinada a caracterizar inequívocamente los elementos del drama; mas, a la hora de la verdad, se revelan vagas y difíciles de traducir a la escena. ¿Cómo se representa un maniquí modelo 1907?, ¿qué implica que un vestido pertenezca a la moda de principios o mediados de siglo?, ¿y de qué forma se consigue que el receptor los identifique como tales? Las posibles soluciones son sencillas, si bien todas ellas entrañan cierto grado de tergiversación: se puede prescindir de la rebuscada precisión y atenerse a la información base (un maniquí del tipo que sea, un traje de época sin más explicaciones), o bien es posible hacer explícita la particularidad por medio de recursos no previstos en el texto, marcadamente artificiales: un cartel indicativo, las palabras de un personaje u otra estrategia similar.

Por otro lado, tenemos las indicaciones que revisten un relativo componente de subjetividad; pienso en aquellas que incluyen apreciaciones de tipo irónico, compasivo, displicente, etc. acerca del elemento que presentan. El ejemplo más claro lo

tendríamos en la etiqueta que se emplea para denominar a los narradores de *El salario*: «Imbéciles». Como insulto que es, supone necesariamente la existencia de una mirada —despreciativa, en este caso—; solo quedaría preguntarse a quién debe atribuírsele y por qué medios se ha de sugerir sobre las tablas: la conversación que mantienen ya los caracteriza, si no como oligofrénicos, al menos como un poco faltos de luces; su representación, de cualquier manera, podría ir acompañada de otros distintivos visuales y sonoros no prefigurados en el texto: inflexiones de la voz, andares ridículos, vestimentas andrajosas, etc.

Otros *deslices* subjetivos los encontramos en *El verbo* —cuando de un reloj se nos dice que «*sigue andando obstinadamente*» (EVC: 380)— o en *Max* —«*Redoble de tambor, que suena a ajusticiamiento*» (MAX: 195). Como se ve, en ninguno de los dos casos la vulneración de la impersonalidad es sustantiva. Se impone, aun así, un matiz que solo será percibido en su plenitud por quien se aproxime a los textos.

Lo mismo sucede con las acotaciones llamadas *literarias*. Comprenden estas no solo las que echan mano de imaginarios poéticos o recursos expresivos, sino, más bien, las que se valen de apreciaciones abstractas y recursos retóricos como la comparación, la metáfora, la metonimia, etc.; la traslación a escena de estas figuras es altamente problemática, siendo así que la mayoría queda reservada a «una lectura puramente literaria, indiferenciada modalmente» (García Barrientos, 2001: 50) o, cuando más, a una enunciación extemporánea. Anoto ejemplos representativos: «*La música persiste, angustiada y anhelante, deseando tal vez terminar para siempre*» (MAX: 194); «*va despacio, mirando las cosas como el que vuelve al pueblo después de muchos años*» (EVC: 384); «*sacudiendo el brazo desnudo en la actitud del doctor que concluye al fin con éxito un alumbramiento difícil*» (EUH: 358); «En el jardín, profusión de plantas semejantes a las que se alquilan para las bodas» (EBC: 245); y, tal vez el más interesante, alusivo a Cristino Mazón: «*un hombre vencido pero que no se abandona y alimenta, empero, ese aire de indefinible e invicto orgullo —patente cuando se contempla las uñas a distancia— de quien no ha trabajado nunca*» (OCM: 31).

Estas ocurrencias, como las anteriores, contravienen de manera más bien tímida las exigencias aplicadas a la forma y las funciones de la acotación dramática. Por el contrario, en los casos que siguen la violación de la norma es tan profunda que podría hacer peligrar la adscripción modal del texto. Afortunadamente, los ejemplos de esta especie son verdaderamente escasos y muy localizados en el *corpus* benetiano.

Centrémonos, en primer lugar, en las acotaciones que podríamos denominar *indeterminadas*. Como se sabe, la literatura de Benet es conocida por el aura de ambigüedad e imprecisión que permea el discurso. En novelas como *Volverás a Región*, *Un viaje de invierno* o *Saúl ante Samuel*, las partículas *quizás*, *probablemente*, *tal vez*, etc. se repiten sin parar, como síntomas del precario conocimiento del narrador y, en un plano semiológico, como obstáculos a la presentación directa y unívoca de las cosas y los acontecimientos, afín a una estética realista-naturalista; hay, asimismo, constantes vacilaciones en torno a los datos ofrecidos, omisiones serias, tergi-

versaciones de todo tipo, de suerte que, igual que un personaje o un lugar pueden tener distintos nombres a lo largo del relato (si es que se le asigna alguno), una misma anécdota puede presentar versiones alternativas y aun contradictorias (*cf.*, entre otros muchos, Herzberger 1975: 37-38). En el modo dramático, en cambio, estas argucias de desestabilización se topan con no pocas trabas, especialmente en el campo de la acotación. Esta, nos dice García Barrientos (2009: 1132; cursiva del autor), «es *constituyente* de universo dramático y como tal no puede permitirse la duda entre diferentes posibilidades, que a la vez delata a un sujeto».

En principio, asumimos que las notaciones nos aportan información fidedigna sobre el universo recreado. Su objetividad inherente, unida a la ausencia de un sujeto enunciador, le imprime a este no-discurso una fuerza asertiva refractaria al titubeo o la anfibia. Solo con la intromisión de una instancia narrativa es concebible la aparición de cualquiera de estos dos factores. Esta artimaña, no obstante, solo funcionará en el plano textual, en su condición de mero discurso de palabras, nunca como figuración de un espectáculo. La representación juega con realidades objetivas, que el público observa sin mediación de ningún tipo; en tales circunstancias, el espectáculo puede fomentar inseguridades en los receptores, ya con las palabras de los personajes, ya con los elementos del escenario, pero nunca partir de una base indefinida, adscrita, por lo demás, a un modo de imitación basado exclusivamente en el signo lingüístico.

Todo esto no obsta para que en Benet haya notaciones que, al menos en parte, discurren por esos derroteros. Pienso en tres en concreto. Las menos relevantes pertenecen a la presentación de Anastas y a la de La Bisbal, personaje de *El último*; así, mientras que del tirano se nos informa de que se cubre con un manto de terciopelo rojo «*probablemente aprovechado de una antigua colcha*» (AOC: 5), respecto de La Bisbal se opina que posee «*un cuerpo todavía magnífico y al que, sin duda, una vida desordenada ha elevado a su cenit*» (EUH: 353). Ambas citas —más la primera que la segunda— se hallan próximas al estilo conjetural propio de la narrativa del autor. Este contagio, pese a todo, no dificulta significativamente la representación. Muy diferente es el caso de la indicación que encontramos al comienzo de *El verbo*: «La escena es un poco indeterminada» (EVC: 375). He aquí un dato completamente in traducible a escena, vacío de objetividad e incompatible con el carácter físico y verificable del mundo real; puesto que ¿cómo se figura un ámbito «indeterminado»? ¿Indeterminado, además, para quién? ¿Para un ente interpuesto? ¿Para los personajes? ¿Para nosotros, como espectadores? Benet se apresura a describir la distribución del escenario y, de esta forma, tanto lectores como público concebimos una idea menos *indeterminada* del espacio. Aun así, la primera oración sigue oponiéndose a las exigencias modales, por su condición meramente lingüística.

Como dije, distinguimos entre acotaciones dramáticas y extradramáticas, y dentro de estas últimas, entre escénicas y diegéticas. Las diegéticas reciben su nombre no solo por oponerse a la imitación de corte mimético, sino, sobre todo, por referirse a aspectos cuya existencia se restringe al plano predramático de la fábula. Por lo que

respecta a la dramaturgia benetiana, nos volvemos a encontrar con ciertos testimonios conflictivos. La mayoría supone un ejercicio de introspección psicológica extraño al orbe del teatro, en el que todo es exterioridad; a este grupo se adscriben, las siguientes acotaciones, pertenecientes a *Max*: «*sienten frío*» —en alusión al Público— (MAX: 195) y «*recordando a su abuela*» (MAX: 219); y una tercera tomada de *El verbo*: «*recordando tiempos pasados*» (EVC: 380). De ellas, solo las dos primeras podrían llegar a tener un correlato escénico más o menos aceptable, mientras que la imprecisión de la tercera hace imposible cualquier traslación plausible... a no ser que el interesado explicitase su nostalgia.

Lo mismo, aunque todavía con mayor fuerza, ocurre con esta indicación de la pieza de *Revista Española*, relativa al personaje de la Abuela y sumamente desconcertante: «*desaparece apresuradamente en señal de ir en busca de una escoba*» (MAX: 195). En ella, la irrupción del componente insólito, de consuno con una voluntad manifiestamente diegética, coadyuvan a la inviabilidad de una representación fiel. No es solo que se nos haga partícipes de las supuestas *intenciones* del personaje —las cuales no se ven refrendadas con la aparición de una escoba en escena—, sino que la información suministrada, lejos de iluminar aspectos de la representación, nos deja perplejos. ¿Cómo se figura a alguien que va «en busca de una escoba»? Quizá más que en ninguno de los casos que llevamos vistos, es aquí prioritaria una lectura no teatral.

Más severas son, con todo, las anomalías que cito acto seguido. Así, en *El último* hay un pasaje relativo al Sr. Placenta que llama poderosamente la atención. En él la caracterización física da paso a otros rasgos psicológicos y de conducta, extraídos de su trayectoria vital y, por tanto, ausentes de la representación: «*Es un aficionado entrado ya en edad, seguidor incondicional de José. Ha sido siempre hombre vividor, público, aficionado a las mujeres, los gobernadores y el poder establecido*» (EUH: 352). A diferencia de los otros ejemplos comentados, este fragmento no es rescatable por la enunciación, por los diálogos; si acaso, se puede sugerir mediante la apariencia, la dicción y el comportamiento; pero la información exacta, los datos biográficos, se sitúan en un plano diferente del escénico.

En *La otra casa* se dan otros desajustes de semejante envergadura. Destaco, para empezar, dos acotaciones: «*Más de una vez CRISTINO MAZÓN y EL REY corrieron a refugiarse en el regazo de EUGENIA FERNÁNDEZ; más de una vez se hubiera podido sorprender a ambos acuclillados en el suelo, cubriéndose la cara con sus sayas; y también de otra guisa, con diferentes propósitos*» (OCM: 74-75); y, en segundo lugar, con una extensión notablemente mayor:

En 1946 volvió a la casa un hijo de Teresa. Afirmaba que había logrado hacer en América una considerable fortuna y consumía las noches bebiendo coñac y soplando a ratos, sin ton ni son, por un instrumento de viento. En 1948 volvió acompañado de una mujer de pequeña estatura y grandes ojos saltones, muy pintada de colorete y de la que se decía en la casa que era una perdida. Se acomodaron en la habitación de la madre de José y a las ocho semanas de estar allí fueron hallados

tendidos en la cama, con vestidos y calzados de calle, envenenados con coñac y veronal. De Clara se supo que había contraído matrimonio en tierras de Levante y que tanto ella como Bruna se dedicaban a la prostitución (OCM: 158).

La primera de ellas contraviene las exigencias modales más en la forma que en el fondo, debido al tiempo verbal empleado. Puesto que el teatro es una realidad viva, que solo conoce la realización plena en la comunicación, en directo e *in praesentia*, entre el público y los actores, no parece dar cabida más que al presente de indicativo o, como mucho, al futuro simple o el imperativo. Las formas de pasado, por su parte, están asociadas al discurso diferido de la narrativa. Así, en este pasaje de *La otra casa* se produce un evidente deslizamiento hacia ese otro modo de imitación. Se trata, no obstante, de una dislocación relativa, la cual solo afecta a la presentación del texto, y no a la puesta en escena, indefectiblemente afincada en el presente.

Mayor desequilibrio entraña la segunda de las acotaciones citadas. Es el caso más palmario de invasión diegética registrado en la dramaturgia benetiana. En una obra donde el modo dramático y el narrativo se alternan en igualdad de condiciones, es como si, momentáneamente, el segundo hubiese roto las barreras erigidas por el primero. Así es: en dicho fragmento, no es solo que no haya ni una sola referencia a los elementos de la escena, sino que se opera una verdadera metamorfosis modal; el uso narrativo del lenguaje, la manipulación temporal, el empleo del pasado simple, las apreciaciones subjetivas, todos estos recursos son extraños a las exigencias de las acotaciones teatrales .

A estas contravenciones habría que añadir, en un plano aún superior, la acotación que precede a «El drama», en la que se incluye el *dramatis personae* y que es, junto al prólogo de *Agonia*, el mayor exponente de la heterodoxia benetiana. Dejando por ahora de lado las (im)precisiones temporales, lo que más llama la atención es la información que se nos da de Alejandro Lassa y de los espíritus de los Mazón: el primero se presenta como «surgido —al parecer— de la nada, al despertar después de veintitantos años de olvido y recordar que todavía existía la casa y un lugar donde buscar su fortuna», y los Mazón, como «otras figuras, borrosas, semidesnudas e ininteligibles, que pertenecieron o pertenecerían a la familia y traídas a la memoria porque también, irremediablemente, seguían habitando o merodeando la casa» (OCM: 27). No hay ni un solo dato —a no ser, quizá, lo de *semidesnudas*— que sea traducible a lenguaje escénico; al igual que ocurría con la anterior, esta notación se encuadra de lleno en el modo narrativo.

Quedaría, en fin, un último caso digno de mención, no tan iconoclasta como los que vengo de comentar, pero sí decididamente contrario a ciertos parámetros de la escritura dramática. Antes hablaba de la denominación de los narradores de *El salario*, poniéndola como ejemplo de la subjetivación. Traigo ahora a colación otras acotaciones de tipo personal nominativo: las de los protagonistas de *El verbo*, es decir, Yo, Tú, Él y Vosotros. En esta obra, dichas etiquetas tienen, más que nada, un valor temático (recordemos que remiten a las Personas de la Santa Trinidad). No se

puede afirmar, pues, que conlleven la personalización del texto de las acotaciones ni que pretendan introducir una mediación en la recepción del mensaje. En la superficie, se oponen a la prohibición de usar personas gramaticales diferentes de la tercera; esta contravención, empero, es otro espejismo. Si bien es cierto que dichas denominaciones están condenadas a diluirse en el ámbito objetivo e inmediato de la representación, también lo es que el extravío reviste una importancia relativa. A mi juicio, su única función consiste en explicitar la jerarquía entre los personajes, y no en instaurar una perspectiva central, a partir de la cual se posicionasen todos los elementos del ámbito escénico, ni mucho menos en dar pábulo a un discurso de corte autobiográfico, al estilo del que critica García Barrientos (2001: 211-212) en *El álbum familiar* de Alonso de Santos. Aunque parezca lo contrario, las criaturas conservan su autonomía y las acotaciones su impersonalidad. Prueba de ello es que, lo mismo que pronombres, se podrían haber empleado otras etiquetas más descriptivas, verbigracia: *Padre* (Tú), *Hijo* (Yo), *Espíritu Santo* (Él) y *Humanidad* (Vosotros). En su realización escénica, por otro lado, los personajes podrían llevar un cartel en el que se explicitase su nombre y, con ello, su posicionamiento en la dinámica de fuerzas. Puesto que no se persigue una contorsión de las directrices modales, esta treta bastaría para comunicar el contenido de las acotaciones.

Y ya para cerrar este apartado, vuelvo la mirada sobre una forma mixta, ontológicamente indefinida. Tomo como ejemplo elocuente el texto que encabeza *Un caso*. En él encontramos, aparte del *dramatis personae*, apreciaciones metadramáticas y escénicas en torno a la obra que sigue. Cito solo un par de extractos, para hacernos una idea:

Es opinión del autor que para lograr una justa representación del Acto 1, los actores deben acusar y significar los apartes con aquellos gestos y actitudes que sirvan para diferenciarlos inequívocamente del resto de monólogos y diálogos (UCC: 133).

* * *

En ambos actos el decorado representará el salón principal de la casa Arnau, el hogar confortable y espacioso de un caballero de provincias, ya de cierta edad, bastante adinerado (UCC: 134).

A priori, cualquiera los incluiría junto con el resto de las acotaciones, en la certeza de no encontrarse ante nada parecido a un diálogo. No obstante, hay varias razones para recelar también de esta adscripción: para empezar, este texto se encuentra visiblemente separado del segmento propiamente dramático, incluye alusiones explícitas a la persona del autor y, por último, a diferencia de lo que hacen las acotaciones, propone opciones para la representación e incluso sobre la naturaleza genérica de la pieza: «Un drama de costumbres o alta comedia —según se mire», leemos en la primera línea (UCC: 133). Hace solo un momento decía que una de las características

principales de las notaciones dramáticas englobadas bajo la etiqueta de *acotación* es su fuerza asertiva, su impermeabilidad al titubeo. No es, sin embargo, eso lo que más hace dudar sobre su naturaleza, sino otro hecho: en este caso, todo sugiere que el autor *sí* que es el enunciador. En efecto, no a otro agente parece posible asociar estas consideraciones sobre una puesta en escena ideal, parcialmente etiquetadas, por si fuera poco, como «Advertencia previa». De ser así, el presente texto se aproximaría a lo que García Barrientos denomina *paratexto autorial*. Así y todo, las menciones a aspectos concretos de la representación lo sitúan en un plano intermedio, no totalmente externo al drama, pero tampoco inserto en el plano de la ficción, de la fábula.

Casos similares a este de *Un caso*, aunque no tan interesantes, los encontramos en *El preparado*, *El salario*, *El Burlador* y *El entremés*. Leemos en la primera: «Comedia en dos Actos, especialmente escrita para la Navidad de Coria del año 1965», y más adelante: «Se representará con estricta sujeción a las reglas del arte dramático y con arreglo al siguiente reparto» (EPE: 313), tras lo que se ofrece una lista de los personajes y sus respectivos intérpretes. También en las dos piezas donjuanescas aparecen recogidos los nombres de los actores que encarnaron a los personajes de ficción. En estas incluso se nos informa del lugar y el día en los que fueron representadas; además, en *El salario* se incluye una definición genérica de la pieza, escrita en el inconfundible formato de la acotación (en bastardilla y entre paréntesis):⁵ «*Adaptación escénica de la obra de don José Zorrilla, La leyenda de Don Juan Tenorio*» (ESN: 270). Por último, a la cabeza de *El entremés*, luego de los *dramatis personae*, se nos dice que fue «escrito al gusto toledano para la Navidad de *Munárriz*» (EA: 365).

El artífice de la dramatología reserva para estos ejemplos de hibridación el tan discutido término de *didascalias*. Se vale, para ello, de la cuarta acepción que este tenía en la 22.^a edición del *DRAE*: «En la literatura latina, conjunto de notas que a veces, al comienzo de una comedia, daban noticias sobre su representación». La reciente confusión entre dicho término y el de *acotación* ha hecho que tal sentido desaparezca en la última edición del *Diccionario*, siendo sustituido por otro más genérico («Indicación añadida al texto de una obra teatral que señala las particularidades de la puesta en escena»). Con eso y con todo, García Barrientos reivindica la operatividad de la didascalia en su acepción clásica, esto es, entendida como apunte a medio camino entre una declaración del autor y una indicación acotacional. A fin de cuentas, observa, la última definición del término todavía conserva sus señas distintivas: «Me refiero al carácter para-textual de la didascalia (“indicación *añadida* al texto”) y a su referencia (exclusiva) a la puesta en escena, frente a la acotación, escrupulosamente textual, y de referencia, si entiendo bien, más amplia» (García Barrientos, 2009: 1130; cursiva del autor).

⁵ También la localización espaciotemporal de la representación y los nombres de los participantes de la misma —entre los que se cita, aparte de a los actores, a los recitadores— aparecen, en este título, bajo dicho formato, en un pasaje previo a la «Invocación preliminar», no identificado con la lista de *dramatis personae*, la cual se incluye al final de este apartado (ESN: 269).

3. DIÁLOGOS

Me centro ahora en el otro componente fundamental de la obra dramática: la parte verbal, constituida por las palabras de los personajes, efectivamente enunciadas durante la representación y percibidas por el público sin mediación alguna. Convencionalmente, se piensa en el diálogo como el elemento distintivo del hecho teatral: «El rasgo específico del drama es su *discurso dialogado* por el que se diferencia de la lírica y de la épica como formas literarias monologales», dice Veltruský (1941: 34; cursiva del autor). No obstante, son varios los críticos que desmienten esta afirmación. El diálogo dramático posee caracteres propios. Ahora bien, no es cierto que sea imprescindible para la constitución de un drama; no en vano, existen obras en las que no se pronuncia una sola palabra, así como otras que se componen del parlamento de un único personaje: pensemos en el beckettiano *Acto sin palabras* (cfr. Thomasseau, 1984: 89), *El pupilo quiere ser tutor*, de Peter Handke, *¿Se ha vuelto Dios loco?*, de Arrabal (García Barrientos (2009: 1128) o, en un plano más general, el artaudiano Teatro de la Crueldad —«independiente de la palabra» (Artaud, 1938: 42)— y los espectáculos pantomímicos. Todas estas manifestaciones prescinden del elemento verbal (o cuando menos, de su vertiente gramaticalmente articulada) y no por ello dejan de pertenecer al modo dramático. Como explica Bobes (1987: 146), «el teatro suele utilizar el diálogo como expresión y generalmente lo realiza con signos lingüísticos, aunque también puede conseguir diálogo con signos temporales no-lingüísticos sin llegar a las matizaciones que son posibles mediante el lenguaje verbal»; ya Bogatyrev (1938: 525) había notado esta pluralidad signica: «au théâtre le signe du discours n'est qu'un des éléments de la structure d'une manifestation théâtrale, structure qui comprend, en dehors de la langue, la mimique, le geste, le costume, le décor, etc». En efecto, el lenguaje de la escena cuenta con otros recursos igual de válidos que la palabra, por mucho que esta «sirv[a] de cauce representativo [...] a la mayor parte de la “ficción” (García Barrientos, 2001: 51).

Otra cuestión crucial es el carácter supuestamente dialógico del teatro. Sobre este particular, remite nuestro crítico al étimo del término y define *diálogo dramático*, no como *turn-talking*, sino como «todo el componente verbal del drama, todas las palabras pronunciadas en él, sin excepción; de manera que lo mismo el *monólogo* y el *soliloquio*, el *aparte* y la *apelación al público* son manifestaciones o formas particulares del diálogo» (*id.*: 62; cursiva del autor). Veltruský (1941: 34) reconocía que la escena «tiene a su disposición el monólogo» y yo acabo de aludir a dramas enunciados por un solo personaje. De acuerdo con Bobes (1987: 146), aun en estos casos puede hablarse de un «diálogo reflejo, en el que [el personaje] se dirige a sí mismo y contesta, o se dirige a otros personajes que no están en escena». Desde mi perspectiva, creo también posible la existencia de una obra que no entrañe más intercambio que el que se establece con el público. A este *diálogo* sin interlocutor dramático lo denomina García Barrientos (2001: 64) *soliloquio*: el enunciador habla consigo mismo como si no hubiera nadie más... y en cierto sentido, así es: en virtud de la

particular naturaleza de la comunicación teatral, los espectadores son partícipes del discurso de los personajes, pero no pueden intervenir en él, al menos no en el mismo nivel de realidad. Otra cosa serían ciertas formas de apelación, muy explotadas en el teatro contemporáneo y que apuntan a la interactividad. A este asunto me refiero más adelante.

Por otra parte, también hay falsos diálogos: dos o más personajes actúan de enunciadore, pero no interactúan entre ellos; su conversación se reduce a una sucesión de monólogos. Siguiendo a Szondi (1956: 17), el teatro constituye «la reproducción de la relación existente entre las personas», una relación conflictiva o, según la expresión del mismo teórico, «unión de contrarios que aspiran a superarse dialécticamente» (*id.*: 98). Así y todo, ya desde fines del siglo xx proliferan los dramas cuyos coloquios no entrañan enfrentamiento aparente: ejemplos de ello los encontramos en la escena naturalista, especialmente en los *morceaux de vie* de Antoine —ejemplo de «charla sin compromiso» (*id.*: 95)—, en ciertas obras de tinte existencialista —cimentadas en la imposibilidad de comunicación— o en el teatro de corte irracionalista —erigido sobre un mundo sin sentido, contradictorio y evanescente; también, como veremos, en piezas de carácter coral.

Buena parte de la dramaturgia de Benet se enmarca en esta anulación del conflicto entendido en sentido clásico. Ya en su narrativa, señalaban los estudiosos la deriva monológica de muchos de sus intercambios verbales (*cf.*: Gullón, 1973: 10, Villanueva, 1973: 12, Wescott, 1984: 76). En su teatro, si bien el recurso no está tan extendido, nos encontraremos con, al menos, dos casos en los que los parlamentos de los personajes, en vez de dar forma a una confrontación, se integran en un discurso más o menos homogéneo. A ello contribuyen varios factores. El más visible es la uniformidad estilística.

García Barrientos habla de las posibilidades dramáticas que plantea diferenciar la forma de hablar de los personajes, entre ellas, la más importante, la de caracterizar su personalidad. Dicho distingo suele emparentarse con una concepción naturalista de la escena, basada en el contraste social, económico, moral, etc. El mismo puede servir, también, a fines no miméticos: argumentales, pragmáticos, ideológicos. Frente a él, cabe la posibilidad de anular las divergencias y propiciar la indistinción discursiva. Nuestro crítico apunta acerca de esta vía que «es preceptiva en la dramaturgia clasicista como consecuencia (y causa) de la unidad del mundo representado», si bien admite que «puede darse, con diversas justificaciones más o menos convencionales, en mundos ficticios o entre personajes palmariamente heterogéneos» (García Barrientos, 2001: 54-55). Así sucede en la mayor parte de la literatura de Benet. Opina Sobejano (1970: 405) sobre su narrativa: «los personajes hablan de una manera no caracterizada, no fiel a la categoría que cabe atribuirles, sino de la misma manera que el autor». Dicha peculiaridad no es privativa de sus novelas; también la hallamos en su dramaturgia. Veamos, para ejemplificarlo, unas citas tomadas de *Agonia*, *El caballero* y *Un caso*, permeadas del enrevesado a la par que irónico estilo benetiano:

PERTES: Una actividad muy grosera. Con un desafortunado afán por la simetría. Yo creo que toda la simetría es falta de educación.

CORPUS: Y el prurito de no dejar ningún cabo suelto, una manía tan perjudicial como la anterior. ¿Qué necesidad hay de obligar a la noche a llegar a la hora prevista? (AC: 111).

* * *

LA SIRVIENTA: Dice ese caballero que carece de base de juicio para saber si por esta vez se ha equivocado usted o no. Y añade que procede de Franconia; que viene de Franconia con la exclusiva intención de despachar con usted un asunto de importancia.

EL SR. ARNAU: Ah, rectifica. Habiendo comprendido su anterior desliz ahora trata de enmendarlo con un cierto énfasis acerca de su misión para mover mi curiosidad y mi interés. ¿Y qué es eso de Franconia? ¿Acaso Franconia no se halla muy lejos de aquí? Pregúntale si Franconia se halla muy lejos de aquí o si yo me equivoco y se trata de un lugar vecino (ECF: 418).

* * *

EL SR. ARNAU: ¿Qué triunfo? No hay tal triunfo, es un puro espejismo. Cuando se alcanza un cierto dominio sobre las cosas, nuestra condición recurre a la hipocresía antes que al coraje y prefiere engañarse a sí misma con un amago de lucha, antes de renunciar a esa seguridad que tantos desencantos le procura.

JULIÁN: (*Aparte.*) Las clases privilegiadas son los agentes de su propia ruina y su presencia es necesaria para que la sociedad comprenda cómo todo es caduco.

CARMEN: (*Aparte.*) Al amor no le gusta la discreción. La lucha se produce dentro y nadie debería ser capaz de atestiguarla por tratarse de un secreto íntimo, una confesión de alcoba; la poca capacidad de amar solo se compensa con la mucha necesidad de ser amado (UCC: 155-156).

Dejando a un lado *El caballero* —poco más que un esbozo—, son las otras dos obras las más ilustrativas de esta neutralización de las diferencias. La homogeneidad de sus diálogos constituye el reflejo de una anomalía fundamental, referente a los dos pilares básicos del teatro de inspiración realista: el desenvolvimiento dramático y la configuración del carácter; para Fischer-Lichte (1984: 141-142), en esta clase de pláticas es como si la palabra se desentendiese de sus enunciadores y, totalmente impersonalizada, pasase a conformar un discurso unitario, artificialmente repartido entre varios locutores. «One could read the whole text of the dialogue, assigned to five different speakers, as if it were the text of one person only», afirma la crítica alemana sobre *La muerte de Tiziano*, de Hoffmannsthal (*id.*: 142); lo mismo podría decirse, en mayor o menor medida, de *Agonia* y *Un caso*, así como de ciertos pasajes de *La otra casa*.

En cuanto al resto de obras dramáticas de Benet, no incurre en tales derroteros al menos no de manera tan desestabilizadora. Cabe apuntar que, en algunos casos, se

busca la uniformidad de forma consciente, con fines caracterizadores: los Imbéciles de *El salario*, los ministros de *Anastas* y los clientes de *El Barbero* nos sirven de evidencia; en todos estos títulos, la igualación expresiva persigue el mismo objetivo: presentar a los personajes como seres privados de una personalidad definida, alienados. Así lo vemos en *El salario*:

IMBÉCIL TERCERO: ¡Qué diablo!

IMBÉCIL SEGUNDO: Qué maldita noche. No sé a quién se le ocurrió venir a este lugar.

IMBÉCIL TERCERO: A mí no.

IMBÉCIL PRIMERO: Eso no me lo había dicho mi padre.

IMBÉCIL TERCERO: Sí, como no nos paguen pronto nuestro salario...

IMBÉCIL SEGUNDO: ...nos van a tener que pagar el entierro (ESN: 295).

En un pasaje como el precedente, los interlocutores hablan de modo semejante y sus caracteres no se presentan individualizados (ni siquiera en su denominación); aun así, lejos de lo que ocurrirá en *Un caso*, se da un intercambio auténtico, un conflicto (por anecdótico que sea) sobre el que se asienta el desarrollo de la trama. En otras piezas, especialmente en *Max*, *El Burlador* y *El preparado*, el empleo del diálogo será aún más tradicional. Quizá sean estas tres las que mayores contrastes registren en la forma de expresarse de los sujetos. A ello se añade un estilo mucho menos artificial, que, aun ajeno a la transcripción naturalista, hace de los personajes seres mucho menos envarados o permutables. Se rehúye, por otro lado, la verbosidad típica de la narrativa benetiana, prefiriéndose, en general, las oraciones simples, el intercambio ágil y, también, las síncopas, las interjecciones y otros moduladores del discurso. Todos estos ingredientes imprimen un mayor dinamismo al coloquio. Véase, a este respecto, el siguiente extracto de *El preparado*, donde se produce una cómica confusión entre dos personajes presentes en escena —el Padre Pradera y Eduardo Torrens— y otro oculto en un armario —el prófugo Jacinto—, cuya existencia ignoran ambos:

DON GREGORIO PRADERA: A estos liberales se les ha subido el vino a la cabeza. Para una vez que llegan al poder quieren mandar en todas partes. ¿Saben ustedes lo que estamos necesitando? Unos cuantos apostólicos navarros que...

JACINTO: (*Desde el armario.*) ¡Los muy perros...!

DON GREGORIO PRADERA: ¿Y por qué tengo yo que aguantar eso, señor Eduardo Torrens? ¿Acaso cree usted que porque llevo el traje talar voy a tolerar todas las injurias de un progresista desenfrenado?

EDUARDO TORRENS: Vaya con el páter, a servirse otra galleta le llama desenfreno (EPE: 334-335).

En la escena, como en el relato, los diálogos responden a diversas funciones, superpuestas a las acuñadas por Jakobson y propias del día a día. Estas se establecen en la comunicación con el sujeto externo a la diégesis, es decir el espectador (o el

lector, si se asoma a la obra desde el texto). Él, como ya se ha dicho, es el destinatario último del mensaje que portan los enunciados de los personajes, no tanto de cada sentencia por separado cuanto de la suma de todas las conversaciones mantenidas durante el desarrollo de la acción. Se definen, así, dos ejes de interpretación pragmática: uno interno, atinente a los personajes, y otro externo, que va de la ficción al receptor, encargado de desentrañar el mensaje de la obra. Este es el que verdaderamente interesa al semiólogo. Como recalca Ingarden (1958: 164): «siempre hay que añadir a las funciones ya citadas del discurso representado, otras funciones que se relacionan con las personajes de la sala (y en especial con los “espectadores”»).

En su modelo, García Barrientos (2001: 58-62) habla de seis funciones específicamente teatrales del componente verbal. Dos son fundamentales, en cuanto sobre ellas descansa la constitución de la fábula y sus agentes, mientras que las otras cuatro resultan «complementarias y optativas» (*id.*: 58). Ordenadas jerárquicamente son: dramática, caracterizadora, diegética, ideológica, poética y, «con ciertas reservas», metadramática.

Opinaba Ingarden (1958: 161-162) en su texto recién mentado:

En todo conflicto dramático que se desarrolle en el seno de un universo teatral, el discurso dirigido a uno de los personajes es una de las formas de acción del locutor y no reviste, en definitiva, significación real por relación a los acontecimientos presentes en el espectáculo mas en cuanto contribuye de modo decisivo a hacer progresar la acción.

Esta afirmación apunta a la primera de las funciones definidas por García Barrientos. Como digo, la palabra teatral, al igual que el resto de elementos del entramado ficcional y espectacular, nunca es gratuita. Una de sus principales atribuciones consiste en erigirse en «forma de acción entre los personajes» (García Barrientos, 2001: 59), esto es, en dejar de ser mero vehículo de información para convertirse en motor de la trama. En dicho momento, «se rebasa la esfera del mero “decir” para entrar en la del “hacer”» (*id.*: 59);⁶ lo cual no significa que el discurso no pueda aparecer adornado de un embellecimiento poético o servir a fines ajenos a la construcción de la fábula. Con todo, existen ciertos límites que marcan la dimensión dramática de un diálogo y cuyo desconocimiento puede llegar a condicionar su efectividad en el marco de un espectáculo teatral. Las piezas de Benet nos dan ejemplos de todos los tipos: así, si por un lado tenemos intervenciones que se limitan a simple cháchara para pasar el rato o, en el mejor de los casos, constituyen digresiones muy oblicuamente relacionadas con la historia relatada, también hay numerosos pasajes en los que las palabras de los sujetos equivalen a acciones concretas, las cuales proponen y modifican situaciones conforme a una lógica argumental. Las obras que abundan en este segundo tipo pueden considerarse más clásicas, mientras que las

⁶ En este particular, la alusión a Austin y a su teoría de *los speech acts* es obligada (*cf.*: Bobes, 1987: 128, Elam, 1980: 156-170).

que andan escasas de él se asocian a una dramaturgia menos asentada en principios dialécticos.

El ya aludido *Preparado* se enmarcaría con todos los honores en el primer grupo, junto con otros títulos como *El Burlador*, *Max*, *Anastas* o incluso *El entremés*. En todos ellos, la palabra suele ser sinónimo de acción: así, cuando Elvira le dice al Dr. Calandre que Jacinto es su hijo, lo que hace es conspirar para hacerse con la herencia del científico; lo mismo que cuando Stratos le aconseja a Anastas que se deshaga de sus ministros: con sus sibilinas razones, está urdiendo el plan que lo llevará a derrocar al tirano; o piénsese en los piropos que el Burlador le susurra a Inés: mediante estos, cumple con el plan que le ha encomendado el anciano Don Juan.

Frente a tales casos, se encontrarían los parlamentos cuyo sustrato dramático se ve desplazado por alguna de las otras funciones citadas. Como ya sabemos, el espectáculo no solo depende del uso de la palabra: esta puede llegar a ocupar un lugar secundario en el conjunto del drama. Incluso si se erige en el elemento nuclear del entramado, no tiene por qué conllevar un mayor número de acciones ni una trama más rica; más bien al contrario: con harta frecuencia, las obras más verbosas son aquellas en las que menos ocurre, donde la palabra ostenta menos relieve como acontecimiento. Lo que, en esa tesitura, interesa averiguar es cómo funcionan los demás constituyentes del fenómeno escénico, si suplen esta carencia de dramaticidad de la dinámica conversacional.

«The dialogue is here stripped of all the conventional mechanics normally associated with the drama», dice Cabrera (1983: 28) a propósito de *Agonia*; algo muy similar a lo que señalaba Molinaro (1997: 123) sobre *La otra casa*. Efectivamente, en dichas piezas, al igual que en *Un caso*, *El salario* y *El verbo*, el discurso se sugiere *desdramatizado*, en el sentido de que discurre sin implicar actos definidos, como un parloteo gratuito (Chamorro, 2001: 78). Veamos, para ilustrar este hecho, un par de fragmentos significativos, tomados de *Agonia* y de *La otra casa*:

PERTES: Considero que, por fuerza, la felicidad que sentimos es una parte de la felicidad que nos envuelve. La fortuna de que gozamos es una parte de la que está a nuestro alcance y el afecto que informa nuestras relaciones es solo una fracción, y quizá pequeña, del afecto total que nos une.

CORPUS: Sí y no. De eso ya no estoy tan seguro. Así debiera ser, en efecto, si el mundo estuviera regido por las leyes de la lógica. No sé qué pasa pero no es así. Debe ser nuestra inteligencia que lo ha apartado de su recto camino (AC: 105).

* * *

CRISTINO MAZÓN: ¿El fin? El fin... el fin. Pero ¿qué fin? ¿Por qué quieres angustiarme? ¿Qué pretendes, qué andas buscando? ¡El fin! ¿Por qué atormentarme con una palabra que no dice nada? Si no hay nada, ¿de qué puede haber fin? En cada instante finaliza todo, aunque no se engendra nada. Ése es el misterio:

todo se destruye. Y lo que es peor, sin sentido. ¿Para qué hablar de eso? ¿No comprendes que me pasaré la noche tratando de adivinar lo que nunca hemos logrado saber?

EUGENIA FERNÁNDEZ: ¿El qué?

CRISTINO MAZÓN: ¡Si pudiera responder! Si al menos hubiera otra palabra, además del fin, con un sentido oculto. Juega, Eugenia, te permito que eches la primera (OCM: 42).

En una de las pocas ocasiones en las que Benet se refirió a su actividad teatral, el mismo autor expresaba sus dudas en torno a este aspecto. La cita procede de una carta enviada a Carmen Martín Gaité, que la escritora salmantina dio a conocer en una conferencia sobre el ingeniero y ha sido recientemente publicada en la *Correspondencia*. En ella, este le agradece la lectura en voz alta que de una de sus piezas —probablemente *Un caso*— hiciera la noche anterior para, acto seguido, comunicarle su frustración:

Llevo un cierto tiempo dándome de bruces contra el mismo muro. No puedo dejar de estar convencido de que «cabe» un teatro solo de la palabra. Pero así como el agua pura es impotable [...] y necesita una proporción de sales e impurezas para ser tolerable al organismo, así el teatro de la palabra necesita una proporción de acción para ser tolerable al espectador. El problema se sitúa donde siempre, ¿dónde está el perfecto equilibrio entre acción y palabra? [...] [E]n el mismo reino cohabitaban dos razas diferentes: la palabra-palabra y la palabra-acción, que son capaces de convivir y conllevarse porque tienen la misma vestidura pero nada más... (Benet y Martín Gaité, 2011: 139).

En mi opinión, estas dudas se encontraban justificadas: de hecho, prefiguraban el principal defecto que le achacarían los críticos. Así y todo, no tenían en cuenta el sentido que la *palabra-palabra* puede ostentar en ciertos casos, como hay ciertas obras donde esta es preeminente, en las que, por así decirlo, *no pasa nada*. En el caso de Benet, ello se puede achacar a una fundamentación temática, relacionada con el trasfondo existencialista que permea gran parte de su literatura; y es que son precisamente la inacción, el tiempo muerto, lo que actuaría como principal elemento signifiante; en esta tesitura, el diálogo, deviene «only a means to kill time and, as such, a mere acting to cover their existential, never ending agony and solitude» (Cabrera, 1983: 28);⁷ lo cual no supone, necesariamente, que la obra deba perder entidad como espectáculo, o lo que es lo mismo, como drama representable. Del autor —o, en el caso de una carencia original, del director y los intérpretes— depende imprimir potencialidad escénica a otros constituyentes dramáticos (la dinámica de los espacios,

⁷ Decía Szondi (1956: 97) algo muy parecido sobre *Esperando a Godot*: «La conversación huera, continuamente impelida a caer en el abismo del silencio, y tan continua como fatigosamente rescatada de ese abismo, permite descubrir la *misère de l'homme sans Dieu* [...] Todo se encuentra en ruinas: el diálogo, la totalidad formal y la existencia humana. Los enunciados solo sirven para expresar la negatividad».

los gestos de los personajes, el empleo de la luz, la manipulación del tiempo, etc.), para que la pieza se convierta en algo más que en una serie de sentencias proferidas en un ámbito neutro desde un punto de vista semiótico-teatral. *Agonia* es, a este ejemplo, un ejemplo elocuente, en sus dos materializaciones, plenamente escénicas y ampliamente celebradas por ello.

Pasando a la función caracterizadora, es igualmente básica para la conformación de la diégesis. En teoría, el discurso de un personaje proporciona elementos suficientes para reconstruir tanto su personalidad como la de los sujetos que interactúan con él o los que son objetos de sus apreciaciones. A la palabra se unen, en el teatro, otros medios no verbales —la apariencia física, la indumentaria, los gestos, etc.— con los que contrae una relación de complementariedad, contraste o franca oposición. En general, sea como fuere, se confía en que, bajo la maraña de la superficie, se oculte un carácter más o menos unitario, dotado de una lógica que motiva sus actos, impermeable al capricho.

En la dramaturgia de Benet, la caracterización de las criaturas ficticias ocupa un lugar muy peculiar. Como en su narrativa, varios de sus personajes revisten una personalidad escurridiza, cambiante, difícilmente emparentable, no tanto con la psicología de una persona real, cuanto con la manera realista-naturalista de figurar el comportamiento humano. Ello va en consonancia con el presupuesto que subyace a toda la creación benetiana, según el cual muchas parcelas de la realidad se escapan a los intentos de racionalización promovidos por la novela y el teatro de fines del siglo XIX (y continuadas por la narrativa documental de mediados del XX, el cine neorrealista y la escena de la posguerra). Tal y como lo ve el autor, el arte no puede dar una idea unívoca o lógicamente definitiva del ser humano ni de sus circunstancias; a la inversa, debe esforzarse por reflejar la falta de precisión imperante, aun la convivencia de contrarios que anida en la persona.⁸ A este fin responde la especial técnica caracterizadora de *Agonia*, *Un caso* o *El verbo*: deliberadamente centrífuga, plagada de contradicciones y ambigüedades. Sobre todo en la primera, las intervenciones de los personajes contribuyen más a desorientarnos que a revelar su forma de ser. No es solo que, como apuntaba más arriba, se expresen de la misma manera, sino que sus opiniones son de lo más inestables y proteicas. Su enfrentamiento remite a una discrepancia esencial, del todo irreconciliable; esta, sin embargo, no deriva tanto de caracteres opuestos cuanto de la continua renovación de posturas antagónicas, no necesariamente congruentes con la retórica particular de cada personaje ni, mucho menos, definitorias de su personalidad.

Algo semejante tenemos en *Un caso*: en esta obra, no obstante, cobran más importancia la impersonalidad, abstracción y ambigüedad del discurso que la falta de consistencia del conflicto. Diversos pasajes presentan a seres más o menos individualizados en su modo de expresarse. Véase, si no, la conversación que mantienen el

⁸ «Digamos: el personaje visto como portador del enigma. Retratar bien su manera de hablar, pintar sus costumbres, que sea más o menos epónimo de un tipo de la sociedad, eso me importa poco o nada», declara en una entrevista (Torres Fierro, 1994:59).

Sr. Arnau y su hija Carmen al principio, en torno al pretendiente de Elena: en ella, desde el tema y los motivos hasta el lenguaje empleado, todo posee un aire decimonónico, reminiscente del drama de salón y la alta comedia. Dicho parentesco llevaría a identificar a los hablantes en los tipos recurrentes de esta clase de teatro. Al poco, empero, sus palabras los alejan de tales modelos, al tiempo que sus atributos particulares pasan a un segundo plano, desplazados por un discurso global que amenaza con igualar sus voces. Bien es cierto que continúan las referencias a eventos concretos y a sentimientos personales; así y todo, estos pierden relieve de manera alarmante. La deriva pseudofilosófica que adopta el intercambio, su desconexión de una circunstancia concreta y el aire enigmático que envuelve buena parte de las declaraciones, convierte a los integrantes del drama en meros portavoces de un discurso indiferenciado, en repetidores de una misma frecuencia o letanía. Con razón se refería Molina Foix (2010a: XX) a esta obra como un «oratorio o cantata». Observemos el siguiente pasaje:

CARMEN: Pero la realidad solo se percibe cuando se traspasan ciertos límites y se está a punto de entrar en un terreno desconocido. Y en la cópula es lo mismo porque la unión...

JULIÁN: Solo sirve para situarlos en otro punto, una vez que la experiencia se reitera para poner de manifiesto los nuevos límites que, una vez que el deseo se va condensando en una costumbre, definen un enigma distinto pero de análoga naturaleza, anterior a toda consumación.

EL SR. ARNAU: Homogeneidad y especificación.

JULIÁN: De forma que siempre existirá algo —incluso en la unión carnal— que nunca quedará satisfecho y solo cederá, en su ansia, al hastío (UCC: 174-175).

En cuanto a la siguiente función —la diegética o narrativa—, reviste un interés especial en el ámbito de la escena. Debido a las limitaciones que impone el carácter físico de la misma, la representación de ciertas realidades entrañaría un despliegue desproporcionado de medios o, cuando menos, un inmoderado estiramiento de la duración del espectáculo. Para evitar esto, se suele delegar en la palabra un alto porcentaje de la recreación del orbe ficticio. Hablamos, pues, de *función diegética del lenguaje* por dos motivos: en primer lugar, porque alude a hechos o seres no visibles en la escena, no pertenecientes al marco propiamente dramático; y en segunda instancia, porque remite al modo de imitación diegético, definitorio de la narrativa y opuesto al mimético.

Como dice García Barrientos (2001: 60), «se trata de una función del diálogo necesariamente “limitada”: si creciera hasta el punto de hacerse dominante, supondría el paso a otro género de representación, la narración o exposición oral». Así es: comúnmente, las obras de teatro canónicas recurren a esta función lo menos posible, subordinándola, casi siempre, a la dramática, aquella que sitúa las acciones en el plano visible y actual de la escena. Solo cuando se desea economizar los esfuerzos materiales de un montaje, poner en antecedentes al público sobre un determinado

estado de cosas, acelerar la trama dando rápida cuenta de unos hechos o hurtar deliberadamente a los ojos del público la contemplación de determinados acontecimientos o personajes, es lícito —y hasta eficaz— hacer este uso de los diálogos. Como decía, no obstante, se trata de un arma de doble filo, susceptible de comprometer los fundamentos de la pieza teatral. En el peor de los casos, puede llegar a ser vista como una argucia para ahorrarse trabajo extra o, dicho de otra manera, una solución fácil.

En los dramas benetianos no hay, curiosamente, muchos diálogos que desempeñen una función diegética —como uno esperaría de un narrador nato—, y de aquellos que sí lo hacen, muy pocos ponen en entredicho la dramaticidad del conjunto. Si esta peligra, se debe a factores no verbales o a otros empleos de la palabra. En lo que respecta al narrativo, únicamente en *El salario* y en *Un caso* llega a imponerse de manera significativa, si bien esta preeminencia es relativa en ambas obras. En la primera, se restringe a las escenas segunda, octava y duodécima, donde una voz recitadora nos relata en verso las circunstancias que circundan la tragedia de los Tenorio. Los puntos álgidos de la acción se desarrollan, con todo, ante nuestros ojos; estos pasajes narrados sirven tan solo para ponernos en antecedentes. Gran parte de ellos es, además, más descriptiva que narrativa, por lo que sería más razonable asociarlos con la función poética.

Por su lado, en *Un caso* la narratividad pura se concentra en un solo parlamento de Julián: aquel en el que cuenta su estancia en la Sierra de Matanza (UCC: 163-166). Este tampoco resulta anómalo en sí mismo; hay muchas piezas que incorporan narraciones de semejante extensión sin dolerse de su validez escénica. Si esta en concreto parece fuera de lugar es por asimilación al contexto en el que se inserta, decididamente opuesto a muchas de las convenciones del modo dramático, y también por contraste con las demás intervenciones, difusas y fragmentarias. Hay, asimismo, otro factor aún más determinante: al igual que en los dramas analíticos, las discusiones de los personajes no están al servicio de entender o modelar el presente, sino más bien de desentrañar los hechos pasados. En este sentido, sí se puede afirmar que existe un predominio de lo diegético, entendido, eso sí, como ausente de la escena, anterior a lo que presenciamos sobre las tablas, no como contaminado de procedimientos narrativos. Es lo que Szondi (1956: 81) denomina *epización*, o contagio narrativo: en vez de edificar el conflicto sobre el presente, este ya viene dado al comienzo de la acción, de forma que esta consistirá eminentemente en su desvelamiento. Ante tal planteamiento, lo normal es que el diálogo adopte un cariz narrativo; pero no necesariamente. *Un caso* es significativo a este respecto: el núcleo de la trama se sitúa en un momento previo al inicio de la acción, mas los sujetos se resisten a referírnoslo de una manera trabada.

También en *El verbo* y en *El último* adquiere una importancia decisiva lo acaecido antes del levantamiento del telón. Tampoco en ellas, sin embargo, llegamos a tener una idea concluyente. En la segunda, por ejemplo, intuimos el pasado glorioso del diestro, así como su tormentosa relación con La Bisbal; mas nada de esto se hará explícito en las palabras de los participantes. Y por lo que respecta al autoproclama-

do «drama de juventud», sabemos que Tú le ha usurpado el puesto a Yo, pero ignoramos por qué medios y con qué fin específico. En esta pieza, más que en la otra, la elusividad del lenguaje, la vaguedad de las referencias, confiere a la anécdota un impenetrable halo de misterio e incertidumbre, y a los personajes, una existencia nebulosa.

Quitando estos pocos casos, no se puede decir que el teatro de Benet destaque por sus concesiones al modo narrativo. Como dije antes, no es nada extraño que un personaje ponga en conocimiento de los espectadores lo que ha sucedido *entre bastidores* o hace unos días; pretender articular una historia remitiendo solo al *aquí* y al *ahora* es algo muy complicado. Prueba de ello es que casi todos los dramas comienzan *in media res*, con base en unos hechos y unas circunstancias que no tardaremos en conocer por boca, bien de sus protagonistas, bien de testigos. Así pues, no existe anomalía alguna en la intervención de Anastas al principio del segundo acto, cuando se explyra sobre los orígenes de la sangrienta tradición impuesta, desde hace siglos, a la sucesión del trono (AOC: 30-31); como tampoco la hay en la lectura del diario del Dr. Calandre en *El preparado* (EPE: 322-325). Las convenciones de la representación teatral legitiman estos artificios. Por otra parte, al revés de lo que pasaba en *Un caso*, lo referido no se impone en relevancia a los acontecimientos de la escena, sino que les sirven de mera apoyatura.

En contraste con la diegética, la función ideológica sí que tiene una presencia destacada en la dramaturgia de Benet. Cabe advertir, con todo, que en ningún caso estamos ante soflamas de talante didáctico, moralizador ni, mucho menos, militante. Como se sabe, no había cosa que irritase más a nuestro autor que una obra que pretendiese adoctrinar a sus receptores, fuese en la materia que fuese; a su escepticismo innato, refractario al compromiso del intelectual, se une su orteguiana visión del arte como algo intrascendente, «accesorio de la sociedad» (Benet, 1970e: 41). Sus disquisiciones, así pues, hay que entenderlas, la mayoría de las veces, desde una óptica irónica, desmitificadora, privada, en fin, de cualquier tipo de ascendiente o intención aleccionadora. En el capítulo sobre la visión volveré sobre esto.

Desde una perspectiva dramática, la deriva ideologizante de los diálogos puede entorpecer la eficacia de un drama tanto o más que la función narrativa. En un plano superficial, «reconocer la “voz del autor” defendiendo una tesis o impartiendo doctrina» (García Barrientos, 2001: 61) suele resultar enojoso para el receptor. Lo más preocupante, aun así, son sus efectos sobre la consistencia teatral del constructo. La proliferación de juicios y reflexiones en boca de sujetos dramáticos, si no viene aderezada de momentos de acción u otros elementos que aligeren el conjunto, termina por aproximar la obra a un panfleto o, cuando menos, a un soporífero ensayo.

En la dramaturgia de Benet, el primer escollo se salva, como señalaba, mediante la ironía; menos circunspeto que en sus novelas, las únicas piezas en las que se filtra su voz de manera más o menos directa serían *Agonia* y, sobre todo, *Un caso*. En esta última, de todas formas, el discurso se aleja de la articulación de unos principios ideológicos definidos para constituirse en un heteróclito catálogo de sentencias sobre

el tiempo, el Estado, la razón, la familia y otras cuestiones abstractas. Escasean en él, por otro lado, las parrafadas con prolijas argumentaciones, reduciéndose en su mayor parte a una suerte de aforismos o máximas sapienciales, muchas de ellas enigmáticas.

En cuanto a la acción y el juego escénico, estos sí que se ven afectados por la predominancia de esta función, por mucho que, como digo, no se aplique de forma sistemática. Queda la duda de si este defecto era deseado por Benet o si es resultado de su alejamiento del orbe dramático. Para mi empeño, opto por defender la primera hipótesis. Según apuntaba más arriba, la fundamentación temática motiva la parálisis de los personajes, que se limitan a engarzar ideas sin demasiada coherencia ni propósito, mientras aguardan el momento de la redención o el castigo. En esta tesitura, la palabra deviene mero pasatiempo o, en el mejor de los casos, repetidor de una postura que invita a la inactividad, a la claudicación. «[E]l lenguaje sirve fundamental, básica y quizá exclusivamente a la producción y mantenimiento de un discurso con el que llenar el tiempo y evitar males mayores que aquellos de los que parte el discurso», dictamina Chamorro (2001: 77) sobre *Agonia*, y lo mismo se podría decir acerca de *Un caso*.

También *La otra casa* es, como sabemos, significativa a este respecto. Bien mirada, esta obra guarda no pocos paralelismos con la de 1967; ambas, a su vez, se encuentran muy próximas a algunas de las narraciones principales de Benet, como *Saúl ante Samuel* o *Un viaje de invierno*: todas ellas orbitan en torno a los mismos temas, reiterando motivos nucleares como el de la visita del aparecido, el guardián, la fiesta y, más que ningún otro, el tan beckettiano de la espera. En las piezas dramáticas, la expectación da pie a reflexiones de lo más variadas, en las que el escepticismo y los augurios negativos se mezclan con observaciones políticamente incorrectas y chuscos exabruptos. Por lo que respecta a *La otra casa*, menos todavía que en *Un caso* se puede decir que la conversación entre Cristino Mazón, El Rey y Eugenia Fernández contenga un programa ideológico coherente o susceptible de sistematización; el contrapeso burlesco, unido al carácter casual de las sentencias, hace aparecer el discurso como una masa desorganizada y frívola. Lo más interesante es que las recurrencias benetianas se manifiestan plenamente incardinadas en la mitología de Región. En el siguiente intercambio, las referencias al Numa se alternan con oscuras, a la par que insólitas, reflexiones sobre el entorno familiar y la capacidad de perdonar:

EL REY: Por muy desquiciada e inútil que sea, una familia en sí no es mala porque tarde o temprano se disuelva. Lo malo es que se renueva. Comprender es perdonar, Cris.

CRISTINO MAZÓN: Lo único que yo comprendo es que no se puede perdonar nada.

EL REY: Desde luego es lo mejor. No solo es lo que más acompaña en la vejez, sino lo que más ayuda a alcanzarla. Observa, si no, al Numa que por no perdonar castiga a quien pretenda llegar allí.

CRISTINO MAZÓN: No puede obrar de otra manera y piensa que lo hace por nosotros, sus hijos predilectos (OCM: 126-127).

Por último, quedaría *Agonia*, con la que, por varias razones, se diría que las dos piezas recién comentadas forman una tríada trabada. Ya dije en su presentación que en ella se vierten numerosos juicios sobre la existencia, a través del falso enfrentamiento de sus protagonistas. Pues bien, tanto su contenido como su deshumanizada enunciación coinciden, en lo esencial, con los diálogos referidos; en todos ellos se encuentra impreso el inconfundible sello benetiano, descarnadamente lúcido. Sirvan las siguientes palabras de Corpus como escueta ilustración:

El aprecio desinteresado solo se puede medir cuando no es correspondido; cuando es correspondido se mezcla con el sentimiento recíproco que naciendo del paciente vuelve al agente y se traduce en amor propio. En esa situación de complacencia mutua, ¿quién es capaz de hacer distinciones y separar el afecto al otro del amor a sí mismo puesto de manifiesto por el afecto al otro? (AC: 79).

Pasando a la función poética, coincide con la definida por Jakobson, con la particularidad de que, en el ámbito teatral, se concentra en su orientación hacia la sala. Esto significa que al analista le interesan los atributos literarios del diálogo en cuanto «van destinados a impresionar solo al público» (García Barrientos, 2001: 61). El ejemplo más esclarecedor lo aportan las obras escritas en verso: convencionalmente, se acepta que los personajes de la fábula se dirigen unos a otros en prosa, mientras que las excelencias métricas son solo audibles para el respetable. Esta característica no es privativa del verso, sino que es extensible a todos aquellos recursos destinados a distorsionar el uso de la lengua, alejándola de la neutralidad o denotación pura y confiriéndole autonomía artística (metáforas, hipérbatos, sinestesias, aliteraciones, etcétera.).

El grado de poeticidad del diálogo es, a priori, indiferente a la validez dramática; recordemos, a este respecto, lo que apuntaba sobre la quimérica pugna entre lo literario y lo espectacular. Ahora bien, al igual que ocurría con las dos funciones precedentes, existe el riesgo de que los valores formales de un enunciado se impongan al resto de sus funciones en el conjunto de la pieza. Como apunta García Barrientos (*id.*: 61): «El peligro de hipertrofia en detrimento de la teatralidad se produce en este caso en la medida en que se rompe el equilibrio que debe mantener con las funciones básicas».

Centrados en los dramas benetianos, he de decir que, si bien se evidencia un especial interés en la capacidad expresiva de la lengua, ello no deriva casi nunca en una delectación inane, que interfiera con la calidad escénica. Antes decía que en ciertas obras se da una mayor naturalidad en la manera de expresarse de los personajes, mientras que en otras se pone de relieve el hermético estilo de Benet. Preciso ahora que, más allá de que, por lo general, esta oscuridad sea fomentada por el mismo autor, el enrevesamiento o sofisticación del discurso no tienen por qué estar relacionados con su posible *adramaticidad*. Ya hemos visto que si en *Un caso*, *Agonia* y *La otra casa* existen pasajes discutiblemente teatrales, este defecto se debe a

otros factores. Como mucho, se puede argumentar que el nivel de elusividad o ambigüedad de algunos parlamentos dificulta la definición de la fábula; esto, de todos modos, no se debe a la literariedad del discurso, sino, más bien, a su eficacia comunicativa. De hecho, muy pocos de estos diálogos destacan por una honda carga estilística; al contrario, la mayoría de ellos tiende a la contención y la síntesis, cual si estuviesen recortados a fin de no revelar más de lo necesario, de funcionar como simples sugerencias de sentido. Se trata de una técnica ya señalada a propósito de la narrativa benetiana, en la que abundan los pronombres sin antecedente claro, las frases en apariencia descolgadas del resto del discurso, las menciones a personajes o hechos no conocidos por el receptor y otro tipo de sobreentendidos que ponen trabas a la cabal comprensión del mensaje (*cf.*, entre otros, Sobejano, 1970: 404 o Herzberger, 1979). En el teatro, las piezas que a más dilemas de tipo dramático se prestan son, precisamente, las que más abundan en oscuridades de esta clase; coincidencia que apunta a un nexo entre la voluntad antimimética y la deriva iconoclasta de la dramaturgia benetiana. En *La otra casa*, por ejemplo, las alusiones a Alejandro son de lo más crípticas, de tal manera que ni al final de la pieza está uno seguro de haber entendido qué papel jugaba en la trama, de dónde venía y a qué. «No se trata de mantener las esperanzas, sino de no despejar las dudas. Sin ellas, ¿qué sería de nosotros?», sentencia El Rey en este título, haciéndose eco de la poética benetiana (OCM: 123).

Por lo que se refiere a los casos genuinamente hipertrofiados, se reducen a meros interludios. Así, tenemos los soliloquios líricos de *El salario* antes mencionados; en ellos, pese a todo, prima la función narrativa; los únicos que verdaderamente podrían adscribirse a la órbita poética serían el que nos encontramos en la escena sexta —donde la mujer con maniquí canta al arquetipo de la mujer altiva y desdenosa— y, en menor medida, el que está inserto en la segunda —suerte de introducción al lugar y la época en la que tiene lugar la peripecia enmarcada. Distinto caso es el de los raptos poéticos de *El Barbero y el Poeta*: al estar situados en los dos ejes de la comunicación artística —toda vez que aquí los demás personajes sí que saben que se está hablando en verso—, sus implicaciones rebasan los límites de la función genuinamente poética.

Por último, ya solo restaría la función metadramática. Esta, a diferencia de las tres recién glosadas, no entra en conflicto con la potencialidad escénica, sino que se relaciona con la cuestión de los niveles de realidad. Como dice García Barrientos (2001: 62), «los que hacen uso de esta función se sitúan en un nivel de ficción superior o anterior a aquel del que hablan, ya sea el actor (extra-dramático) refiriéndose al drama o el personaje de un nivel primario refiriéndose a un nivel secundario o metadramático». En el teatro de Benet tendríamos tres ejemplos de este empleo: el prólogo de El Censor en *Agonia*, la «Invocación preliminar» de *El salario* y varias partes del diálogo de los Imbéciles en la misma obra. En el primero, se ofrece todo un catálogo de instrucciones para entender lo que viene a continuación; El Censor, situado en un plano muy próximo al de los espectadores, nos ad-

vierte sobre la escenografía, la duración del montaje, su organización, los intérpretes encargados de vehicularla y, también, el papel activo que el público ha de desempeñar:

Y en cuanto a algunos parlamentos cuyo significado queda aparentemente indeciso, es nuestro parecer que el espectador, para alcanzar una justa satisfacción al afán que le trajo aquí, debe por sí mismo buscar aquellas fórmulas de interpretación que le proporcionen la más cabal recompensa (AC: 72).

Pasando a *El salario*, nos encontramos con, al menos, dos niveles de realidad. Y digo *al menos* porque no estoy seguro de que las escenas donde se retrata la historia donjuanesca pertenezcan a una misma esfera. Más bien se diría que, por un lado, está la línea en la que aquella se encarna en sus protagonistas, esto es, César, Alonso, Beatriz y el Fraile —escenas cuarta y décima— y, por otro, aquella en la que la voz recitadora y la mujer con maniquí contextualizan los hechos —escena segunda—, poetizan sobre la mujer inalcanzable —escena sexta— y refieren algunas vicisitudes de la trama —escenas octava y duodécima. Ambas, es cierto, proceden de la misma fuente; engastadas en el drama benetiano, empero, adquieren un estatus diferente. Así considerado, con el de los Imbéciles, tendríamos tres niveles de realidad (o mejor dicho, de ficción); o incluso cuatro, si tenemos en cuenta la «Invocación preliminar». Por lo que se refiere a los dos planos indiscutibles —el de los Imbéciles y el de la historia donjuanesca—, la subordinación de uno a otro queda fuera de toda duda desde el momento en el que el primero de los pseudonarradores declara que va a contar la historia que su padre oyó del mismo Zorrilla. A partir de ese instante, los cuatro se convierten en espectadores de su propio relato, y su uso del lenguaje adquiere una deriva metadramática, en la medida en que el grueso de su conversación girará en torno a ese otro mundo, generado por su concurso.

Y sobre la «Invocación preliminar», se trata de un texto difícil de clasificar. En principio, se sentiría la tentación de vincularlo con lo que García Barrientos denominaba *didascalias*, debido a su condición paratextual y al hecho de aparecer explícitamente atribuido a una persona real (Domingo Dominguín). Así y todo, rehúso hacerlo al comprender que está destinado a enunciarse en voz alta y que, por mucho que haga referencia directa al marco externo (la Orden), solo por situarse en escena ya posee, cuando menos, un carácter espectacular, próximo al del drama. Ya tendré ocasión de ampliar y discutir esta aseveración. Por el momento, hago notar la función metadramática de la sentencia que cierra esta alocución: «Como homenaje a Don Juan y sus innumerables víctimas, os ofrecemos / EL SALARIO DE NOVIEMBRE, / y convengamos de una vez que estamos listos para que se nos entierre» (ESN: 270).

Desgranadas, por fin, las funciones de los diálogos, pasamos a ocuparnos de sus formas. Según García Barrientos (2001: 62-67), la parte verbal de una obra dramática puede manifestarse de cinco modos: coloquio, soliloquio, monólogo, aparte y

apelación. La primera, consistente en un diálogo con dos o más interlocutores, se ramifica en tantos tipos como en la vida real (tertulia, entrevista, debate, etc.) y para su análisis se consideran pertinentes dos criterios básicos: el número de hablantes y la longitud de las intervenciones. En atención a este último, García Barrientos distingue entre *parlamento* y *réplica*; y entre los tipos de coloquio, destaca uno muy extendido en la escena de Occidente: la antilogía, modalidad en la que dos personajes se enfrentan acaloradamente con frases de semejante extensión y forma más o menos paralela. En el teatro benetiano, lo más próximo a esto que tenemos sería la disputa entre Don Juan y Wagner en *El Burlador*, en la que ambos miden sus fuerzas como los dos titanes que son:

WAGNER: Pero, es su hija. ¡Y ese Burlador! (*La misma idea.*) ¿Quizá se aman?

DON JUAN: ¡Se aman, se aman! (*Despectivo.*) ¡Don Tristán...!

WAGNER: ¡La está... envolviendo!

DON JUAN: ¡La está... conquistando! No va a estar escribiendo música para ella.

WAGNER: (*Muy grave.*) Mirad, Don Juan, que hay algo más perdurable que esta vida tornadiza.

DON JUAN: (*Muy seguro de sí.*) Don Juan no sabe de otra cosa que no sea el vivir (EBC: 258).

En cuanto a la diferenciación entre soliloquio y monólogo, ya avancé algo al principio de esta sección. Este último puede producirse en presencia de otros personajes, incluso cuando estos no están a la vista del público, bien porque se sitúan fuera de escena, bien porque constituyen alucinaciones del enunciador o bien porque no son otros que los mismos asistentes a la función (*monólogo ad spectatores*, es el término que acuña García Barrientos en este caso). Por el contrario, el soliloquio tiene lugar, como la propia palabra indica, cuando el personaje se halla en completa soledad. Según nuestro crítico, se trata de una modalidad «particularmente inverosímil», en cuanto no es habitual que alguien, en la vida real, articule en voz alta sus pensamientos... al menos de la manera prolija en la que tienden a hacerlo los personajes del teatro clásico. Es en virtud de la flexibilidad aportada por las convenciones del modo (Cueto, 1986: 517) por lo que el soliloquio no solo tiene cabida en la representación, sino que es de gran utilidad para hacer progresar la acción y, también, para que el respetable disponga de información privilegiada, desconocida por el resto de participantes y que, además, suele ser rigurosamente cierta. El inicio de *El entremés* y algunas partes de *Max* y *Anastas* nos ofrecen muestras perfectas. Así, por ejemplo, la primera nos pone al corriente de las cuitas del protagonista por boca del mismo:

EL ACADÉMICO: ¡Ay de mí, qué amarga es mi situación!
Tras una vida dedicada al estudio
y la investigación
a fuerza de perseverancia,

mucha falta de pudor
y algo de prevaricación
a la Academia he logrado ascender
en medio del popular estupor
y la nacional indignación.
Mas no es esto lo peor
sino que
agotada mi mente de tanto resumir
(y trasegar)
se me han secado las fuentes
y con la edad
lo poco que tenía que decir
allá se va (EC: 367).

Aparte de estos, hay otro caso que merece una breve glosa: la parrafada puesta en boca del Dr. Calandre al inicio de la segunda escena de *El preparado*, en la que se exponen sus cavilaciones sobre astronomía (EPE: 317). Como acabo de sugerir, la convención del soliloquio nos permite acceder a la mente de los personajes por medio de parlamentos que no son efectivamente enunciados en el ámbito de la ficción, en un desdoblamiento esquizoide semejante al que describía al hablar de los diálogos versificados. Así y todo, en el presente caso, habría más de una razón para argüir que no estamos ante un uso típico, que las palabras son pronunciadas de verdad, entre dientes o en voz baja; la manifiesta excentricidad del científico —no tanto de este cuanto del tipo— hace que esta posibilidad no parezca en absoluto remota.

Monólogos, por su lado, no hay muchos: si acaso, podemos citar las peroratas de Anastas ante sus indiferentes ministros (AOC: 13 y 47-48, entre otras), las palabras de Max dirigidas al Público al final de la obra (MAX: 224-225) o los interludios líricos de *El salario*. En estos últimos, con todo, cabría preguntarse si podemos considerar a la voz recitadora y a la mujer con maniquí como interlocutoras de los Imbéciles, quienes sin duda escuchan lo que dicen aquellas, pero que, como dijimos, pertenecen a un nivel diferente, al que ninguna de las dos *monologuistas* tendría acceso. En caso de respuesta negativa, no nos encontraríamos ante monólogos tal y como los define la dramaturgia, sino ante soliloquios genuinos.

El aparte, en cuarto lugar, también posee peculiaridades dignas de mención, tanto en su consideración teórica como en el uso que Benet hace de él. Al igual que el soliloquio, se trata de un tipo de diálogo específicamente teatral, solo concebible en virtud de las convenciones asentadas por la tradición. Este, además, incorpora un rasgo que revela con mayor contundencia su inverosimilitud: se manifiesta en presencia de otros hablantes, que la mayoría de las veces permanecen ajenos a su enunciación. Cueto (1986: 515) alude a los apartes —y también a los soliloquios de García Barrientos (que ella asimila a los monólogos) y a la apelación— como «anomalías enunciativas», en la medida en que generan «ámbitos intermedios entre la representación y los espectadores» y aspiran a «la abolición de los límites entre sala y

escena». No obstante, García Barrientos (2001: 67) niega que ninguna de estas formas instituya una mediación de ningún tipo; al contrario, gracias a ellas, se pone de relieve la inmediatez del diálogo teatral. «Ni que decir tiene», apunta, «que los tres tipos de aparte [en coloquio, en soliloquio y *ad spectatores*] están orientados o volcados al público, en grado de creciente inmediatez, y favorecen su complicidad con el personaje correspondiente» (*id.*: 66).

En la obra de Benet, seis piezas hacen uso de los apartes en coloquio. En cuatro dicha forma viene indicada mediante la consabida acotación «*Aparte*», mientras que en dos es implícita. Nos referimos a *El entremés* y *El verbo*: en la primera, se da cuando La Calores y El Negro comentan para sí los hechos de los que son testigos. Cabe apuntar, con todo, que el primer aparte de La Calores —en el que esta se nombra a sí misma— correspondería a una clase intermedia, a medio camino entre el decir y el no decir; prueba de ello es que, al terminar de hablar, el Académico le recomienda, como si la hubiera oído: «Silencia esas añoranzas» (EC: 368). Por su lado, la casuística de *El verbo* parece un poco más clara; el aparte se localiza en el primer pasaje en el que dos viejos hablan al mismo tiempo (EVC: 383-384): mientras que las otras veces que se da esta confrontación de discursos no cabe duda de que los personajes se oyen (aunque no se quieran escuchar), aquí todo parece indicar que cada uno rumia sus reflexiones para sí mismo. Benet, por cierto, se vale para significar la simultaneidad no solo de la indicación «*A la vez*», sino que coloca los parlamentos en columnas paralelas, generando la impresión desde la propia disposición tipográfica del texto.⁹

En cuanto a las demás piezas mencionadas, serían *Max*, *El Burlador*, *El preparado* y *Un caso*. Menos en esta última y en determinados puntos de la primera, nos encontramos con apartes más o menos clásicos. Especialmente en *El preparado*, su uso nos recuerda, una vez más, a las comedias de salón, por su efectismo: a través de los apartes, somos partícipes de unos pensamientos que ponen de manifiesto la hipocresía y la desconfianza de los personajes. Este extracto, en el que la convención se enseñoorea de todos los personajes del escenario, es el más elocuente:

EL DR. CALANDRE: (*Aparte.*) ¿Será posible lo que empiezo a sospechar?

ELVIRA: (*Aparte.*) Ya tiene la comezón en el cuerpo.

PILAR: (*Aparte.*) ¿Dónde he visto yo esa cara?

EDUARDO TORRENS: (*Aparte.*) Yo no sé si es trigo limpio. Vale la pena tantearla.

DON GREGORIO PRADERA: (*Aparte.*) Aquí huele a chamusquina. A esta prima mía no se la puede llevar a ningún lado (EPE: 336-337).

En cambio, tanto en *Max* como, sobre todo, en *Un caso* se dan usos heterodoxos de esta forma de diálogo. Así, en la primera nos topamos con cuatro acotaciones que califican el aparte de *misterioso* (MAX: 206, 207, 215 y 224). La observación me parece llamativa. ¿Para quién resulta misterioso? La convención del código rescata

⁹ También cabría la posibilidad de ver estas tiradas como monólogos simultáneos.

a esta anomalía de la comprensible extrañeza que produciría si se enunciase en voz alta dentro de la ficción. No obstante, puesto que no es así, ¿qué sentido tiene el adjetivo? ¿En dónde radica el enigma? Todo apunta a que se trata de un caso de los que glosaba al hablar de la subjetividad de las acotaciones: el calificativo se le atribuiría a alguno de los otros personajes, intrigado por la inusual conducta de su compañero, o a la figura englobante del *dramaturgo*. Su significado no es, sin embargo, el que parece. A poco que nos fijemos en la condición de estos cuatro apartes, se nos revela el verdadero valor de la apreciación: todos ellos sirven de cauce a negras reflexiones de las criaturas; parece obvio, por tanto, que lo que, en realidad, quieren decir es *pesimista* u *oscuro*.

Muy distinta idiosincrasia poseen los apartes de *Un caso*. Sus diversas particularidades los sitúan en un terreno de nadie. En primer lugar, destacamos su extrema abundancia (aunque todos ellos se concentran en el primer acto); en segunda instancia, la imprecisión de sus límites —esto es, hasta dónde debemos considerar el discurso como aparte y no como parlamento o réplica—; y por último, la discutible adscripción de muchos de ellos a esta forma de diálogo. El porqué de esta posible exclusión remite a la aparente inobservancia de uno de los principales rasgos del aparte: su pertinencia, esto es, su valor como información privilegiada. Algunos de ellos, por sí fuera poco, ni siquiera tienen que ver directamente con la trama, sino que constituyen reflexiones sobre aspectos etéreos de la misma, que no vienen a aportar nada significativo al desenvolvimiento de la acción ni a revelar hechos o pensamientos ignorados, ni mucho menos relevantes, por el resto de los personajes. Así sucede, por ejemplo, con esta intervención de Julián: «(Aparte.) Y al cabo de cierto tiempo en la alucinación, todo el temor pasado se recuerda con gratitud, al que vale la pena volver» (UCC: 163), o con esta otra, debida a Carmen: «(Aparte.) El demonio vive aquí, en el alma, y cada día más cerca, hablando más alto, reclamando sus derechos con mayor fuerza, cada día» (UCC: 155).

Por otro lado, abundan los casos de confidencias en las que el enunciador interpela explícitamente a alguno de los presentes, quienes, en teoría, son ajenos a dichos parlamentos: «(aparte) ¿no tuvo algo que ver contigo? ¿Es que no venía a casa con un maletín de viaje y se encerraba contigo en la habitación?» (UCC: 148); «ni siquiera (aparte) el amor, Carmen, es capaz de acercar una realidad a aquella imagen que, formada a partir de los únicos estímulos válidos, prefigura todos los postulados de la existencia» (UCC: 161). Hay, para terminar, otro detalle que refuerza la heterodoxia de los apartes: la extremada longitud de muchos de ellos. Normalmente, se asocia esta forma de diálogo a la concisión, en cuanto se ve como algo que un personaje dice mientras los demás están despistados. Ahora bien, ¿cómo pensar que alguien puede aprovechar ese mínimo lapso para soltar una perorata como la que transcribimos a continuación?

(Aparte.) Yo nunca llegaré a conocer nada porque, mucho antes de llegar al conocimiento, perderé casi todo el interés por él. Por analogía puedo afirmar que

tampoco llegaré nunca a querer nada, porque cuando se trasciende cierto límite —que por sí mismo nunca se busca, tal es la paradoja— todo se abisma, incluso todo experimentado saber y querer anteriores, ridiculizados por la transgresión; no sé si hay contradicción, pero la única moneda de curso legal es el conocimiento (UCC: 159).

Y qué decir del pasaje en el que Julián relata parte de su viaje por la Sierra de Matanza. Uno juzgaría que la función narrativa no tiene cabida en el reducto de los apartes, meros comentarios hechos a propósito del discurso principal. Benet, empero, no tiene ningún inconveniente en introducirla en varios de ellos, dando a luz un tipo de diálogo que, enunciado en escena, generaría una considerable impresión de desequilibrio.

Por último, es muy revelador lo que se nos dice en la introducción a la pieza sobre el tema. Como ocurría con el soliloquio, se asume que estos apuntes efectuados al margen del coloquio contienen la verdad de los personajes, lo que les es imposible admitir ante los demás. Pues bien, en la primera página de *Un caso* leemos que

cada protagonista deberá poseer y evidenciar una forma peculiar de decir los apartes que, con independencia de los matices impuestos por cada circunstancia y contexto, representará ese ánimo (*que nunca se ha de confundir con la sinceridad*) con que cada personaje reflexionará ante sus propias confesiones (UCC: 133; cursiva mía).

Esto nos da a entender la verdadera voluntad de Benet: atacar la raíz misma de la convención. En casos como el presente, el lance se queda en una travesura sin demasiada trascendencia. En otros, en cambio, da lugar a dilemas de difícil resolución.

Y ya para acabar con el apartado de la dicción, me refiero a la apelación al público. Supone el grado máximo de contacto con la sala, dado que «se dirige directamente al verdadero destinatario de la comunicación teatral» (García Barrientos, 2001: 66). Dependiendo de si este se ve incorporado a la ficción, como audiencia perteneciente a la diégesis, o si el personaje enunciador *abandona* el drama y le interpela en cuanto público real, se distinguiría entre apelación dramática, o interna, y apelación escénica, o externa. De las dos clases, la que más interesa ahora es la segunda, pues constituye, como las otras tres formas que acabamos de ver, una verdadera ruptura de la cuarta pared. Esta suele identificarse con prólogos o epílogos, aunque también cabe la posibilidad de que informe el núcleo de la obra: el crítico aduce *Insultos al público*, de Handke.

Respecto del teatro de Benet, ya he hecho mención a los dos casos más evidentes: la «Invocación preliminar» de *El salario* y el prólogo de *Agonia*. De ellos, el único que se presta a cierto debate —en torno al tema de la apelación, se comprende— es, como sabemos, el primero, no solo por lo que comentaba, sino también por la carencia de un formato propiamente dramático. Asumimos que el texto debe ser enunciado por un sujeto —de hecho, lo fue en su representación— pero, al contrario de lo que ocurría en *Agonia*, falta la acotación que, precediendo al discurso, otorgue

la palabra al enunciador. Esto, por supuesto, no entraña un desajuste significativo; ciertamente, se opone a las convenciones básicas de la escritura dramática; así y todo, en una representación esto sería irrelevante: la presencia del actor sobre las tablas supliría la falta de indicación nominal. Por otro lado, no es cierto que carezcamos de esta: como mucho, se puede decir que se localiza donde no esperaríamos, pero sí que hay una etiqueta, situada entre paréntesis al final de la alocución, que nos informa sobre quién habla. Otra cuestión sería el estatus ficcional de esta parte. De ello hablaré en el apartado de los niveles.

Aparte de estos dos casos, hay en *El Burlador* un pasaje que podría ser catalogado como apelación, aunque no se dé una exhortación al público; se quiebra, eso sí, el ilusionismo, la asunción de que lo que sucede en escena remite a otro plano de existencia. Me refiero al último parlamento del seductor, cuando, con su hija preguntándole por el sentido de la vida, replica que se lo explicará «[e]l año que viene, una noche de noviembre, en que otra vez se reúnan a cenar los Amigos de Don Juan Tenorio» (EBC: 262). Es lo que se llamaría un *guiño* a la concurrencia, que, al igual que la apelación propiamente dicha, altera la lógica de niveles, pero no implica tantos dilemas como los otros dos. A dicha forma suele acudir la comedia, como método eficaz para implicar al espectador.

En fin, ya desde este primer plano de la escritura y la dicción dramáticas se percibe el interés del teatro benetiano, con múltiples aspectos en seria pugna con las exigencias del modo teatral o visiblemente alejados de lo esperable en una obra dramática. En subsiguientes secciones paso a analizar en detalle los constituyentes del drama o, lo que viene a ser lo mismo, la otra cara de la moneda, lo que se oculta tras la escritura y los diálogos, en el plano tridimensional de las tablas.

FICCIÓN DRAMÁTICA

1. NOCIONES TEÓRICAS

El término *ficción* o *acción dramática* alude, en un sentido amplio, al constructo que denominamos *drama*, es decir, a la recreación de uno o varios acontecimientos en un escenario, mediante unos actores, durante un lapso determinado y en presencia de un público. García Barrientos (2001: 70), con todo, limita este apartado de su modelo a «proporcionar someramente [...] algunos instrumentos para el análisis dramático que, por referirse al drama en su conjunto, quedan fuera del estudio de cada uno de los cuatro elementos que ocupa los capítulos siguientes». Así, se centra en aspectos que podríamos llamar transversales, como la estructura, la tipología de dramas o, el más importante, la acción en su vertiente más restringida, es decir, en cuanto relato.

Para Aristóteles, la acción constituía el eje fundamental del drama: todos los demás constituyentes estaban a su servicio. Dicha idea ha sido ampliamente discutida desde los tiempos del Estagirita, tanto en la práctica como en la teoría. Así y todo, todavía hoy sigue manteniendo una notable vigencia, especialmente en el análisis de los textos más ortodoxos (*cfr.* Elam, 1980: 117). El concepto de acción es uno de los más polisémicos y, por lo tanto, escurridizos desde un punto de vista teórico. Para certificarlo, solo basta echar un vistazo a las definiciones que ofrecen dos de los principales diccionarios teatrales: el de Pavis (1980) y el de Corvin ([ed.] 1991). Ambos pecan de vaguedad, sin establecer las precisiones necesarias respecto al modo de imitación o proponiendo clasificaciones escasamente orientadoras. García Barrientos (2001: 73; cursiva del autor), por su lado, concibe este componente como «una *sucesión de situaciones dramáticas* (como mínimo, una) o bien como una *secuencia de acciones y/o sucesos dramáticos*». Él mismo, con todo, reconoce la ambivalencia que esta acepción comporta respecto de su propio modelo, pues,

como dice, «admitiría [...] la identificación lo mismo con la “fábula” que con el “drama”, con el argumento en sí que con el ya “dispuesto” para su representación teatral» (*ibid.*).

Efectivamente, así considerada, la acción corre el riesgo de tomarse como una categoría indiferente al modo de imitación, previa al corsé modal. Para evitar esto, se hace necesario determinar el grado de representación de la misma, o dicho de otra manera: observar en cuál de los polos definidos por García Barrientos (fábula-historia escenificada) se sitúan los hechos que la conforman. En su modelo, partiendo del citado esquema de realidades de Ingarden, distingue tres variantes de acción: *patentes* —las que ocurren frente a los ojos del espectador—, *latentes* —las que se intuyen en las inmediaciones de la escena— y *ausentes* o aludidas —las que tienen lugar en un espacio y/o en un tiempo ajenos a los observables. Las dos primeras pertenecen al ámbito del drama y, por lo tanto, revisten especificidad teatral, mientras que las últimas —evocadas solo en el discurso de los personajes, nunca actualizadas sobre el escenario— poseen el mismo estatuto que si apareciesen en una novela o en cualquier otra forma narrativa. Como veremos, la gradación se repetirá en los demás componentes del drama y será básica para aislar los estratos relevantes para el análisis dramático.

Aparte de esta, propone el dramatólogo otras vías para el escrutinio de la morfología y el funcionamiento de la acción. De ellas, tal vez la más operativa sea la que toma como baremo la calidad y repercusión de los hechos ejecutados por los sujetos ficticios; dada una *situación*¹ inicial, aquellos se reparten en *acciones stricto sensu* —en cuanto alteran la marcha de los acontecimientos— y *sucesos*, en caso de que no incidan en el estado de cosas planteado, ya sea por incapacidad de los agentes, por desidia o por otros factores. A partir de las relaciones de jerarquía y causalidad que se establecen entre ambos tipos, resultan dos formas básicas de construcción: cerrada y abierta. La primera sería la propia del teatro más clásico y condesado, en tanto que la otra se aproximaría al ámbito de la narrativa, por su mayor libertad organizativa y menor atención a jerarquías. Como apunta García Barrientos (*id.*: 75):

[A] relajarse las relaciones de jerarquía hasta (casi) desaparecer, encontraremos formas de construcción «abiertas» en que acciones de rango similar simplemente se acumulan o se yuxtaponen en la línea de la sucesión temporal, adquiriendo una estructura más o menos (pero metafóricamente) «narrativa».

Conviene advertir, de todos modos, que ninguna de estas vertientes se da en estado puro, sino que se trata de polos abstractos hacia los que se orientan las obras; su artificial distinción tiene sentido en la medida en que nos revela «características sobre la división dramática, e incluso la concepción del hombre y de la sociedad que la sustentan» (Pavis, 1980: 210). Así, si el tipo cerrado se corresponde con un

¹ Véase más adelante la definición de este término esencial, incorporado por Étienne Souriau en 1950.

contexto regido por la razón (u otra instancia superior) y asentado en unos códigos y normas inexpugnables, el abierto sería distintivo de la sociedad actual de Occidente, relativista y escéptica.

Estas dos oposiciones conviven, en el capítulo de la ficción, con la clásica división en actos, escenas y cuadros, sin duda más superficial, pero útil como primer acercamiento a la estructura profunda de la acción; y, por otro lado, con una tipología basada en el elemento dramático subordinante, es decir, aquel sobre el que descansa la unidad de la pieza: dependiendo de cuál se trate, es posible distinguir entre *dramas de acción*, *de personaje* —de acuerdo a una idea esencialista de sus actos— y *de ambiente* —donde la acción ocupa un lugar secundario, subordinada a la pintura de tipos, lugares y usos (García Barrientos, 2001: 78-79). De acuerdo con Kayser (1948: 491) —en cuyo esquema se inspira la clasificación de la dramaturgia—, «la primacía del acontecimiento corresponde de suyo a lo dramático»; dicho protagonismo, no obstante, solo se halla en los dramas de raíz aristotélica. Desde el Renacimiento, con la nueva visión del universo, comienzan a proliferar las piezas que privilegian otros aspectos, en un afán por ser no tanto espejo de las relaciones humanas cuanto del hombre en sí y sus circunstancias. Tal descrédito de la acción se produce a la vez que la distensión de la forma cerrada; ambos fenómenos preludian la dispersión propia de las vanguardias de la modernidad.

En el análisis de la dramaturgia benetiana, estas etiquetas son operativas solo hasta cierto punto. Especialmente en los títulos que vengo calificando de rupturistas, es arduo discernir el lugar o peso específico que cada elemento ostenta en el conjunto y, consecuentemente, adscribirlos con firmeza a cualquiera de las categorías propuestas. Lo mismo ocurre con la estructuración: en el teatro más tradicional, es posible definir esquemas más o menos homogéneos, diseñados en atención a unos códigos invariables. Las formas abiertas suponen, por el contrario, una especie de cajón de sastre, cuyas manifestaciones solo tienen en común su oposición a un eje global de organización y a toda estructura conclusiva. Obras como *Agonia* o *Un caso* se incluyen decididamente en esta nómina: en ellas, la acción se reduce a un encadenamiento de sucesos desarticulados, arbitrariamente organizados y entre los que apenas existen relaciones jerárquicas.

2. ACCIONES Y SUCESOS: EL MODELO ACTANCIAL

La acción, como sabemos, no se limita a lo observable, sino que también se canaliza a través del verbo de los sujetos ficticios. En función del protagonismo que el mismo disfrute en el conjunto, se distingue entre *dramas actuados* y *dramas hablados* (cfr. Pavis, 1980: 24-25). El *corpus* que me interesa se situaría, sin duda, más cerca del segundo grupo. En comparación con la parte verbal, los actos visibles, físicos, no son muy numerosos; no solo eso: la mayoría se reduce, por si fuera poco, a gestos intrascendentes, que confieren vivacidad al conjunto pero no encarnan mo-

mentos *excitantes* (según el término de Kayser). La paliza que Anastas le propina a Gaspar (AOC: 9), los gestos de los Imbéciles de *El salario* (ESN: 302), los paseos de Él al principio de *El verbo* (EVC: 377), el manotazo que el Don Juan de *El Burlador* le atiza a un bote de bicarbonato (EBC: 246), serían algunos de los casos que se podrían citar. Frente a estos, solo se dan unos pocos hechos (visibles) con verdadera dimensión dramática, genuinos puntos de inflexión, a saber: la última caída de Max —la cual conlleva la rendición absoluta del equilibrista a la tiranía del Público (MAX: 226-227)—, el pistoletazo que el viejo seductor le dispara al Marinero —con el que se expulsa del cuadro al oponente del Burlador (EBC: 257)—, el apuñalamiento de Anastas a manos de Stratos —gracias al cual se cumple la maldición inherente a la sucesión del trono (AOC: 64)— o el cambio de lugar de Corpus y Pertes —único movimiento de los protagonistas de *Agonia*, en el que se plasma visualmente el más ambicioso intento de neutralizar sus discrepancias (AC: 97).

Hay que recordar, con todo, que tal preeminencia de sucesos no se desprende solo de los actos observables: ya insistí en el capítulo anterior en la dudosa función dramática de muchos de los diálogos. Dicha insuficiencia, es cierto, no constituye una prueba decisiva sobre la entidad teatral de las piezas;² ahora bien, nos alerta sobre su alejamiento de una idea ortodoxa de acción dramática. Mayor es esta impresión cuando accedemos a la estructura profunda de algunos de los dramas, esto es, cuando tratamos de reconstruir su modelo actancial. Sobre este nivel de análisis, advierte García Barrientos (2001: 70) que se incluye entre las «categorías transmodales» —por cuanto es «válido, se supone, lo mismo para la narrativa que para el drama»— y que, como tal, no revela gran cosa sobre los rasgos específicamente teatrales. Así y todo, permite constatar de cerca las tergiversaciones de los esquemas funcionales más asentados. Detengámonos un rato en él y veamos si puede sernos de ayuda.

El modelo actancial se basa en la noción de *actante*. Esta, si bien no aparece hasta la *Semántica estructural* de Greimas (1966), tiene su origen en el celeberrimo libro de Vladimir Propp *Morfología del cuento* (1928). En este estudio seminal, aborda el teórico ruso el análisis de cien relatos del folklore de su país, del cual deduce una serie de roles y funciones recurrentes; unidades básicas que vendrían a conformar una especie de gramática del relato. Tales presupuestos serán recuperados, en la década de los sesenta, aparte de por el ya aludido Greimas, por estudiosos como Barthes, Brémond, Lévi-Strauss y muchos otros, quienes, superando a Propp, defenderán la existencia de unos modelos universales, a los que remitirían todas las narraciones posibles. Curiosamente, es en el campo de la teoría teatral donde esta hipótesis se enuncia por primera vez, años antes de su difusión entre los pensadores estructuralistas: en el ensayo *Las doscientas mil situaciones dramáticas* (1950), de Étienne Souriau, quien, pese a todo, desconocía las teorías de Propp (*cfr.* Greimas,

² Ya apunté a colación de *Agonia* y *Un caso* que la inacción que se desprende de sus parrafadas encarna el tema mismo de la obra; como dice Pavis (1980: 24), en obras como estas «los personajes dejan de tener un proyecto de acción y se conforman con remplazar toda acción visible por una historia de su enunciación o de su dificultad para ser comunicada».

1966: 268)³. En dicho estudio se acuña, asimismo, el término de *situación*, de gran peso en los estudios teatrales, que García Barrientos (2001: 73) define como «la estructura o la constelación de fuerzas, sobre todo en lo que atañe a la relación entre los personajes, en un momento dado [...] del devenir dramático».

Souriau propone la existencia de seis agentes o *funciones* (diferentes de las del ruso), cuyas posibilidades de combinación darían lugar al elevadísimo, pero finito, número de situaciones anunciado en el título (210114, para ser exactos). Por su lado, Greimas obra una síntesis entre las reflexiones de los dos críticos, dando a luz un modelo de gran abstracción, constituido por los famosos *actantes* y basado en el concepto de *función sintáctica* de Tesnière. Existentes en el plano de las relaciones lógicas, se distribuyen aquellos en tres oposiciones binarias: Sujeto-Objeto, Ayudante-Oponente y Destinador-Destinario. No se identifican, eso sí, con personajes concretos (llamados *actores* en la terminología greimasiana); como ya apuntaba Propp, una función puede ser encarnada por más de un personaje (*desmultiplicación*), y viceversa: un mismo *actor* puede desempeñar varios roles en diferentes momentos de la obra, o aun en el mismo, si se lo considera bajo diferentes luces (*sincretismo*). Solo con los personajes tipo es posible hablar de una coincidencia estable entre *actor* y actante (*isomorfismo*). Y es que, como puntualiza Barthes (1966: 23), «[e]l análisis estructural, muy cuidadoso de no definir el personaje en términos de esencia psicológica, se ha esforzado [...] en definir al personaje no como un “ser”, sino como “un participante”». En este sentido, el modelo de actantes es deudor directo de la escuela aristotélica.

Por otra parte, Greimas elimina ciertas funciones de Souriau —inoperativas, a su entender— e introduce otras, supuestamente más pertinentes (la de Destinador sería la más representativa). Por último, señala que los actantes no tienen por qué ser siempre personas; pueden ser también objetos inanimados o conceptos generales, como la Justicia, la Opresión, el Bien, etc.

Este esquema tendrá fortuna tanto en los estudios sobre narrativa como sobre teatro, donde autores como Ubersfeld, Toro o Jansen harán lo posible por conciliar el asedio de los dramas en cuanto narraciones con su especificidad teatral. De sus esfuerzos, surgen propuestas estimulantes y que han tenido gran difusión en los análisis dramáticos. Así y todo, todas estas iniciativas acaban por demostrarse limitadas en sus conclusiones, por el hecho de que «las obras dramáticas se explican solo parcialmente como relatos» (Bobes, 1987: 178). En esta línea, comenta Schaeffer (1995: 686):

El modelo de descripción actancial, sea cual sea su forma, no está adaptado de forma parecida al análisis de todas las estructuras dramáticas: muchas obras modernas, así como algunas formas no europeas del teatro, por ejemplo el teatro nō japonés, apenas presentan estructura conflictiva; asimismo, el análisis de las transfor-

³ Su inspiración fue el ensayo del también francés Georges Polti *36 situations dramatiques* (1895), basado, a su vez, en las reflexiones de Gozzi y Goethe.

maciones actanciales tampoco aporta apenas soluciones al problema de la construcción estética de la obra.

Dejando a un lado las consideraciones sobre el carácter no específico del método —que ya señalaba más arriba—, es obvio que, en no pocos casos, el drama se construye a espaldas de un conflicto racionalmente articulado. Recordemos, a este respecto, lo que objetaba en el capítulo anterior a la teoría de Szondi, según la cual el teatro reproduce las relaciones interpersonales; y sobre todo, pensemos en lo que decía acerca de la posibilidad de un drama *estático*, vacío de acontecimientos estrictamente dramáticos, pero no necesariamente ateatral (si acaso *antiteatral* o, siguiendo a Lehmann, *posdramático*). Las formas cerradas, en las que todo casa como un puzle y donde cada elemento ocupa un lugar determinado, se revelan, ante tales manifestaciones, como reliquias del pasado, aún vigentes en los escenarios pero ampliamente desplazadas por las transgresiones que se llevan a cabo desde finales del XIX.

A diferencia de las dudas que genera una novela o un cuento que neutraliza su dimensión narrativa, el teatro tendría, pues, la puerta abierta al espectáculo sin fabulación, o donde esta ocupase un lugar muy secundario. No es solo que la palabra pueda renunciar a su función diegética, sino que todo el drama está a un paso de emanciparse de su condición de relato. Múltiples piezas, especialmente en los dos últimos siglos, nos dan pruebas convincentes de esta contingencia. El Teatro del Absurdo aporta los ejemplos más ilustrativos: dramas en los que cualquier diagrama actancial sería una quimera, bien porque no pasa nada, bien porque las motivaciones de los personajes cambian sin cesar, al punto de contradecirse y, con ello, imposibilitar el establecimiento de un esquema lógico. Con ello, se busca dinamitar la estética realista en uno de sus rasgos más definitorios. Respecto a Benet, piezas como *Agonia*, *La otra casa* o *Un caso* serían altamente reveladoras sobre el desmontaje al que se ve sometido el concepto clásico de acción; pero no solo estas: también *El último*, *El salario* y *El Barbero*, sin tratarse de dramas estrictamente renovadores, se alejan de los moldes tradicionales. A todas ellas me refiero en un momento. Veamos primero las obras gobernadas por unos motivos en principio invariables o racionalmente dirigidos.

Pensemos en las más libres de sospecha respecto de su potencial escénico: *El Burlador*, *El preparado*, *El entremés* o, mejor aún, *Anastas* o *Max*, las únicas del grupo que han sido estrenadas en salas comerciales. En estas dos últimas, lo que Greimas denomina *eje del deseo* —basado en el par Sujeto-Objeto, en torno al cual se concentran «las funciones que impulsan el desarrollo de la historia» (García Barrientos, 2001: 72)— se encuentra claramente marcado: en la primera, se identifica con la pretensión del tirano de aprobar una constitución que le permita soslayar la maldición que acecha a los gobernantes de su reino, mientras que en *Max* remite a la obsesión del equilibrista por lograr el salto perfecto, que suponga la culminación de su arte.

En cuanto a la oposición Ayudante-Oponente, las cosas serían un tanto ambiguas: en ambas piezas, varios personajes ejercen, simultáneamente, los dos papeles; así, los ministros de *Anastas*, colaboradores del rey en la redacción de la Carta Magna, en realidad conspiran para usurparle el trono; y en la pieza de 1953, el Público, Bárbara y el Empresario, supuestamente favorables a Max, acaban por disuadirlo de sus aspiraciones. En las dos obras, solo tres personajes cumplen con su función de Oponentes de manera invariable: el malogrado Phocas, la Abuela y el Padre José. Frente a estos, no hay ningún Ayudante genuino. Solo en *El Burlador* y *El preparado*, de carácter más ligero y festivo, será posible hallar esta función en estado puro.

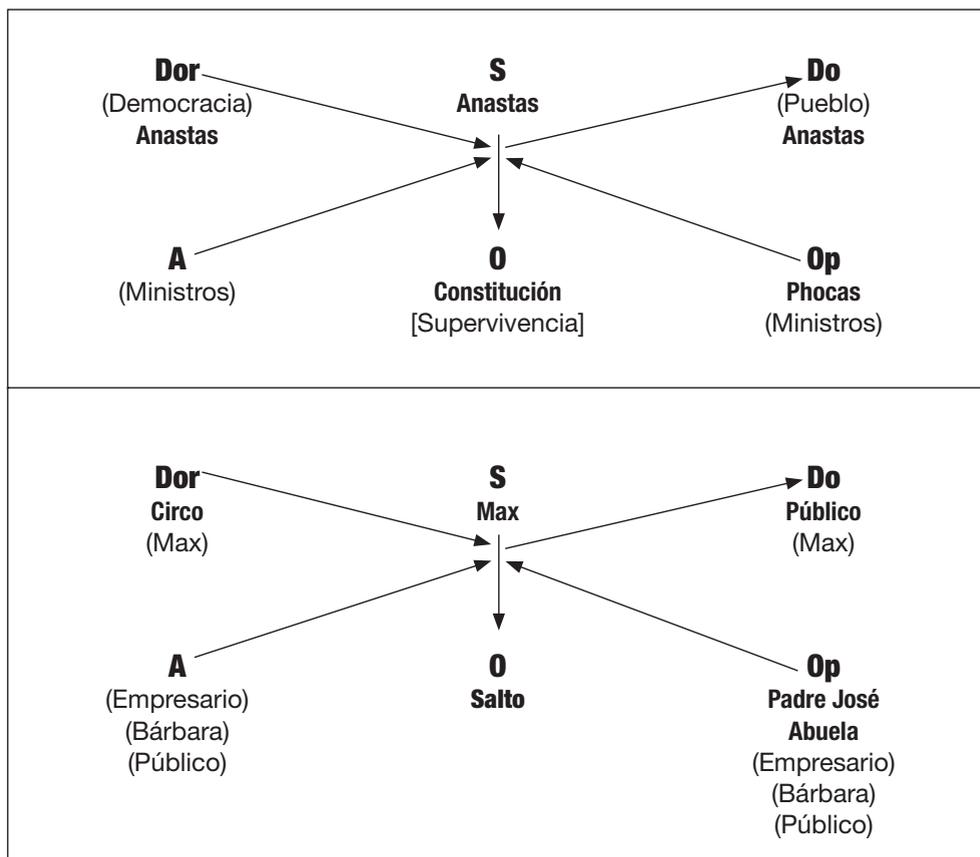
Por último, los actantes del Destinador y el Destinatario vendrían ocupados por los propios Sujetos; quizá en el caso de *Max* se podría argüir que el lugar del Destinador le corresponde a una entidad con cierta abstracción: el Circo, en cuanto sinécdoque del mundo del espectáculo; bien considerado, no obstante, se hace obvio que este no suministra el verdadero móvil del equilibrista, emanado, en última instancia, de su propia personalidad obsesiva. Como dice Toro (1987: 169), a partir del Destinador «podemos determinar si la acción del sujeto es puramente individual o también ideológica». Pues bien, tanto en *Max* como en *Anastas* no cabe duda de que estamos ante empresas individuales, incluso egoístas. El tirano no deja dudas a este respecto:

Y así inventó la Constitución, una fórmula en la que los más habían de ver la desaparición histórica del poder absoluto, el triunfo de la mayoría sobre el elegido. Inútil reflexión, solo es el elegido el que sale ganando con su añagaza: un cambio de prerrogativas, una mutua cesión de derechos con una señora que no admite trampas: el poder se disimula un poco, la muerte se aleja un tanto. Ni más ni menos (AOC: 30-31).

Los gráficos que presentamos en la página siguiente, enfrentados con el desarrollo efectivo de la acción, nos ilustran sobre dos cuestiones elementales; en primer lugar, sobre lo que más nos interesa en este momento, a saber: la coherencia general de aquella, nítidamente organizada en torno a los principios antes aludidos; y en segundo término, acerca de un motivo típicamente benetiano, que también tenemos, por ejemplo, en *El preparado*, *El verbo* y en una pieza tan heterodoxa como *Agonia*: la recurrencia del fracaso, la frustración de las esperanzas de los protagonistas y el consiguiente desenlace pesimista.⁴

De acuerdo con esto, y con lo expuesto anteriormente, el esquema actancial de estas obras tendría una apariencia más o menos así:

⁴ Véase más adelante, en la sección sobre la perspectiva, la lúcida reflexión de Benet sobre el fracaso.



Volviendo al primer aspecto, es cierto que se define una dinámica de fuerzas más o menos coherente. Sin embargo, incluso en estas obras quedan cabos sueltos, descolgados del esquema actancial o cuya identificación con ciertas funciones es altamente discutible. Así, por ejemplo, ¿dónde colocaríamos a Gaspar, el sirviente de Anastas? ¿Cabe plantearse una categoría de simple espectador? Si acaso, podríamos decir que, en determinados momentos, auxilia al monarca, pues se lleva a ajusticiar a dos de sus ministros. No obstante, la mayor parte del tiempo se pasea indolente por la escena, a años luz de lo que consideraríamos un Ayudante.

Por otro lado, los personajes que decía que ocupan, por igual, la función de Oponente y Ayudante también plantean dudas razonables. Como antes dije, los ministros de Anastas fingen apoyarle para arrebatarle la corona; pero esto solo se puede afirmar, con justicia, de Stratos, quien, efectivamente, acaba asesinando al monarca. Del resto, tenemos indicios de su comportamiento sedicioso, pero este no llega a hacerse explícito. Micaure y Caucas persiguen la ruina de sus compañeros, como se evidencia en sus exhortaciones al monarca para que efectúe una purga o en sus malintencionadas tretas; ninguno de ellos pretende, con todo, el regicidio. ¿Y qué hay de

Tioda y Ruytelán, quienes caen bajo el cuchillo sin haber aportado prácticamente nada a la dialéctica? Especialmente en el caso del primero —sordo como una tapia y, por lo tanto, ajeno a todo lo que sucede en la Sala del Trono— nos encontramos ante una personalidad tan desvinculada de la acción como la de Gaspar; Tioda, de hecho, hasta se muestra sumiso ante la decisión de Anastas de ajusticiarlo sin argumentos. Algo parecido ocurre con Ruytelán: caído en desgracia por las furibundas acusaciones de Stratos, Micaure y Caucas, se ve forzado a firmar una confesión falsa, en la que declara haber traicionado a la patria y conspirado para acabar con su gobernante; lo que es todavía más sorprendente es que no lo hace tanto por las amenazas de sus camaradas cuanto como un favor personal a Anastas: «Está bien, conste que lo hago por ti, solamente por ti» (AOC: 24).

Max, por su lado, también nos propone interesantes dilemas. El personaje que, a priori, más atención atrae es el Empresario: gracias a él, el equilibrista puede ejercer su arte; es quien le ofrece el espacio y los medios. El préstamo, con todo, no está exento de intereses: a cambio de actuar en su circo, Max debe acceder, en todo momento, a los caprichos del Público y las imposiciones de la Empresa:

Nosotros las Empresas nos debemos al público, pertenecemos a él, constantemente debemos estar alerta a lo que pide. Y no podemos hacer más que lo que dice el público. En cuanto hacemos algo que no comprende se nos echa encima, se cree que además de quitarle su dinero le tomamos el pelo. No conoces al público, es la Empresa general, ni hace ni deja hacer (MAX: 206).

En efecto, el Público será quien decida el fatal destino de Max. Frente a la hipocresía del Empresario, representa este personaje colectivo la volubilidad y la tiranía. En un primer momento, se entusiasma con las piruetas del equilibrista y teme por su salud; con el paso del tiempo, no obstante, su actitud variará radicalmente: cuanto más se empeña aquel en realizar su sueño, más impaciente y cruel se muestra la audiencia. «He visto que un sector del público empieza a sospechar un fraude y eso es lo que ni tú ni yo podemos tolerar. Sospechan que en tu caída hay trampa, Max, y el día que lleguen a creerlo estamos perdidos», le advierte (MAX: 206). La ironía es que el afán y el sufrimiento del equilibrista son cada vez más sinceros; su superior le previene, con todo, sobre la particular verdad del público: «a la hora del espectáculo todo lo que no sea espectáculo es mentira, así sea tu columna vertebral partida en dos, así sea mi ruina. Es tan fácil disimular que nunca se cree en el dolor ajeno» (MAX: 207).

Tenemos, por lo tanto, dos casos que podríamos calificar de complementarios en lo que a la dinámica de Ayudante-Oponente se refiere: por un lado, las dobles del Empresario, y por otro, la proteica disposición de los espectadores. En el primero, las dos funciones se solapan, mientras que en estos últimos se suceden en un movimiento progresivo. Al final, ambas oposiciones se alían para propiciar la ruina de Max; la cual, por cierto, ya se cocía desde que Bárbara decidiese retirarle el apoyo.

Sin duda, es el personaje de la cantante el que más indecisión provoca respecto al esquema de funciones. Como acabamos de ver, con los otros dos se trataba de una oscilación de roles, no tan extraña en el desarrollo de un conflicto en el que intervienen voluntades contrapuestas. El caso de la cantante es, sin embargo, más complicado, necesita de otros matices. Como se ha dicho, empieza apoyando a Max: su primera aparición la presenta como una amiga de la infancia; o quizá algo más: en sus palabras se adivina un afecto no correspondido, que lleva a la cantante a esforzarse, aun a humillarse, para complacer al equilibrista: «Lo dejé todo por verte, por hablar contigo una sola vez y tú ni siquiera, jujuju. (*Solloza.*) [...] Pensaba en ti, Max, al aire libre, dando vueltas y más vueltas con la cabeza apoyada en tu hombro» (MAX: 197). En el segundo acto descubriremos un dato que revela esta incondicionalidad: por sus palabras, deducimos que fue ella quien consiguió que emplearan a Max en el circo; es más, se da a entender que, a cambio del favor, se vio obligada a ofrecer su cuerpo al Empresario:

EMPRESARIO: Este hombro, este hombro, ¿qué impuro recuerdo...? Parece mentira, al cabo de los años, toda una Empresa leonina y marrullera, ¡quién lo diría! (*Clamando, rodeándola por la espalda.*) ¡Ah, ya no sé si todo mi circo, mi avaricia, todo lo daría por morder ese hombro!

BÁRBARA: ¿Está usted seguro, señor Empresario?

EMPRESARIO: (*Apasionado.*) ¿Por qué lo dices? ¡Oh, oh!

BÁRBARA: (*Firme y segura.*) Precisamente quería pedirle...

EMPRESARIO: ¿Qué, qué?

BÁRBARA: Tengo un amigo, señor Empresario, un amigo de la infancia. (*Su voz se extingue a medida que las luces de la escena se apagan, alumbrando solamente a la tumbada abuela.*)

EMPRESARIO: (*Interrumpiendo a oscuras.*) ¿Y eso qué tiene que ver?

BÁRBARA: No le pido mucho. (*Su voz se extingue.*) (MAX: 213-214)

Bárbara es, además, el único personaje que se preocupa realmente por la suerte de Max. El Empresario, como sabemos, solo atiende a los intereses del Público; para complacerlo llega incluso a exigirle que se lastime a conciencia. La cantante, por el contrario, acude junto a él tras el primer descalabro, sinceramente temerosa de su salud, y trata de animarlo; ante la actitud displicente del caído, le reprocha, dolida, sus desaires; aun así, seguirá mostrando su preocupación, instándole a que abandone su empeño y disfrute la vida como se merece: «Esto es absurdo. No podemos arriesgarnos a perder nuestra juventud aquí. Ya ves que todo anda mal. Hicimos lo que pudimos, pero no tiene remedio, más vale dejarlo todo, Max. Estamos a tiempo» (MAX: 203). Como sabemos, sus requisitorias no surtirán efecto y, finalmente, la cantante, derrotada y cínica, decidirá abandonar a Max con su obsesión: «Y no creas que me da ninguna pena. Ni pienso rehacer mi vida. Solo quiero divertirme un poco los años que me quedan, ver algo más que una cuerda y una bombilla. ¿Te das cuenta ahora?» (MAX: 217).

Antes del plante, pues, Bárbara es el único apoyo que Max tiene en el circo. Este sustento, con todo, no se relaciona directamente con el afán del equilibrista —el salto—, sino más bien al contrario: Bárbara, como la Abuela y el Padre José, pretende en varias ocasiones disuadirlo de que siga intentando su proeza. ¿Tiene, pues, sentido seguir viéndola como una Ayudante? O dicho de otra manera: ¿es lícito pasar a considerarla una Oponente, equiparable a los dos personajes recién mentados? En mi opinión, no; al igual que los ministros/mártires de *Anastas*, la cantante queda descolgada, en un terreno de nadie que revela las limitaciones del modelo actancial incluso respecto de los planteamientos más aparentemente clásicos. Como dice Kayser (1948: 229) a propósito del teatro del siglo XVI: «hay escenas y parte de escenas que no pertenecen a la “acción”, y lo mismo sucede con los “caracteres”». Pues bien, si ya en la dramaturgia de raíz aristotélica es posible detectar momentos y personajes que se escapan al nudo principal, que se adscriben a una dimensión no dramática —en cuanto no coadyuvan al progreso de la acción—, ¿qué no encontraremos en las manifestaciones opuestas a aquel modelo?

Se pregunta Barthes (1966: 12): «Todo, en un relato, ¿es funcional? Todo, hasta el menor detalle, ¿tiene un sentido? ¿Puede el relato ser íntegramente dividido en unidades funcionales?»; y se contesta:

[T]odo, en diverso grado, significa algo en él [...]: en el orden del discurso, todo lo que está anotado es por definición notable: aun cuando un detalle pareciera irreductiblemente insignificante, rebelde a toda función, no dejaría de tener al menos, en última instancia, el sentido mismo del absurdo o de lo inútil: todo tiene un sentido o nada lo tiene (*id.*: 12-13).

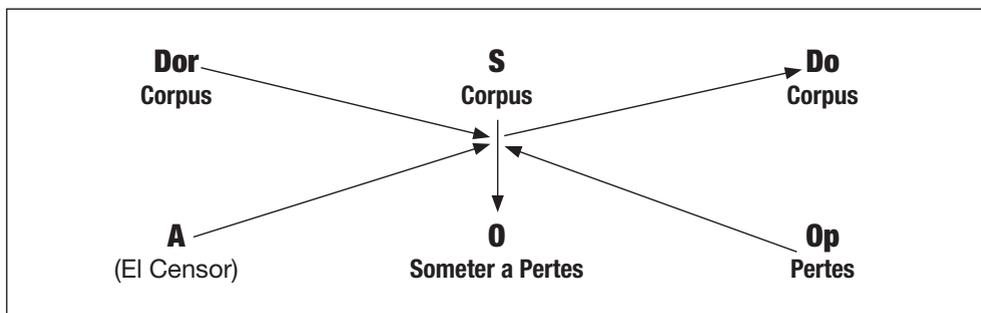
Semejante reflexión entronca con lo que decía sobre la preeminencia de sucesos —esto es, de inacción— en obras como *Agonia* o *Un caso*. Efectivamente, como sugiere el autor de *S/Z*, el hecho de que no se defina un esquema interrelacionado de funciones no quiere decir que la pieza pierda validez significativa; al revés: es en ese aparente caos, en esa desarticulación del relato, donde radica la verdadera razón de ser del discurso. Como dice Benson (1993: 84):

Lo que se deconstruye es precisamente la linealidad y los principios de causa-efecto propios del realismo. El lector no podrá dilucidar cuál es la ilación de los distintos fragmentos narrados y la ruptura de la linealidad no tiene por objetivo que el lector llegue a percibirla al final del relato. Llegado el final, el efecto que prevalece en la mente del lector es el caos sobre el orden.

En su dramaturgia, tal deconstrucción se aprecia, más que en ninguna otra pieza, en *Agonia*. Volvamos sobre su débil línea argumental. En un principio, se perfila como una lucha por la dominación; mediante una serie de bizantinas argumentaciones, ambos contendientes se esfuerzan por demostrar su ascendiente sobre el otro. El debate se prolonga todo el primer acto sin que ninguno de los dos dé su brazo a tor-

cer. En vista de su imposibilidad de arribar a un acuerdo, deciden acudir al arbitrio de El Censor; pero como sus consejos tampoco les convencen, optan por una última salida: la transmutación. Esta, aun así, no obra ningún efecto y, al final del primer acto, todo sigue igual.

Hasta aquí tenemos dos fuerzas en liza, dos Sujetos que persiguen un mismo Objeto: someter a su interlocutor. En cuanto al Censor, vendría a ocupar, de manera muy tentativa, el lugar del Ayudante. Por su parte, las instancias del Destinador y el Destinatario se corresponderían con los mismos Sujetos, cada uno de los cuales, a su vez, actuaría de Oponente para el otro. De todo ello se deduce un esquema como el siguiente:



Ese sería el diagrama relativo a Corpus. Por su lado, el de su compañero tendría la apariencia inversa; el único elemento que no variaría sería El Censor, quien, si bien no está claro que se posicione a favor de ninguno de ellos, no representa, en modo alguno, un obstáculo a sus aspiraciones.

Tal esquema, no obstante, solo tendría validez en el primer acto, y ni siquiera en este. Confrontado con el curso de la obra, se demuestra insuficiente, excesivamente reduccionista, no tanto por las alteraciones que se producen en la raíz del conflicto, sino por la forma de este. Si bien es cierto que se establece una dialéctica, esta no tiene nada que ver con las que enfrentan a los personajes del teatro aristotélico. En este las palabras y los actos de los personajes enhebran una red causal que desemboca en un fin lógico. Aquí, en cambio, la discusión discurre sin un horizonte definido, esto es, por puro capricho: primero se afanan por aplastar a su oponente y, al momento siguiente, buscan vías para reconciliarse con él. Como ya dije en el apartado dedicado a la dicción, a Corpus y Pertes lo que les interesa, por encima de todo, es mantener la conversación a toda costa, como un fin en sí mismo. Esta impresión se acrecienta en el segundo acto. En él el esquema pergeñado para el primero se viene completamente abajo, al presentarse los dos Sujetos como amigos, incluso amantes, y, posteriormente, al derivar hacia el desánimo y probar un nuevo expediente de redención: amarse sin sentir interés por el otro. Este proyecto da pie, a su vez, a un postrer Objeto: el intento de separación. Ninguno de los dos, empero, se ve capaz de

soportar la ausencia del otro; pese a sus irreconciliables discrepancias, las prefieren a la soledad; así pues, terminan decidiendo seguir juntos, «unidos en la desgracia» (AC: 129).

Tenemos, por tanto, hasta cuatro Objetos diferentes a lo largo de la obra, ninguno de los cuales llega a buen puerto: la humillación, la reconciliación, el amor sin interés y la separación. El tránsito de uno a otro es azaroso, no remite a una motivación general. Dicha carencia define la obra como una monserga interminable, cuyo aparente desenlace no es sino una vuelta al comienzo. En ella, es cierto, localizamos acciones, momentos excitantes; estos, sin embargo, no se enmarcan en una estructura superior. Lo único que genera un espejismo de continuidad es el afán de polémica, la dialéctica sin objeto. Al respecto, hay una cita de Bobes (1987: 177) que viene muy a cuento:

[L]a mayor parte de los dramas no atienden tanto a la historia [...] como a la tensión entre dos posiciones encontradas, o al enfrentamiento de modalidades entre los personajes, o en el interior de uno de ellos donde se plantea conflictivamente la relación entre dos modalidades, por ejemplo, poder y querer.

En *Agonia*, la oposición entre Corpus y Pertes es manifiesta desde el principio. Ahora bien, la vaguedad y gratuidad que envuelven sus motivos son tales, que la tornan inmediatamente baladí. En realidad, no hay dialéctica como tal, y los personajes son meros charlatanes cuya adscripción a un esquema de funciones sería de lo más artificial. Como mantiene Benson (1993: 85) sobre las criaturas benetianas, «todos los elementos que se espera[n] de un personaje clásico son eliminados», de suerte que «[ni] siquiera pueden considerarse como elementos de un sistema actancial (puesto que no protagonizan ninguna acción, la fábula no tiene una coherencia que permita ver un esquema actancial coherente)». Pero no es eso lo más preocupante: aun en el caso de que la dialéctica se orquestase con la consistencia deseada, todavía prevalecería una irresoluble ambigüedad en torno a la personalidad. Según Barthes (1966: 24), «muchos relatos enfrentan, alrededor de un objeto en disputa, a dos adversarios, cuyas “acciones” son así igualadas; el sujeto es entonces verdaderamente doble sin que se lo pueda reducir por sustitución». Pues bien, en *Agonia*, además de coincidir los Objetos, carecemos de datos lo suficientemente fiables como para establecer una oposición estable entre los caracteres, es decir, para hablar de dos Sujetos diferentes; indistinción que se ve alimentada por varios factores más allá del común Objeto, entre los que destacan su clónica retórica y el dolor de encías que, sin saber por qué, pasa de un personaje a otro.

Para terminar, está el personaje de El Censor, cuya intervención en la trama recuerda a la de Bárbara en *Max*. De él decía que podía ser visto como un Ayudante; pensemos ahora, no obstante: ¿con respecto a qué Objeto? En el esquema arriba esbozado, se sugería que presta su apoyo para el de la humillación; pero no es exacto. Tal es la meta que persiguen Corpus y Pertes en la mayor parte del primer acto; en

cambio, cuando convocan al Censor, lo hacen para que medie, esto es, para que coadyuve al Objeto de la reconciliación. Su participación, aun así, no puede ser más estéril: de todas las recomendaciones que les propone a los contendientes, ninguna es aceptada. De este modo, su condición de auxiliar, incluso vista de esta manera, es puesta en entredicho. A ello contribuye su inmotivada desaparición en el segundo acto y su intervención en el prólogo: en este se perfila como un ser existente en otro nivel de realidad, espectador (y aun creador) del de Corpus y Pertes.

En *Agonia*, pues, nos encontramos con varios factores que invalidan la aplicación del modelo actancial: para empezar, el carácter ilusoriamente dialéctico de los enfrentamientos; en segunda instancia, la inestabilidad de los Objetos ansiados; en tercer lugar, la absoluta irreductibilidad de los dos Sujetos principales, confundidos en su afán, proteicos hasta la exasperación y aun conmutables; y por último, la indefinición de El Censor respecto de la disputa de aquellos. De los cuatro escollos, el más determinante es el primero. Como ya anunciábamos, buena parte de los diálogos se encuentra privada de una función dramática. Incluso cuando parece que equivale a acciones concretas, se trata de un mero espejismo. La confluencia de este factor con el resto da como resultado una pieza asentada, por un lado, en el estatismo, y por otro, en la disgregación y/o la indefinición, la cual parece transmitirnos: *nada ocurre, y si ocurre, lo hace anárquicamente*. Como veremos, esto será básico al tratar el elemento temporal.

Por lo que respecta a otras piezas como *Un caso* o *El verbo*, la problemática sería similar, aunque quizá no tan acendrada. En tales obras, no se da el mismo grado de inestabilidad en los Objetos ansiados ni en la definición de los personajes. En cambio, la principal dificultad radica en lo poco determinadas que se encuentran las acciones, tanto en los motivos a los que, supuestamente, obedecen como en los efectos que provocan o los fines a los que conducen. A este hecho se une, además, el de que, como ya señalaba hace unas páginas, los momentos importantes de la acción están ausentes; pero eso no es lo peor: lo que más afecta al establecimiento de una línea de acción es que tampoco de estos llegaremos a tener un conocimiento preciso. Lo mismo sucede en una pieza tan lejos del talante rupturista de las otras como *El último*, según también destaqué páginas atrás: en este drama, lo que contemplamos sobre las tablas es un pasaje vacío de acción, en el que todo acaba de ocurrir o está a punto de pasar. No hay contradicciones ni imprecisiones en la presentación de los hechos, pero tampoco hay dialéctica que valga. Trazar aquí un esquema de funciones sería, pues, demasiado aventurado.

En definitiva, la acción, pese a sugerirse un elemento nuclear en el entramado dramático, se revela, en la práctica, mucho menos rígida o inalterable de lo que aparenta. Así, puede adoptar formas marcadamente alejadas de la idea aristotélica y, con ello, sortear los procedimientos de estudio válidos para los dramas clásicos. Lo acabamos de comprobar con el modelo actancial y su aplicación a una serie de obras, alguna de las cuales no se enmarca, precisamente, en la vanguardia teatral. Lo que más interesa resaltar es que la insuficiencia del método no delata, necesariamente, un

defecto en la dimensión escénica de la pieza; más bien me inclino a pensar lo contrario: que un drama es mucho más que lo que en él ocurre; o todavía mejor: que su historia es un elemento predramático, cuya deformación o disolución no tiene por qué incidir en la calidad específicamente teatral del conjunto.

3. ESTRUCTURA EXTERNA DE LA ACCIÓN Y TIPOS DE DRAMAS

Como ya avancé, el modelo dramatológico retoma la división en actos, escenas y cuadros. Los primeros, en principio, equivaldrían a unidades de contenido, o sea a «parte[s] de la acción dramática» (Kayser, 1948: 223). En la antigüedad también se contemplaban criterios espaciotemporales —de ahí términos como *jornada*—, pero ya en el teatro áureo se impone la motivación temática o argumental (*cf.* Pavis, 1980: 32). En nuestros días, si bien la segmentación en actos sigue atendiendo, mayoritariamente, a este criterio, muchas piezas se asientan en modelos más libres, problematizando el nexo con la estructura profunda de la acción. Como ya opinaba Kayser (1948: 229): «Quien se proponga investigar la estructuración con la idea previa de que la acción dramática será la sustancia dramática en que se articula la estructuración, no llegará a ningún resultado, o llegará a resultados falsos».

Por lo que se refiere a las nociones de escena y cuadro, su sentido está más fijado por la tradición, aunque también es común, desde el siglo XIX, el empleo heterodoxo de ambas. Los cuadros se identificarían con «cada unidad espacio-temporal en el desarrollo del drama», mientras que la escena sería «la secuencia definida por la presencia de los mismos personajes» (García Barrientos, 2001: 76). En el teatro actual, ambas formas de estructuración han sufrido importantes alteraciones. En el teatro benetiano, por ejemplo, no hay cuadros como tal, y el sentido que se le da al término *escena* no se corresponde, por lo general, con su significado originario.

Según su estructura externa, repartimos los dramas de Benet en seis bloques (dejamos fuera *El caballero* por su carácter inconcluso):

- Piezas de tres actos: *Apocación*.
- Piezas de dos actos: *Anastas*, *Agonia*, *Un caso*, *Max*.
- Piezas de dos actos con división en escenas: *El preparado*.
- Piezas de un solo acto con división en escenas: *El Burlador*.
- Piezas divididas únicamente en escenas: *El salario*, *La otra casa*.
- Piezas de un solo acto sin división en escenas: *El último*, *El verbo*, *El entre-més*, *El Barbero*.

Centrémonos en los cinco primeros; son los que se prestan a discusión. Empezando por arriba, nos encontramos con la *minitragedia* *Apocación*. Ya dije en su presentación que se trata de una bufonada sin demasiada relevancia. Con todo, nos sirve de gran ayuda para ejemplificar la dimensión argumental de la división en actos. En sus escasas tres páginas tenemos una historia reducida al más puro armazón, sin apenas diálogos y donde todo se da por sobreentendido. La definición de sus

partes es, aun así, rigurosa: dividida en tres actos, el primero presenta la situación idílica de los amantes (*prótasis* o planteamiento); en el segundo, la aparición de la sangre y la escopeta introduce el desequilibrio (*epítasis* o nudo); y con el tercero llega el fin trágico (*catástrofe* o desenlace). En este sentido, puede que sea *Apocación*, curiosamente, la obra más clásica de Benet, con una acción única, completa (i. e., cerrada) y perfectamente articulada.

Las segmentaciones más habituales en el teatro benetiano son, como se desprende de la clasificación arriba anotada, en uno y dos actos. Quizá sean estas las variantes estructurales que más sintonizan con la sensibilidad moderna. En cuanto a los criterios de fragmentación, varían, como se dijo, notablemente. La división de *Anastás*, *Max* y *El preparado* remite a la estructura profunda de la acción: en todas ellas, el final del primer acto coincide con el momento en el que el conflicto se despliega por completo; a partir de ahí, el resto se ve como un descenso hacia el desenlace. En cambio, *Agonia* y *Un caso* se organizan con arreglo a otros principios.

En alusión a la primera, Chamorro (2001: 83) aventura que «[s]i el argumento del Primer Acto es el Reproche, el del Segundo es el Amor». Dicha lectura, con todo, es de lo más discutible. Aunque la correspondencia temática no es, a priori, descartable, las ya analizadas oscilaciones de la fábula y, sobre todo, su carácter fragmentario, nos previenen de tan reductora etiquetación. A mi modo de ver, los dos actos de *Agonia* constituyen sendas variaciones del tema del desacuerdo, de la imposibilidad de convivir con los demás en armonía y el sufrimiento que ello depara. *Grosso modo*, en el primero Corpus y Pertes intentan aplastarse el uno al otro, y en el segundo ensayan diferentes vías para hallar la reconciliación. Tal disposición, aun así, no entraña una relación de causalidad ni tampoco contrastiva entre uno y otro segmento. Como nos previene El Censor en el prólogo, «la ordenación adoptada no es rigurosa, porque es indiferente al carácter de la obra; si así se desea se puede invertir y de esa forma, sin alterar el ambiguo significado de la comedia, se modifican sus matices» (AC: 71).

Respecto de *Un caso*, sí que se percibe una continuidad entre los dos segmentos. Hasta el final del segundo no tiene lugar el acontecimiento en el que se fundamenta el drama y que, como la muerte del hijo pequeño en *Seis personajes en busca de autor*, da la impresión de estarse repitiendo eternamente: el disparo que pone fin a la vida de... ¿Julián? Así y todo, tampoco aquí existe una clara relación de causalidad entre las partes, ni siquiera entre los hechos que acontecen dentro de cada acto. El primero comienza, como sabemos, con una situación definida: Carmen y su padre, el Sr. Arnau, discuten sobre el pretendiente de Elena. El equilibrio se rompe cuando entra en escena el marido de aquella; en dicho momento se plantea el conflicto. Este, con todo, no se articula como esperaríamos, sino que se diluye en una serie de filípicas y monsergas que, lejos de contraponer dos voluntades, parecen obedecer al lucimiento retórico o a la enunciación de la ideología benetiana. El primer acto llega, pues, a su término sin que tengamos una idea muy clara de qué está en juego ni qué debemos esperar del siguiente.

Coherente con esta idea de dispersión, el segundo segmento no desarrolla con coherencia lo esbozado en el primero. Imbuida de una atmósfera de ensueño, la plática discurre anárquicamente, alternando sentencias de tiempos diferentes y sin meta clara, hasta que, sin previo aviso, se precipita el desenlace; el cual, para más inri, no resuelve prácticamente ninguna de las incógnitas que pudieran haber quedado pendientes en el primer acto, más relacionadas con el sentido global de la obra que con el *qué pasará*.

En *Un caso* la separación en actos está al servicio de un contraste. Este, aun así, no se da entre dos temas o motivos, sino, a mi entender, entre dos maneras de recrear la ficción. La primera, más realista, consiste en la reproducción lineal —neutra desde el punto de vista cronológico, y causal, al menos en la superficie— de las intervenciones de los personajes, en tanto que en la segunda el criterio racional da paso a la enunciación indiscriminada de sus palabras, con independencia de cuándo y por qué han sido proferidas. Se trataría, en definitiva, de un contraste formal, elocuente respecto de la heterodoxia de nuestro autor y, una vez más, de su técnica contrapuntística.

El empleo del término *escena* es tan inusual como el de *acto*. Lo constatamos, especialmente, en *El salario* y en *La otra casa*. En cuanto a *El preparado* y *El Burlador*, también trasgreden ligeramente los moldes tradicionales, al subordinar sus criterios más a los cambios de espacio —referencia de los cuadros— que a las entradas y salidas de personajes; su naturaleza los acerca, de todos modos, mucho más a la norma que en el caso los otros dos títulos citados. Se compone *El salario* de doce escenas, establecidas en virtud de dos criterios distintos: en la superficie, la mudanza de los sujetos visibles sobre las tablas; esta, empero, es solo consecuencia del segundo factor, mucho más decisivo: el salto a otro nivel de realidad. Como ya dije, en esta obra se proponen dos planos ficcionales: el de los Imbéciles y el de su relato. Pues bien, ambas esferas se distribuyen correlativamente en las escenas: la primera en las impares y la segunda en las pares.

Por otra parte, se podría argüir con legitimidad que la alternancia de este tipo de secuencias en *El salario* también implica mutaciones espaciales. Esto nos llevaría, como en *El preparado* y *El Burlador*, a plantear la posibilidad de cuadros. Sin embargo, como a excepción del lecho y la gran chimenea de la escena décima, no contamos con ninguna acotación que nos ilustre sobre la morfología del escenario —de suerte que la acción parece ubicarse en una especie de limbo sin contornos—, no existiría una base sólida para defender dicha postura. Solo la realización escénica podría poner fin a estos titubeos.

La problemática de *La otra casa* se sugiere, en comparación, más meridiana. Los cinco bloques que conforman la parte dramática, denominados *escenas*, serían en realidad actos de pleno derecho. El ámbito espacial no varía en ningún momento, los cambios de configuración no son apenas advertidos (de ciertos personajes, de hecho, ni siquiera se indica el instante en el que se materializan sobre el escenario: son sus palabras lo que delata su presencia) y, por último, existe una clara ilación argumental

entre ellos. A diferencia de lo que ocurría en *Agonia*, *Un caso* y, en hasta cierto punto, en *El salario*, la relación está aquí fuera de duda; aun cuando no se pueda hablar de *La otra casa* como una obra cerrada, pese a la preeminencia de sucesos y a que los fragmentos narrativos sean imprescindibles para completar la información aportada por los dramáticos, hay una innegable proximidad entre estos y la clásica estructura en cinco actos.

Por último, quizá merezca la pena recordar que *Max*, en su origen, también se dividía en escenas: dos en el primer acto y tres en el segundo. Estas, no obstante, también presentaban peculiaridades dignas de mención. Como digo en la «Nota» a la edición del *Teatro completo*: «Dicha variación estructural [...] no incide apenas en el desarrollo del argumento; quizá en la escena se intensificaría el efecto dramático —toda vez que las cesuras se producen en momentos clave de la peripecia de Max—, pero en la lectura no tienen mayor eco» (Carrera Garrido, 2010a: XXVIII). Asociar la acción al concepto de escena es aquí pertinente, dado que el uso que Benet hace del mismo en el borrador de esta pieza se aproxima más a la impronta temática ligada al acto que a lo que se supone que determina el cambio de escena. Así, el primer corte se produce tras la primera caída de Max; el segundo, después del abandono de Bárbara; y el tercero, tras la discusión con el Padre José, último personaje que trata de disuadirlo de su empeño suicida.

Pasando a los tipos de dramas, es también inhabitual encontrar una obra que constituya una manifestación pura de cualquiera de las tres variantes; máxime si la pieza en cuestión rehúye a conciencia los patrones tradicionales y deforma los componentes sobre los que se asienta esta clasificación. Es lo que sucede, por ejemplo, en las siempre inclasificables *Agonia* y *Un caso*. ¿En qué compartimento podrían encontrar acomodo? A mi juicio, en ninguno de ellos: tal y como están planteadas, tales etiquetas solo son verdaderamente aplicables a dramas nítidamente aristotélicos en su idea de la acción, o bien figurativos y/o realistas en su dimensión mimética: es decir, no necesariamente fieles a la realidad a la manera de la estética naturalista, pero sí deudores de una concepción unitaria y racionalmente reductible del hombre y su universo. Como se entenderá, pocos títulos de Benet se ajustan a este principio elemental.

Entre los dramas de acción estarían los que se articulaban, en lo elemental, según un esquema de funciones, cuya forma de construcción dejaba el menor número posible de cabos sueltos: *Max*, *El preparado*, *El Burlador*, *Anastas*, *El entremés* y *Apo-cación*. En todos estos, se supone, la acción se erige en factor primordial, de modo que importa más lo que pasa que a quién le pasa. Según Kayser (1948: 494), «a este género le es inmanente una tendencia a las tres célebres unidades de acción, espacio y tiempo», merced al carácter centripeto que se suele asociar al modo de representación dramático.

Ahora bien, incluso esta adscripción, que parece indiscutible, puede someterse a cierto debate, al menos en lo que respecta a tres de las piezas: *Max*, *Anastas* y *El Burlador*. De estas, habría más de una razón para afirmar que se trata de dramas de personaje. Ya desde el mismo título, se sugiere la nuclearidad del protagonista, y

durante el desarrollo de la historia, se hace evidente que no es un simple peón de los acontecimientos; más bien a la inversa. Tal es verificable, principalmente, en las dos primeras obras mencionadas: mientras que en la primera todo gira en torno al anhelo del equilibrista, en la segunda la paranoia del tirano condiciona la suerte de (casi) todos los que lo rodean. En cuanto a *El Burlador*, dicha centralidad estaría repartida entre dos personajes que, en realidad, responden a un mismo paradigma: el Don Juan viejo y el joven Burlador de Calanda; aquel urde el plan (Destinador) y este lo ejecuta (Sujeto). Dicho paradigma se relaciona con la estela de lo que Kayser (*id.*: 492) llama «gran tipo», en la cual encontramos nombres como Fausto, Hamlet o el mismo Don Juan: personajes que se erigen por encima de su mundo y, lejos de ser un juguete de los dioses, se atreven a imponer las normas y empeñar, como dice el alemán, «todo su ser en la ejecución de un propósito, de un plan, de una “idea”» (*id.*: 495); cosa que, por lo general, se salda con su condenación; pensemos, si no, en Max y Anastas.

Por lo que se refiere al tercer tipo, el de ambiente, solo un drama de la nómina benetiana se adscribiría claramente a él: *El último*. Kayser (*id.*: 493) dice de esta modalidad que «se ha realizado principalmente como drama histórico». En esta ocasión, sin embargo, nos interesa más la definición de García Barrientos (2001: 79), quien señala que «lo que en los tipos anteriores [...] actúa como telón de fondo, la “ambientación” histórica, social, pintoresca, etc. pasa [aquí] a ocupar el primer plano, de tal forma que tanto las acciones como los personajes se subordinan a la pintura del ambiente». En el drama de Benet somos testigos de los momentos previos al comienzo de una corrida, de la atmósfera entre decadente y tensa que rodea al matador José; la acción, como sugerí hace unas páginas, bien es parte del pasado, bien es inminente; ahora, no obstante, solo se nos es dado contemplar la postración del torero, banalizada por el aire de compadreo que la rodea, pero palmaria. Molina Foix (2010a: XX) habla de esta obra como «paso cómico». También podríamos hablar de estampa costumbrista, muy a pesar del desprecio que Benet sentía hacia tal estética.⁵ Desde mi perspectiva, quizá sea más justo verla como una inquietante radiografía del tedio que asola al vencido. Como se sabe, no escasean en la literatura benetiana los derrotados ni los lugares anegados por el hastío.

Quedarían, pues, siete piezas de dudosa adscripción: *El salario*, *El verbo*, *Agonia*, *Un caso*, *El Barbero*, *La otra casa* y *El caballero*. Dejando, una vez más, esta última a un lado, el resto da pie a diversas consideraciones. Por lo que llevamos visto, las dos primeras se encontrarían más próximas a los dramas de acción; en ellas, con todo, se dan ciertos ingredientes que nos disuaden de colocarlas al lado de *El preparado* o *Anastas*. En *El salario* se mezclan dos acciones con particularidades específicas; así, si la primera se compone casi completamente de sucesos, la segunda se despliega, en su mayor parte, por medio de una voz narrativa. Solo en las escenas

⁵ «El costumbrismo en sí me ha dicho siempre muy poco» (Campbell, 1971: 59); no olvidemos, por otro lado, la crítica a Galdós, que «se propuso una especie de levantamiento catastral de la sociedad de su tiempo y entendió la novela como el topógrafo puede entender un plano parcelario» (Benet, 1970f: 14).

cuarta y décima somos espectadores inmediatos de los hechos y las palabras de los personajes de la trama donjuanesca; en el resto de pasajes relativos a esta, se impone un filtro narrativo que bloquea la condición genuinamente teatral del espectáculo; ello es especialmente clamoroso en las escenas segunda, octava y duodécima, en las que solo oímos una voz.

Y en cuanto a *El verbo*, si bien se podría trazar una línea de acción fundamental, la imprecisión en medio de la que se desarrollan sus parlamentos hace difícil ubicar los momentos decisivos de la misma y, consecuentemente, hablar de un conflicto racionalmente articulado. En este detalle guarda un evidente paralelismo con *Un caso*. También aquí el aire de incertidumbre general impide captar el discurrir de la acción. Además, a la indeterminación expresiva se le añade la proliferación de enunciados excluyentes, mediante los que se plantean soluciones a enigmas que no llegarán nunca resolverse del todo. Es lo que sucede, sin ir más lejos, con el hecho nuclear: la muerte que siguió a la infidelidad de Carmen; hasta cuatro personajes se atribuyen la autoría del disparo, sin que al final sepamos a ciencia cierta quién fue el ejecutor y quién el abatido.

También en *La otra casa* contamos, como ya advertí, con un gran componente de ambigüedad, si bien la mayor concreción de la historia y, sobre todo, el conocimiento de la figura del Numa y el trasfondo de Región permiten dar un sentido a los hechos que, de otra manera, sería poco menos que inalcanzable. Las constantes referencias al clima imperante en Región nos sitúan en un terreno próximo al drama de ambiente. Como en todas las obras pertenecientes al ciclo regionato, la provincia imaginaria se convierte en el principal protagonista, en la razón de ser del discurso (cfr. Oliart, 1969: 226), de tal modo que, considerada en relación con *Un viaje de invierno*, *Una meditación*, *Saúl ante Samuel*, etc., se puede ver *La otra casa* como una parte más del inmenso mural con el que Benet se propuso radiografiar la realidad de su tiempo y el alma humana.

Y de las dos piezas que restan por comentar, habría razones para definir las como casos más o menos paralelos, en cuanto ambas constituyen reversos de los tipos oficiales: el de acción y el de personaje. En *El Barbero* se ofrece una caricatura del arquetipo del poeta, usualmente caracterizado por la solemnidad y la pedantería; nada que ver, por tanto, con el *gran tipo* de Kayser. Parece, sin embargo, mucho más interesante lo que sucede en *Agonia*, donde la inversión no se produce tan solo en el plano diegético, sino, como sabemos, también en el estructural; para este drama sería necesario acuñar un nuevo marbete (*de inacción*, quizá), dado que no cabe asociarlo con ninguno de los otros dos, al menos de modo convincente. Si acaso, se podría decir que es la continuada presencia sobre el escenario de Corpus y Pertes lo que le da unidad; de hecho, podríamos emplear tal argumento también para *La otra casa*, *El verbo* y *El Barbero*. Así y todo, la disgregación e indistinción que reviste la psicología de la mayoría de los participantes de estas obras me previene de confiarles a ellos la unidad del constructo.

TIEMPO

1. NOCIONES TEÓRICAS

En el teatro conviven dos líneas de tiempo, radicalmente distintas e inmiscibles: la de la representación y la de la fábula. La primera pertenece al universo físico y es compartida por actores y espectadores, mientras que la segunda remite al mundo recreado y su existencia es, por lo tanto, ficticia. En el modelo de García Barrientos, la correspondencia de ambos polos con el par escena-diégesis no deja lugar a dudas sobre su respectiva adscripción e idiosincrasia. En principio, los dos constituyen tiempos *naturales*, en la medida en que obedecen a principios objetivos: en el de la representación o *escénico*, los del mundo real, a los que nadie es ajeno, y en el de la fábula o *diegético*, un trasunto ficcional de los mismos. «The spectator assumes that the represented world, unless otherwise indicated, will obey the logical and physical laws of his own world», dice Elam (1980: 104). No debemos perder de vista, aun así, que, mientras que aquel es algo previo al ser humano —insoslayablemente sometido a sus leyes—, este segundo no es más que una abstracción deducida a partir de la escenificación o lectura de la pieza, normalmente fiel a las condiciones reales, mas no obligado a ello: puede darse el caso de que, por razones temáticas, se impongan otras normas en el orbe ficticio y que, en este plano, los días pasen a tener veinticinco horas, los minutos transcurran más deprisa o, lo que es más común, el tiempo se encuentre del todo detenido.

Señala García Barrientos (1991: 127): «La representación teatral “existe” en el tiempo»; y es cierto: al contrario de la narrativa, el teatro se construye en el marco de una temporalidad física, irreversible, no manipulable. A pesar de dicho condicionante, la convención dramática propicia que la representación se proyecte hacia el universo inventado, enajenándola, parcialmente, de la medición de los relojes o los calendarios. De esta forma, no solo es dado retrotraerse hacia la Edad de Piedra, sino

que también podemos ser partícipes de una historia que, en el ámbito de la ficción, se prolonga durante años pero que sobre las tablas no ocupa más de dos horas, o bien presenciar acontecimientos en un orden no natural, accediendo primero a las conclusiones que a las premisas o alternando entre un tiempo pretérito y uno actual. En esa tensión entre lo palpable y lo etéreo es donde se ubica la temporalidad propia del teatro: el tiempo *dramático*, generado por el dramaturgo a partir de la totalidad de la fábula, ordenado de acuerdo al criterio del autor y sometido a las exigencias del modo de presentación.

Autores como Pavis y Bobes llaman a este híbrido *tiempo teatral*. Su concepción, sin embargo, no es tan diáfana como la de García Barrientos. Al igual que este, dicen que surge de la relación entre la línea real y la ficticia. Ahora bien, la consideración de estas varía en cada caso. Pavis (1980: 478), por ejemplo, habla de *tiempo escénico* y *tiempo extraescénico* o *dramático*; el primer término equivale al de nuestro crítico; el segundo, por el contrario, se perfila como una amalgama del diegético y el dramático de García Barrientos. Por su lado, Bobes acuña una cuarta categoría: la relativa al *discurso*. A su juicio, «el tiempo de un drama puede ser medido en tres niveles: el de las acciones o situaciones (historia), el de las palabras (discurso) y el de la representación, que suma a la palabra los signos no verbales del texto espectacular que se realizarán en escena» (Bobes, 1987: 221). No aclara, aun así, qué estatuto le atribuye al tiempo teatral o dónde se sitúa exactamente el del discurso; a aquel lo concibe como la «relación que se establece entre el tiempo de la historia y el tiempo de la representación en el texto dramático (en el literario y en el espectacular)» (*id.*: 222), con lo cual parece limitarlo al ámbito escrito; y del segundo —al que también llama *literario*— dice que «transcurre en presente a través de la forma dialogada, cuyos términos dan indicios directos o indirectos del tiempo de la historia» (*id.*: 221). A mi juicio, no tiene demasiado sentido atribuir una temporalidad propia a los enunciados de los personajes, siendo así que estos, como ya señalé, constituyen un elemento más de la representación, sin rasgos que justifiquen un aislamiento del resto del entramado signico.

Por una vía semejante de proliferación y ambivalencia discurren las reflexiones de Elam (1980: 117-119). Lo primero que nos llama la atención de su modelo es que deja fuera al tiempo de la escenificación, el físico; aunque reconoce su existencia, no lo considera pertinente para el análisis. Distingue cuatro niveles temporales: el del discurso, el de la trama, el de la fábula y el histórico. En esta clasificación se combinan los criterios formales con los temáticos. Como Bobes, otorga una temporalidad exclusiva a los diálogos —apoyándose en su condición de presente—, mientras que, en la diégesis, divide entre «the actual temporal ordering of events, including those merely reported» y «the precise counterfactual background to the dramatic representation» (*id.*: 118). Tal división, aunque de índole no modal y perfectamente reducible al tiempo diegético del dramatólogo, puede ser útil a la hora de calibrar la dimensión referencial de un drama.

En cuanto a la siguiente premisa relativa a este elemento, ya señalada por Szondi (1956: 21), remite a su adscripción al presente gramatical. Frente a la narrativa, don-

de la instancia mediadora refiere los hechos cuando estos ya han pasado, todo lo que sucede en escena *ocurre* en ese mismo instante, el espectador es partícipe directo de ello; aun cuando lo mostrado corresponde a un evento anterior o posterior a lo que acabamos de presenciar: en ese caso, se asume, por convención, que estamos ante un *flashback* o una anticipación; el tiempo verbal, con todo, continúa siendo presente. Y es que en el teatro no hay manera de representar el pasado o el futuro como tales: solo es dable significarlos (a través de la palabra u otros expedientes). Advierte García Barrientos (1991: 139): «No hay tres tiempos, sino uno solo, el presente en continuo desplazamiento».

Cabe aclarar, de todas formas, que esta simultaneidad atañe solo al plano de la representación y que no existe una equivalencia entre el ahora de la obra y el del público. La doble cara del tiempo dramático hace que el espectador se sienta contemporáneo de lo que ocurre en escena; pero, a la vez, abre una brecha insalvable entre su ámbito y el de los personajes. Por mucho que el espectador vea y oiga sin mediación cómo se desarrolla la acción, implícitamente reconoce su estatuto diferido y ficcional. En tal asunción radica una de las principales paradojas del intercambio teatral.

Por último, el tercer aspecto que debemos observar al ocuparnos del tiempo en el teatro son sus grados de representación. Como en la acción, son tres: patente, latente y ausente. El primero es el genuinamente dramático: en él se (con)funden la línea diegética y la escénica; en contraste con este, el tiempo latente solo aparece sugerido en la representación, en los intersticios no escenificados; y en cuanto al tercer tipo, se identifica con un periodo de la acción no representado sobre las tablas, evocado por el verbo de los personajes y conformado por los antecedentes de la historia o sus consecuencias. Es prácticamente imposible que en una obra todo el tiempo se alinee en el primer grado; siempre habrá intervalos no escenificados (el pasado de un personaje, su futuro, lo que hace mientras asistimos a otros eventos, los pasajes vacíos cuya eliminación se acepta como algo natural, etc.), decisivos o no para el desarrollo de la acción. En este sentido, recursos como la elipsis o el resumen juega un papel crucial.

Partiendo de estas tres precisiones básicas sobre la naturaleza del elemento temporal en el teatro, aborda García Barrientos su exposición desde un enfoque rigurosamente específico. Para ello, se vale de una serie de categorías heredadas, en su mayor parte, de la narratología genettiana. De tal modelo la dramatología toma prestadas, previa adaptación a las condiciones del modo teatral, las nociones de *estructura*, *orden*, *frecuencia* y *duración*, con la mayoría de sus subcategorías: analepsis, prolepsis, nexos temporales, iteración, escena, etc. Ello da como resultado un instrumental teórico tan aprovechable para el examen del drama como lo es el de Genette para el del relato.

2. EL TIEMPO BENETIANO Y EL MODO DRAMÁTICO

El tiempo, como han señalado numerosos críticos,¹ constituye uno de los vectores axiales de la literatura de Juan Benet. Su entusiasta lectura de Bergson lo lleva a establecer dos formas de tiempo: una objetiva, medible por los relojes pero extraña a la percepción real, y otra personal, asociada a la conciencia de cada sujeto y dependiente de su experiencia vital (la llamada *durée*); «tiempo instintivo y tiempo intelectualizado», como las denomina en *El ángel del Señor abandona a Tobías* (Benet, 1976b: 105). En su tratamiento literario del tema, según prueban Herzberger (1975: 30-33), Manteiga (1984) y Pope (1984), se aproxima el ingeniero a su admirado Faulkner; como apunta el segundo de los críticos citados:

For Benet, as for Faulkner, time is fluid: an ever-elusive present haunted by an oppressive past plunges headlong into an uncertain future. Isolated moments from the past continually return to haunt Benet's characters [who] become trapped in that moment of *durée*, and thus chronological time ceases to exist for them (Manteiga, 1984: 122).

Ahora bien, la preocupación por el tiempo no se restringe tan solo al plano diegético, sino que afecta sensiblemente a la forma. No contento con exponer sus ideas sobre la cuestión, busca Benet inspirar en el lector esa misma sensación de estancamiento de la que son víctimas sus criaturas. Para ello, se vale de una serie de argucias —constantes anticipaciones y regresiones, indeterminación enunciativa, repetición obsesiva de episodios clave, abigarramiento discursivo, dilatadas digresiones, etc. (cfr: Murcia, 1995 y Benson, 2004: 183-184)— que ralentizan el discurso o, en el mejor de los casos, conjuran por completo el paso del tiempo. Como bien dice Murcia (1995: 22): «La escritura de Benet aparece [...] como una lucha desesperada para abolir el tiempo». Los dos ejemplos más extremos serían *Un viaje de invierno* —donde, según Herzberger (1975: 31-32), se erige «una visión intemporal de la realidad donde el presente y el pasado se interpenetran para formar una serie confusa de sucesos que escapan al orden y a la razón»— y, sobre todo, *Saúl ante Samuel*, de la que comenta Margenot (1994: 54):

Las voces narrativas —incluso la tercera persona— jamás permiten un desarrollo hacia la maduración ontológica debido a la constante fusión de pasado y presente. Este vaivén desvirtúa ambos periodos creando un estancado ámbito temporal. Es decir, a través de las reflexiones que continuamente vuelven hacia el pasado, se evita toda posibilidad de progresión hacia el futuro. Así la persona se sumerge en un momento pasado fijo en el tiempo carente de todo valor ontológico.

¹ Cfr., como ejemplos elocuentes, Ortega (1974), Pope (1984), Manteiga (1984), Pérez Magallón (1991) y Murcia (1995), si bien es verdad que raro es el estudio sobre la narrativa benetiana —especialmente sobre las novelas de Región— que no se detenga en este aspecto.

Esta subjetivación de la mimesis representa una de las piedras de toque de la estética de Benet, su más contundente respuesta al realismo asentado en la razón. La misma no suele corresponderse con la perspectiva de uno de los personajes, sino que emana de la propia instancia narrativa, identificable, las más de las veces, con el sujeto colectivo de Región. Algo así encontraremos en varios de sus dramas, una misma película de tinte subjetivo. En ellos también se propone hacer plástica la noción bergsoniana del tiempo. En la escena, con todo, esto plantea no pocos escollos difíciles de salvar.

En el modo narrativo, la existencia de un filtro enunciativo permite manipular a voluntad la representación del mundo ficcional: todo lo percibimos a través de los sentidos y la voz del narrador, y lo mismo que su discurso puede dar cuenta de la historia de forma objetiva y racional, sin hacer notar su presencia, también puede verse seriamente condicionada por el sesgo perceptivo, ideológico, intelectual, de aquel, no solo en lo atinente a la selección y organización de la anécdota, sino también a la manera de procesarla y evocarla (*cf.* García Barrientos, 1991: 198). Piénsese en los deficientes de Faulkner, en el Pascual Duarte de Cela, en Tristram Shandy o, en el *corpus* benetiano, en el narrador de *Una meditación*; en dicha novela, dice Gómez Parra (1971: 84), «[e]l tiempo no es [...] un tiempo objetivo, sino un tiempo puramente novelesco-poético determinado por el proceso vital novelesco-poético en el que evolucionan los personajes y las situaciones al ritmo de un recuerdo desquiciado, el del narrador».

En el teatro, en cambio, la ausencia de mediaciones entre el polo de la ficción y el de la realidad imposibilita la instauración de una subjetividad genuina. La categoría de *dramaturgo*, ya glosada, sirve para justificar la organización del espectáculo, mas no ocupa lugar en el esquema de la comunicación dramática. Por otro lado, mientras que el relato carece de una temporalidad real —la de la lectura varía con cada lector, es posterior a la enunciación y solo convencionalmente se puede equiparar con la de la ficción—, el drama se configura en pugna con el tiempo objetivo. En él, las manipulaciones son posibles y aun corrientes: como ya señalé, hay pocas obras en las que el tiempo diegético sea igual, en su duración y orden, al escénico;² la mayoría incorpora elipsis, saltos en el tiempo, resúmenes, etc. Con eso y con todo, el margen de maniobra es mucho menor, y cualquier deformación conlleva un punto de artificiosidad.

Piezas como *La tragedia del hombre*, de Imre Madách (1862), nos han demostrado que es posible condensar la dilatada existencia del ser humano en poco más de dos horas de representación (*cf.* García Barrientos, 2001: 111). Otras, por su parte, no poseen continuidad cronológica alguna, cada segmento pertenece a un momento

² García Barrientos (2001: 86) llama a esta eventualidad *isocronismo* o *isocronía* y dice: «el perfecto isocronismo de la escena se produce en la representación de lo verbal como de lo no verbal», no como en el relato, donde la isocronía se reduciría —siempre de manera convencional— a los pasajes dialogados. Según Genette (1972: 145), «lo único que podemos afirmar de semejante segmento narrativo (o dramático) es que cuenta todo lo que se ha dicho, real o ficticiamente, sin añadir nada, pero no restituye la velocidad con la que se han pronunciado esas palabras ni los posibles tiempos muertos de la conversación».

distinto de la fábula, sin correlación aparente. Todas esas tergiversaciones, pese a todo, son meramente significadas, esto es, no entrañan verdaderas alteraciones en el tiempo objetivo de la representación. Antes hablaba de la convencionalidad de la categoría de pasado. Lo mismo es predicable de otras peculiaridades referidas al tiempo: pensemos en una pieza en la que este discurriese en dirección contraria, en la que los personajes, en vez de envejecer, se fueran haciendo cada vez más jóvenes. Ya que así se nos da a entender (por las palabras de aquellos, por su maquillaje, por los elementos del escenario, etc.), interpretaríamos la obra de acuerdo con esta anomalía... pero no la vivimos en carne propia; nuestro tiempo sigue marchando hacia delante, y el de los actores también. Frente al relato, que gesta su propia noción del tiempo, el modo dramático estará siempre subordinado al inalterable eje de la realidad, nunca dejará de existir una tensión entre este y el del mundo evocado.

La problemática concierne directamente al asunto de la distancia en el teatro. La palabra escrita, único elemento imitativo en el modo narrativo, ya supone un factor extrañante: recrea el mundo ficcional, pero no encarna las cosas que lo pueblan. Cosa muy diferente ocurre en la escena, donde la figuración del universo ficticio se apoya indefectiblemente en elementos reales. Por muy iconoclasta que sea una pieza, le es imposible enajenarse de su parcial adscripción al mundo físico y objetivo; y al revés en la narrativa: independientemente de la transparencia o minuciosidad con las que se emplee el lenguaje, siempre pertenecerá a otra esfera, extraña a la nuestra.

Existen, pues, limitaciones de base que hacen que la subjetivación del tiempo en el teatro sea, en rigor, un empeño inalcanzable. El tema se complica todavía más cuando tomamos un rasgo tan típico del contar benetiano como la ambigüedad. El aspecto temporal es uno de los que más afectados se ven por este factor: quien nos refiere la historia suele ignorar cuándo han ocurrido los hechos, en qué orden han tenido lugar, cuánto se han prolongado, etc. Sus conjeturas dan pie a cuadros incompletos o, en muchas ocasiones, imposibles, totalmente incongruentes. Con ellos, pretende Benet ilustrar sobre la incapacidad de la mente humana para penetrar en el sentido de las cosas y sobre la falacia que encarnan las obras que devuelven una visión diáfana, lógicamente ordenada y sin cabos sueltos, de la realidad. Como ya advertía Costa (1979: 14) en referencia a *Volverás a Región*, «no podemos seguir leyendo con una visión pre-establecida de lo que es orden, o estamos destinados a fracasar miserablemente»; y poco después: «lo más interesante de todos estos episodios no radica en que estén tan enmarañados, sino en que se contradicen entre sí» (*id.*: 15).

En el teatro también nos encontramos con este anhelo de difuminar la información, de complicar el cabal entendimiento de los ejes sobre los que se asienta la fábula. Tanto en la ubicación cronológica cuanto en aspectos como la duración o el orden se impone un elevado grado de indeterminación. De nuevo, no obstante, la inexistencia de una instancia mediadora hace que, en el ámbito escénico, el resultado sea mucho menos eficaz que en el narrativo. Los enigmas se presentan igual de irresolubles, pero al no contar con la intromisión de una mirada enajenada o titubeante,

se ven sensiblemente desacreditados. En una novela, los lectores están ciegos, toda vez que dependen enteramente del narrador para encontrar su camino; si este pierde la razón y se interna en un bosque frondoso, no les queda más remedio que extraviarse también.³ En el teatro, en cambio, el espectador, pese a involucrarse en la historia representada, cuenta con certidumbres insobornables. Entre ellas destaca su percepción del tiempo: así, ante la indefinición, lejos de sentirse perdido como el lector de narrativa, se afianza en su esfera y, si es dable, aplica sus medidas al mundo ficcional; y es que la ambigüedad, en términos tales, solo puede ser significada, nunca hecha plástica sobre las tablas. Preguntémosnos, si no, cómo podría representarse la delirante genealogía de los Mazón (OCM: 53-55).

3. LOCALIZACIÓN

A partir de la relación entre la temporalidad diegética y la del espectador, distingue García Barrientos tres formas de distancia: infinita, simple y compleja. La primera se identifica con «el drama ilocalizable en el tiempo real o histórico» (García Barrientos, 2001: 113), al que el crítico llama *ucrónico*; la segunda se configura en virtud de su ubicación respecto de la cronología de la representación, dando lugar a tres variantes: drama histórico, contemporáneo y futurario; y la última combina, sucesiva o simultáneamente, varias líneas temporales; es en esta donde se contemplan los célebres *anacronismos*, los cuales «supone[n] la localización de un drama, total o parcialmente, en dos o más épocas *a la vez*» (*id.*: 114; cursiva del autor) y pueden estar previstos en el texto o ser efecto de la puesta en escena. Otra cuestión a considerar, vital en el escrutinio de nuestro *corpus*, es el grado de determinación de la ubicación temporal. De conformidad con lo que decía más arriba, comenta el crítico: «es mucho más fácil escribirla que “realizarla” en un escenario» (*id.*: 115):

Es el carácter visual o corpóreo del teatro, que implica una exigencia mayor de «determinación» en todos los aspectos (basta pensar en los personajes) el que hace más difícil la ambientación imprecisa de un drama (decorados, muebles, trajes, peinados, etc.) que la de un relato verbal (*ibid.*).

De las catorce piezas que conforman el *corpus*, solo tres ubican explícitamente la acción en una fecha más o menos precisa de la Historia: *El preparado*, *Un caso* y *La otra casa*. En la primera, nos encontramos con la siguiente información: «La acción [...] se desarrolla en Coria, durante el agitado otoño de 1873, siendo Presidente del Poder Ejecutivo de la primera República española Nicolás Salmerón» (EPE:

³ Precisamente se lamentaba Villanueva (1973: 14), en alusión a *Un viaje de invierno*, de la enojosa interposición de la voz narrativa: «empieza a pesar demasiado», declaraba; y añadía: «No se trata de esgrimir el objetivismo como norma pero nuestra sensibilidad de lectores de novela del siglo xx repudia esta continua ingerencia [*sic*] del autor, que uniformiza la prosa de esta novela y no aporta en contrapartida ninguna esperanza de que podamos resolver el caos que nos presenta».

313). En una literatura que, por norma, rehúye lo concreto, tantas precisiones no pueden por menos que llamar la atención. La sorpresa se desvanece en cuanto percibimos la verdadera función de la fecha y la localización: como ya apuntaba en la presentación de la pieza, no sirven a un retrato de la sociedad del momento, sino que constituyen el cronotopo prototípico de las comedias de salón, género que Benet quiere parodiar. Su valor, por tanto, es metatextual antes que cronológico. Lo mismo sucede con *Un caso*: de su acción se nos dice que se sitúa «hacia 1880 y por el sur de España», y del drama en sí, que «fue escrito con especial atención a los dictámenes del gusto político que dominaba al país al comenzar el último tercio del siglo xx» (UCC: 133). Ninguna de estas indicaciones reviste carácter genuinamente histórico-documental; como en *El preparado*, su función consiste en remitir el drama al objeto de su invectiva: el teatro de inspiración decimonónica. En este particular, el elemento temporal es equiparable a la tipología de personajes, el espacio y otros elementos definitorios de esta forma dramática.

Por lo que se refiere a *La otra casa*, la acotación que precede a las partes dialogadas (curiosamente no incluida, al menos tipográficamente, bajo el marbete de «El drama») nos informa de que los hechos tuvieron lugar «en el otoño de 1954 (y unos años antes y otros después)». A esta datación —ya de por sí bastante nebulosa—, le sigue una puntualización en modo alguno mimética: «cuando pareciera que ya nadie había de acordarse de aquella casa —y los caminos que conducían a ella solo se manifestaban por las cortinas de polvo los días de tormenta de aire— ni de aquella familia que no podía esperar otra cosa que su próxima extinción» (OCM: 27). Como se ve, solo la primera parte de la indicación nos sitúa en un contexto semi-histórico. Este, con todo, no debemos identificarlo automáticamente con el de la posguerra española. Durante la obra, es cierto, abundan las referencias a la contienda en el espacio de Región. Una vez más, aun así, no estamos ante un empeño de raíz historiográfica: el momento histórico elegido por Benet constituye, como en el resto del ciclo regionato, un correlato de la postración de la conciencia humana, más allá de una radiografía de la España de los años cincuenta.⁴

En otras piezas se nos ofrecen pistas de diferente especie sobre la ubicación temporal. Además de ser tremendamente vagas, tampoco obedecen a una voluntad referencial. Tal sucede, por ejemplo, con la datación que se le atribuía a la indumentaria de ciertos personajes: de Inés, en *El Burlador*, se nos dice que viste «según la moda de 1950» (EBC: 246), mientras que de uno de sus criados se indica que lleva un «[t]raje 1911» (EBC: 260). Ninguno de estos datos nos sirve, empero, para situar cronológicamente la acción de *El Burlador*. El primero, si acaso, remite al momento en el que fue escrita, pero nada más. Este, por si fuera poco, colisiona con otros indicios, como la intervención de un personaje histórico como Richard Wagner. De basarnos en ella, fecharíamos los hechos en la segunda mitad del siglo XIX. No obs-

⁴ Véase, a este respecto, la incomodidad del autor siempre que es preguntado por el presunto simbolismo de Región: «Insisto en que fue un profesor quien dijo que Región simboliza España. Pero yo nunca he querido simbolizar nada» (Gazarian-Gautier, *ca.* 1982: 201).

tante, a poco que echemos un vistazo al resto de referencias —la tamborrada y el Carnaval de Calanda, sobre todo—, veremos que estamos ante un anacronismo en toda regla. Las personas de Don Juan y de Inés, por otra parte, nos aproximan a un tiempo mítico-literario, distanciado de toda identificación con el mundo factual. El mismo se encuentra entre la parodia y el homenaje a tipos de la tradición. Según el diccionario de Corvin ([ed.]: 817), «le temps propre de l'action jouée n'est pas celui de la représentation, actuelle, répétable, mais celui de journées héroïques, anciennes, mythiques, et uniques». Lo mismo acaece en *El salario*, al menos en la historia de César Tenorio; los Imbéciles se refieren a ella cual si de verdad hubiera ocurrido: en la segunda escena, de hecho, se nos informa de que los hechos tuvieron lugar «[e]n tiempos del cuarto Enrique» (ESN: 276); este dato nos llevaría a emparentarlo con los tres dramas citados al comienzo de esta sección. Ambas líneas temporales rehúyen, con todo, el ilusionismo: la primera, como *El Burlador*, se inscribe en una temporalidad metaliteraria, en tanto que la de los narradores pertenece al ámbito etéreo del Más Allá; en este sentido, la referencia al mes de noviembre no tiene más que una dimensión temática, en cuanto «mes de difuntos y profanaciones» (ESN: 269).

La mayoría de las piezas restantes se presenta igualmente indefinida en su localización temporal: alusivas al ser humano en su esencialidad, renuncian, por lo general, a concretar su acción en un contexto reconocible. Las únicas que incorporan rasgos o referencias lo suficientemente fiables como para aventurar una ubicación son *El entremés*, *El Barbero* y *El último*. En la primera, nos topamos con una alusión al periodista José Luis L. Aranguren, mientras que en la segunda irrumpen, trasmutados en entes de ficción, dos integrantes de la tropa benetiana: Paulino Garagorri y Fernando Chueca. La estética deformante de ambas pone en duda, no obstante, la finalidad mimética de tales alusiones: más bien se trata de guiños burlescos, desprovistos de valor referencial. No es el caso de *El último*, más explícito en su emplazamiento: «La acción en la época actual», leemos en la primera página (EUH: 349). Sus personajes, el espacio y las conversaciones refrendan esta impresión de contemporaneidad. Es llamativo, aun así, el aura de vetustez que Benet imprime a la estancia: «La escena representa una habitación del único hotel de Primera Categoría, aunque bastante anticuado», informa (*ibid.*); y poco después menciona «un anticuado tocador de taracea» y «un recamier raído» (*ibid.*). La misma decrepitud la volvemos a encontrar en *Max* y, especialmente, en *Anastas*. Ambas, como *El último*, dicen ubicarse en la época actual; inmediatamente aparece, sin embargo, el adjetivo «anticuado». En este detalle se pone de relieve la ya comentada obsesión benetiana con la ruina y el estancamiento, así como la preferencia por ámbitos atemporales, de alcance universal.

En *Anastas* es posible defender la existencia de alusiones al periodo en el que fue escrita: recuérdese, por ejemplo, la opinión de Fernández Insuela (1993: 18), que traía a colación la promulgación de los principios del Movimiento y el cuadro del fusilamiento de Torrijos y sus compañeros, o mejor aún, los recelos que suscitara entre los censores: nada infundados, como demostraría la adaptación de «Troula» en

1981. Prevalece en la obra, con todo, el anhelo de desdibujar la adscripción histórica del relato; ello se logra por medio de la familiar indeterminación —«Y para que conste, yo, Stratos, ministro del Interior, firmo y rubrico a tantos de tantos de mil novecientos tantos», declama el joven arribista en un momento dado (AOC: 59)— y, sobre todo, de anacronismos: así, si por un lado se habla de la balanza de pagos, de la Constitución y de otros temas actuales, y las vestimentas de los personajes son más o menos modernas, por otro se nos describe una sociedad tribal, dominada por la violencia, identificable, en gran medida, con la Edad Media u otro contexto más primitivo. El resultado es una amalgama apenas reconocible, emparentada con el *totum revolutum* de una pieza como *Ubú rey*, título autorreferencial por antonomasia cuya delirante red de signos vuelve no tanto irrealizable cuanto banal la identificación con referentes históricos (cfr: Abraham, 2007: 303-307).

A menos titubeos se prestan los casos extremos de *Agonia* y *El verbo*. Dentro de la dramaturgia benetiana, son los que más se aproximan a la categoría de *drama ucrónico*; como el teatro beckettiano, dan la impresión de situarse en un orbe hurtado al tiempo y el espacio; de hecho, en *Agonia* ni siquiera se sugiere el discurrir del primero ni su existencia más allá de los límites de la función. En cuanto a la localización, no puede ser más difusa: ni uno de los signos que conforman las obras nos da pistas fiables al respecto. En *Agonia*, por ejemplo, el discurso se desarrolla, casi en su totalidad, en la abstracción, no hay referentes homologables a nuestro mundo (a no ser su parentesco genérico-temático con el mundo clásico o aun la Edad Media o el Barroco, de muy improbable validez referencial). Sin duda, la puesta en escena conferiría, necesariamente, corporeidad al drama: la decoración del escenario y el vestuario de los personajes podrían ayudar a definir la ubicación temporal de la pieza; eso, con todo, contravendría la ambigüedad prevista, su problemática naturaleza etérea.

En la misma línea se sugiere *El verbo*. Leemos en la primera página, tras la descripción de un espacio desvencijado: «Pero hay un reloj de péndulo que anda todavía» (EVC: 375). El uso de la conjunción adversativa no puede ser más irónico; en un contexto postapocalíptico como el que se pinta, la presencia de un reloj —que aún funciona— representa lo mismo que los objetos que aparecen en ciertos dramas de Beckett: un elemento inservible, perteneciente a otra época. Así y todo, Él y Tú no escatiman miradas al mismo, y cuando Yo aparece, observa: «Este anda. ¿Vosotros qué?» (EVC: 385). La respuesta parece obvia. En alusión al drama beckettiano *Comedia*, sintetiza García Barrientos (1991: 234) la idiosincrasia de todas estas piezas con relación al tiempo:

La dificultad, insalvable, estriba en cómo establecer la fábula, el universo dieguético [*sic*] que sirva de referencia a un drama como el propuesto por Beckett. ¿Cómo poner en pie, a partir de él, una historia crono-lógica, un mundo organizado según las leyes del mundo? [...] tal vez el modelo sobre el que (re)construir la fábula de *Comedia* haya que ir a buscarlo a alguna dependencia del infierno o en cierto tipo de pesadillas.

4. ORDEN

En las siguientes páginas se examinarán los desajustes que la organización *natural* del tiempo diegético sufre en su transposición al drama, los saltos progresivos y regresivos, la indeterminación organizativa (o *acronía*) y la convivencia de varias líneas temporales en un mismo decurso. Dichos procedimientos, como ya sabemos, poseen una gran importancia en la narrativa benetiana, convocados para confundir la percepción del lector, el cual se ve confinado en el laberinto de la trama, sin la esperanza de que ningún hilo de Ariadna acuda en su auxilio.⁵ Autores como Compitello (1983) y Benson (1989) han recurrido al método de Genette para analizar las principales novelas del ciclo regionato. Sus consideraciones sobre las imperantes anarquía y ambigüedad temporales difieren un tanto: mientras que el primero, en su estudio de *Volverás a Región*, la asocia con la decadencia de la posguerra —y más en concreto, con la del sector contrario al régimen franquista⁶—, Benson, desde una óptica mucho menos local, prefiere vincularla con la dialéctica razón-espíritu que recorrería sus principales creaciones.

A juicio del especialista sueco, el desorden y la difusión cronológicos juegan un papel fundamental en el retrato de la percepción irracional, emotiva, del ser humano (la *durée* de Bergson). Gracias a ellos, se genera un *fluir* continuo que aspira a reproducir «el efecto de una experiencia absoluta del tiempo» (Benson, 1989: 96). Esta absolutización del eje temporal se relaciona, a su vez, con la poética de estampa que practicaba Benet, opuesta a la tradicional de argumento (*cfr.*: Benet, 1966: 190-192) y con la idea del tiempo expuesta en su artículo «Clepsidra» (Benet, 1976a: 103-117), donde defiende la existencia de un no-tiempo, de un caos anterior a la linealidad impuesta por el hombre a través, eminentemente, de la palabra.

Frente a esta dispersión, la mayoría de los dramas benetianos responde a una cronología más o menos natural. Así, no cabe ninguna duda sobre el orden de los acontecimientos en *Anastas*, *El preparado*, *El Burlador*, *Apocación*, *El entremés*, *El Barbero*, *El último*, *El verbo* y *El caballero*. Aunque hay varios interrogantes respecto a la duración, la lógica argumental despeja cualquier sospecha sobre la organización de la trama.

En el ámbito del teatro, la acronía y el desorden solo son posibles, en teoría, cuando tenemos una secuencia de escenas temporales. «El desarrollo temporal en el interior de una *escena* es, por definición, continuo, progresivo, irreversible», advierte García Barrientos (2001: 92; cursiva del autor). En efecto: por lo general, es en el engarce de unas con otras donde es dable introducir los desajustes o la indetermina-

⁵ Sobre la analogía del discurso benetiano —tanto en su nivel ficcional como en el expresivo— con el motivo del laberinto, *cfr.*: Gullón (1980: 78-82), Margenot (1991: 74-78), Murcia (1995: 20-21), Cuevas Mendoza (2003) y Carrera Garrido (2009b). Como se ve, se trata de un extremo de gran hondura.

⁶ «The war opens an irreversible flow of decadence and decay that characterize both the francoist period of the Spanish history, and the order in which the *discours* presents to the reader the action of the *histoire*» (Compitello, 1983: 119).

ción. En la dramaturgia benetiana, aun así, hay al menos una obra —*Un caso*— que parece contravenir este planteamiento de base. Por su parte, *La otra casa*, *Agonia*, *Max* y *El salario* también presentan particularidades dignas de mención. Fijémonos en la primera de estas cuatro.

Aparentemente, no hay motivos para desconfiar en lo que a la organización se refiere. No obstante, si aplicamos un poco mejor nuestra lupa, vemos que hay segmentos cuya localización en el sintagma temporal queda un tanto indeterminada. Se compone *La otra casa*, como se dijo, de cinco *escenas*, las cuales, si bien no obedecen al significado clásico del término, sí que podrían remitir al que manejamos al hablar del tiempo, o incluso al que prefería Benet de *estampa*. Las dos primeras y las dos últimas se sitúan en lo que se podría denominar *el presente de la acción*: los últimos coletazos de la ruina de los Mazón, sobre cuyo último vástago se cierne la amenaza de revancha de todos los parientes a los que ha perjudicado. En cuanto a la tercera, alude a hechos previos al momento presente. Funciona, en este sentido, de una forma similar a los segmentos narrativos: como exposición —no mediada— de los antecedentes del actual estado de cosas. En ella somos partícipes del problemático triángulo que conforman Cristino, Clara y Yosen. Aunque no hay indicaciones concretas, inferimos que los acontecimientos mostrados tienen lugar años antes de la primera escena, pero con posteridad a los fragmentos narrativos. En la acotación que encabeza la escena, se nos dice que Cristino aparece «*más joven que en anteriores escenas*» (OCM: 101), pero no se especifica su edad concreta. La presencia de Yosen y el motivo recurrente de la visita de los parientes muertos —«Es posible que vengan esta noche» (OCM: 109)— nos sitúan en un contexto temático próximo al que comparten El Rey, Eugenia y el último de los Mazón, pero deducimos un dilatado intervalo entre medias, puede que de hasta quince años. Por un lado, todo apunta a que la escena es posterior a la guerra: después de deshacerse de Eugenio, en las postrimerías de la contienda, Clara representa la última víctima de Cristino. Por otro, no obstante, la lógica indica no mucha distancia respecto del conflicto: si en 1954 el hijo de aquella —Alejandro Lassa— se encamina hacia Mantua para saldar cuentas con su legado, hemos de asumir que ha transcurrido el suficiente tiempo como para que Clara lo diese a luz y este alcanzase la suficiente edad para embarcarse en tal empresa (a no ser que ya hubiese nacido por ese entonces).

En el mundo de Benet, aun así, todas estas hipótesis son extremadamente arriesgadas. Ya no se trata de que la cronología se manifieste en medio de una gran nebulosa, sino de que, al intentar despejarla, se sugiere la posibilidad de que ciertos datos no casen en absoluto, esto es, que la temporalidad de la propia fábula se encuentre desquiciada. Este parece ser el caso de algunas de sus novelas: ya lo indicaba Costa (1979: 15-16) a propósito de *Volverás a Región* y la identidad del amante de Marré Gamallo; a su juicio, ciertas asunciones son «cronológica o físicamente imposibles» (*id.*: 10), aun si en otras fuentes —la más clásica *Herrumbrosas lanzas*, por ejemplo— parecen confirmarse. Se insinúa, por ende, una incongruencia de base en la recreación del tiempo, como si el universo de Región —no solo la percepción del

mismo— se rigiera por unas leyes caprichosas, impermeables al establecimiento de una cronología *natural*, espejo de la real u objetiva.

Igual de enrevesadas, aunque por diferentes razones, son las circunstancias de *Max*: si bien la representación sigue linealmente el proceso de deterioro del artista, desde los inicios de su obsesión hasta su muerte, la representación nos retrotrae a hitos previos al comienzo de la acción. Se trataría, pues, de regresiones, o *analepsis*, presuntamente debidas a la interiorización de la perspectiva. Esta, según, García Barrientos (2001: 116)

se produce cuando se significa que los sucesos de un determinado tramo de la fábula representada no deben situarse en el plano de la realidad (ficticia) sino en el de la subjetividad (ficticia también) —recuerdo, sueño, imaginación— de un personaje o un «sujeto»; y en lo temporal, no «transcurren» en el tiempo objetivo (ficticio) sino en un tiempo interior (también ficticio).

El asunto se enmaraña por dos motivos: la irrupción de elementos sobrenaturales y la plausible contingencia de que todo sea producto de la imaginación del protagonista, es decir, de que no estemos ante verdaderos episodios de su pasado. Respecto de lo primero, habría que contemplar la aparición del Padre José ante Max: aquí no estamos ante una regresión a los tiempos de colegial del equilibrista, sino ante la genuina visita de un espectro, indudablemente asociado a tiempos pretéritos, pero no adscrito a otra línea temporal; emanación, si acaso, de la conciencia culpable del protagonista:

PADRE JOSÉ: (*Interrumpiendo.*) ¿Te acuerdas ahora del Director?

MAX: (*Con una sonrisa amarga.*) Je, un viejecito insignificante, medio tonto. Imposible, bombilla, aquel hombre tendría ahora lo menos...

PADRE JOSÉ: (*Interrumpiéndole con sequedad.*) No sigas por ahí, te he dicho que soy tu Director y basta. Lo quieras o no, nunca dejaré de serlo; el tiempo no pasa para nosotros igual que para ti, observa si no a tu público⁷ (MAX: 221).

Por lo que se refiere al segundo reparo, hay varios momentos que, en apariencia, sí podrían identificarse con hechos realmente acaecidos: así sucede con la conversación entre la Abuela y el niño Max, al principio del drama. Según se nos presenta, da la impresión de que asistiesen a la primera caída del artista, en una inaudita superposición de las coordenadas espaciotemporales; de ser este el caso, habría razones para considerarlo una invención de la atribulada psique de aquel. Ahora bien, sus comentarios nos revelan que no es la misma escena, que su reproducción, alternada con los hechos actuales, se debe a la afinidad de los dos sucesos y a su relevancia como presagio del fin de Max:

⁷ Esta referencia al Público resulta de lo más significativa. También en otras partes de la obra se da a entender que por él no pasa el tiempo (véase, por ejemplo, MAX: 224, durante la exhortación del artista al respetable), cual si también lo adornasen cualidades ultraterrenas.

(Entre payasos y artistas levantan a MAX y se lo llevan, lentamente, por el lateral izquierdo, seguidos de un grupo de curiosos. Entre ellos se hallan, en primer término, la ABUELA DE MAX y el pequeño MAX.)

MAX: ¿Qué ha pasado, abuela?

ABUELA: Nada, hijo, un desgraciado.

MAX: ¿Por qué se lo llevan, abuela?

ABUELA: Se ha hecho daño, hijo. Lo van a curar.

MAX: ¿Verdad que está muerto, abuela?

ABUELA: Por Dios, Max, a tu edad no se dicen esas cosas. Vamos, hijo, que se hace tarde [...].

MAX: ¿Y por qué se ha muerto?

ABUELA: Porque ha querido, hijo. Vamos, que se hace tarde.

MAX: ¿Y por qué ha querido, abuela?

ABUELA: Porque sería un desgraciado [...].

MAX: ¿Verdad que se ha tirado por la ventana, abuela?

ABUELA: (*Muy fatigada.*) Sí, hijo, síííí, no seas pesado.

MAX: Abuela, ¿verdad que yo me mataré así?

ABUELA: (*Soltándole la mano y llevándose la a la cabeza.*) ¡Te quieres callar! (*Serenándose.*) Vamos, hijo, todavía tengo que hacer la cena. (*Resoplando.*) ¡La cena...! (MAX: 199-200).

La alusión a la ventana y la muerte del caído nos hablan de un hecho radicalmente diferente, mucho anterior al primer descalabro del equilibrista. Bien mirada, lo que más nos confunde de esta analepsis es el hecho de que la Abuela y el pequeño Max compartan un mismo espacio con los personajes del presente. Si, como todo parece indicar, se trata de un caso distinto del de Max, el emplazamiento habría de ser también diferente (¿hay ventanas en un circo?). Aun así, todo se representa en el mismo espacio. Lo mismo ocurre con la conversación de la Abuela y el Padre José, en la que aquella lo persuade de que vaya a hablar con su nieto. El posterior intercambio entre el viejo y este nos llevaría a pensar que se trata de otro contacto con lo espectral: el espíritu de la Abuela reclamando la ayuda del sacerdote para que lo redima antes de la caída definitiva. También aquí, sin embargo, hay razones para pensar que esa entrevista tuvo lugar en algún momento de la infancia o adolescencia de Max, cuando principiaba su obsesión con las alturas. En cursiva resalto los pasajes más reveladores:

ABUELA: Por favor se lo pido, señor Director, haga que vuelva a casa. Es lo único que tengo en este mundo.

PADRE JOSÉ: (*Inmutable.*) Ya le digo, señora, que no puedo.

ABUELA: Usted es el único que puede hacerlo, señor Director. [...] Debe usted vencerle para que vuelva a su casa y a su colegio, debe usted hacer que sea un hombre de provecho [...].

PADRE JOSÉ: (*Despectivo.*) Y bien, que lo sea con el alambre.

ABUELA: (*Sobresaltada.*) No diga eso, Padre. Usted sabe que es una locura. *No deje que mi niño se haga titiritero*, vuélvalo a su sano juicio. Hágalo por mí, señor Director.

PADRE JOSÉ: (*Forzando una explicación.*) Ya le he dicho que no puedo, señora. Y aun cuando pudiera no creo que lo hiciera. Así que ya lo sabe.

ABUELA: Pero, señor Director, usted sabe que el chico es bueno.

PADRE JOSÉ: No lo es. También *se ha burlado de nosotros*. El muy loco. Nos escupió desde el techo.

ABUELA: *Es un niño*.

PADRE JOSÉ: (*Haciendo una pausa, cambiando de tono y otorgando.*) Está bien: dígame que deje a un lado su orgullo y vuelva arrepentido. Entonces veremos qué se puede hacer por él. (*Se retira, altivo, volviendo la espalda y subiendo las gradas.*) (MAX: 210-211).

Hay, aparte de estos, otros pasajes asociables con el pasado del artista: la aparición de la Bárbara niña, «vestida de colegiala, con unos libros desencuadrados bajo el brazo» (MAX: 196), o los ya referidos tratos de la cantante con el Empresario para la contratación de Max (MAX: 213-215). Tanto en una escena como en la otra podemos decir que estamos ante regresiones verosímiles, proyectadas a partir de la subjetividad del personaje pero perfectamente encuadrables en su biografía. La más interesante es, sin duda, la segunda; es, a la vez, la que más dificultades entrañaría en una representación. Para dar una idea justa del paso del tiempo se requeriría, no solo una actriz con grandes dotes interpretativas, sino también recursos plásticos como el maquillaje o la iluminación. La analepsis se produce cuando el Empresario le quita el abrigo a la cantante; al despojarse de él, leemos, «*aparece la BÁRBARA de veinte años atrás, una muchacha de dieciséis, desorientada y confusa*» (MAX: 213). Más adelante, se producen tres saltos hacia delante —o *prolepsis*— que nos devuelven al momento actual; de nuevo, el abrigo propicia el cambio, si bien solo el último: en cuanto a los otros dos, no se aportan pistas sobre la manera de plasmarlos; simplemente leemos: «*Envejeciendo*» (MAX: 215) y en la siguiente indicación: «*Diez años más tarde*» (*ibid.*). Igual de indeterminada, o incluso más, se sugiere la evolución del Empresario: aunque al principio de la regresión nada nos informa de una variación en su aspecto o su actitud, y en las dos primeras prolepsis tampoco hay datos al respecto —con lo que se asumiría que nada cambia en él—, al regresar al presente se dice: «*Rehaciéndose, saca una botella del bolsillo y envejece rápidamente, convirtiéndose en el EMPRESARIO del principio del acto*» (*ibid.*). Como se ve, la acotación no puede ser más imprecisa respecto del componente plástico.

Más allá de las complicaciones escénicas, varios de los vaivenes cronológicos de Max resultan, desde un punto de vista formal, de lo más desconcertantes, bien porque rompen la barrera entre los niveles espaciotemporales, bien porque se perfilan como ensoñaciones del protagonista. Centrándonos en el primer desajuste, la ruptura más llamativa concierne al personaje de la Abuela: durante buena parte de la pieza, se pasea por el escenario recriminándole a Max su desobediencia y obstinación.

Aunque comparten el mismo espacio, asumimos que se enmarca en un punto cronológico previo al segmento principal. Por otra parte, como ocurría en su conversación con el pequeño Max, y también con la aparición de la Bárbara colegiala, las circunstancias de presente y pasado se solapan: el equilibrista trepa por el mástil para efectuar su salto y, acto seguido, la Abuela, mirando hacia arriba, le conmina a que descienda. Inferimos, no obstante, que se trata de dos momentos alejados en el tiempo, fundidos en el drama pero diferenciados en la fábula.

El verdadero desequilibrio tiene lugar en el momento de la muerte de aquella. La coexistencia de un Max adulto, tirado en el escenario, con otro encaramado en algún sitio invisible para el espectador define claramente dos líneas temporales. Esta distinción, empero, se tambalea cuando la Abuela se tumba para expirar. Según se nos cuenta, son los tramoyistas del circo quienes recogen su cadáver (MAX: 215); con este hecho se produce una ruptura de niveles que cuestiona las dimensiones espacio-temporales y, en general, la consistencia de la diégesis, perdiendo todo asiento en una realidad tangible; a no ser, claro está, que veamos a dichos personajes como auténticos tramoyistas, comparables a la figura sin papel de un titiritero o al *kôken* del teatro Kabuki y, por tanto, existentes solo en el plano escénico (*cf.* García Barrientos, 2001: 155).

Semejante desarreglo nos encontramos en *El salario*. Como sabemos, se distinguen en esta pieza dos planos elementales: el de los Imbéciles y el de la historia donjuanesca. Podría decirse de este último que pertenece, no a un momento del pasado, sino a una esfera ontológicamente distinta: la ficción dentro de la ficción. Las declaraciones de los narradores dan a entender, no obstante, que se trata de hechos realmente acaecidos en su nivel de realidad: así, el Imbécil Primero, ante los reparos de uno de sus contertulios, afirma que lo que cuenta son «[h]istorias de verdad» (ESN: 276), y más adelante discuten sobre la exactitud de los datos suministrados por aquel (ESN: 280-281). Asumimos, entonces, que las escenas cuarta y décima —correspondientes al infortunio de César Tenorio— son regresiones respecto del momento en el que se ubican los Imbéciles. Dicha impresión, con todo, se ve desmentida al final de la pieza, con la confluencia espaciotemporal de las dos líneas: los relatores traspasan las barreras que, supuestamente, los separaban de la historia contada y alzan en vilo el cadáver fresco de César. Con ello, la cronología que habíamos ido forjando con las declaraciones de los Imbéciles queda del todo desmantelada, expuesta como el artificio escénico que, en realidad, es.

Ahora bien, las mayores complicaciones para determinar la organización temporal las hallamos en *Agonia* y *Un caso*. Aparte del carácter intercambiable de los actos de la primera, leemos en su prólogo que «para una mayor claridad y mejor comprensión de la representación, se ha prescindido de la continuidad de las escenas. Por consiguiente, estas se desarrollarán de acuerdo con un orden, aunque un tanto arbitrario» (AC: 71). Júzguese la guasa de esta declaración, en la que se sugiere que la ordenación no atiende a ningún criterio lógico. Y así es, en efecto: todo apunta a que hablar de regresiones o anticipaciones en esta obra sería poco menos

que un despropósito; los sucesos en ella se amalgaman en un mismo punto, mientras que las referencias temporales recrean una especie de eterno retorno donde el concepto de orden deja de tener validez, precisamente porque el tiempo se encuentra paralizado. Según se dijo, la plasmación de esta realidad en el modo dramático entraña limitaciones de gran calado, por la imposición de las condiciones objetivas, no manipulables, de nuestra esfera; ha de conformarse, pues, con la mera significación.

Y en cuanto a *Un caso*, me interesa, sobre todo, el segundo acto. En él, nos informa la «Advertencia previa» de que

no existe una correlación cronológica del discurso —ni siquiera de los diálogos— por lo que, siendo simultáneas ciertas situaciones por obra exclusiva de una memoria presente en escena, los actores deben —con diligencia, brevedad y comedida exageración —hacer patente su diferenciación (UCC: 133).

En estas palabras se hace explícito el proyecto benetiano al que vengo refiriéndome en estas páginas: condensar al máximo la percepción del tiempo, dar a luz una espiral en la que los acontecimientos no se sucedan unos a otros, sino que se manifiesten todos a la vez, sin ningún tipo de ordenación racional ni idea de duración o devenir. Al adentrarnos en la segunda parte de *Un caso*, comprobamos que, efectivamente, no existe una lógica de conjunto en las declaraciones de los cinco personajes; bien al contrario, la mayoría de ellas semeja exabruptos desligados del resto. Con la información aportada en el primer acto, nos será posible dar sentido —por elusivo que sea— a casi todas las sentencias; otra cosa muy diferente es discernir el orden en que deberían estar colocadas o, más exactamente, en qué momento fueron proferidas. La mención a la «memoria presente en escena» da a entender que todas ellas —a excepción, quizá, de las que abren el acto y, sin duda alguna, las que lo cierran— son como frases que han quedado ancladas en el recuerdo y que se repiten insistentemente, sin orden ni concierto. El ejemplo más representativo sería el enigmático sintagma «En la cama de las bolas», que profieren, como una especie de letanía, Carmen, Julián y el Sr. Arnau, sin atisbo alguno de precisión cronológica.

En cuanto al resto del discurso, es posible aislar fragmentos de conversaciones que, según todos los indicios, tuvieron lugar en el pasado, o de otras que están acaeciendo en el ahora del primer acto. De estas últimas, cabría destacar la conversación que el Sr. Arnau y su hija mantienen al comienzo, en la que se refieren a Elena y a su amante: si este fuera el mismo que el pretendiente del que hablaban en el primer acto, ello querría decir que nos ubicamos en un momento posterior, en el que este ya ha penetrado en la casa y Elena ha sido trasladada a la cama de las bolas; es imposible, de todas maneras, precisar cómo de posterior; ya se ha visto, por lo demás, la oscuridad que rodea al personaje de Elena.

En cuanto a los fragmentos pretéritos, tomo aquel en el que una fogosa Carmen le dice a su marido: «Quiero que sea ahora mismo. Tómame ahora, Julián» (UCC:

174) o el que viene después, en el que, suponemos, Julián acaba de expresar su decisión de abandonarla, y ella le pide: «No me dejes ahora, no me dejes ahora» (*ibid.*); ruego al que sigue una declaración de aquel, presumiblemente interpelado sobre el lugar al que se encaminarán sus pasos: «¿Adónde? A la Sierra de la Matanza» (*ibid.*). También hay un pasaje en el que, mientras Carmen relata una escena del pasado, el Sr. Arnau recrea, como si estuviera teatralizando la escena, sus palabras de entonces:

CARMEN: [...] Tan es así que apenas me di cuenta de la disolución del tan cacareado vínculo porque entre en el comedor...

EL SR. ARNAU: ¿Cómo vienes a estas horas? ¿Por qué no te quitas el abrigo? ¿De qué te ríes? ¿Qué pasa?

CARMEN: ...con el sombrero puesto y el único guante en la mano (UCC: 172).

Todas estas citas pertenecen, como digo, a momentos anteriores al presente definido en la primera parte de la obra. Resulta imposible, con todo, organizarlas de manera coherente. No se trata, por si fuera poco, de las más problemáticas. Como recién sugería, la sentencia «En la cama de las bolas» es totalmente inubicable en el decurso temporal. No es la única. En general, el discurso evita cualquier indicio que sirva para adivinar una lógica subyacente. En esta tesitura, lo único que le queda al espectador es asistir al desfile de intervenciones sin la esperanza de encontrarles acomodo en la fábula, rindiéndose a dos evidencias elementales, una de índole formal y otra temática: la primera, que *Un caso* —al menos su segundo acto— está construida con arreglo a unos códigos próximos a los de la música —especialmente la atonal— o, en el orbe teatral, a los de la escena posdramática, donde se impone, antes que la génesis del universo diegético, la vertiente meramente espectacular; y la segunda, directamente relacionada con la desintegración de la diégesis, que, como sucedía en *Agonia*, ni siquiera en el plano de la fábula es dable hablar de una temporalidad natural: solo de la inmensurable *durée*, el tiempo detenido y los acontecimientos superpuestos como en una suerte de Aleph que, en la representación, nunca podrá ser recreado de manera enteramente fiel.

5. FRECUENCIA Y DURACIÓN

Reúno ambas nociones bajo el mismo epígrafe por dos razones esenciales: por un lado, porque la categoría de frecuencia ostenta, en el modo dramático, una importancia relativa, en nada comparable a la que tiene en el narrativo; y por otro, porque está directamente relacionada con la de duración, sobre la que ya se han avanzado hipótesis sustantivas en páginas precedentes.

Define García Barrientos (2001: 98) el concepto de frecuencia como la «relación entre las ocurrencias de un fenómeno de la fábula en la escenificación y, viceversa,

de un fenómeno de la escenificación en la historia o argumento». Del cociente resultante se deducen tres formas de representación de las acciones: *singulativa*, si el hecho escenificado se representa tantas veces como ha tenido lugar en la fábula; *repetitiva*, si aquel, habiendo sucedido en una sola ocasión en la diégesis, se representa varias en las tablas; e *iterativa*, si se da a entender que ha acaecido más veces de las que se lo pone en escena. Dependiendo de cuál de estas posibilidades sea la preeminente, la duración relativa de un drama puede variar significativamente: así, en el caso de la *singulativa*, hablamos —por lo general— de *drama isocrónico*; por el contrario, si no hay una equivalencia cuantitativa entre los sucesos de la fábula y los que observamos en el escenario, decimos que la acción se encuentra *condensada* —debido a la iteración— o *dilatada* —merced a la repetición.

Empezando por el aspecto de la iteración, plantea problemas parecidos a los que discutíamos en relación con la representación de tiempos diferentes del presente en el drama: de nuevo, la ausencia de una instancia mediadora complica las cosas; nada que ver con lo que ocurre en la narrativa: en esta, la iteración posee un papel protagónico, poco menos que imprescindible (*cf. id.:* 101); no en vano, Genette basa gran parte de su ensayo sobre Proust en esta categoría. En el relato, el lenguaje tiene a su disposición innumerables fórmulas para representar, de un solo trazo, la ocurrencia de un mismo evento en diferentes momentos de la fábula; lo mismo sucede en el cine, otra forma de escritura. En cambio, el teatro no cuenta con métodos específicos para generar esta impresión: la mayoría de las veces tiene que recurrir a la palabra para dar a entenderla; en tal caso, no obstante, sucede igual que con la representación del pasado o la subjetividad: se restringe al plano no modal del conjunto. Formalmente, en el drama no caben más posibilidades que la *singulativa* y la *repetitiva*; solo en casos excepcionales nos encontramos con conatos de iteración.⁸ Asimismo, habla García Barrientos (*id.:* 102) de una forma inherente al teatro: la *iteración semántica*; en ella se da cita una paradoja hermana de la que se deriva de la mixtura de lo real y lo figurado; pese a que la historia se concreta en unos seres, un espacio y un tiempo singulares, a la vez se sugiere la pluralidad de los mismos: «Cada elemento dramático no remite a *uno*, sino a toda *una* serie de elementos de la realidad, que de algún modo se repiten (más bien en el eje de la equivalencia que en el de la contigüidad)» (*ibid.*; cursiva del autor). Tal observación, aun así, tiene más que ver con la universalidad de la significación que con el asunto aquí tratado. En cuanto a la iteración en sí, es prácticamente imposible en la escena, diríase incluso que «contradictori[a] con el modo dramático de representación» (García Barrientos, 1991: 237).

En el *corpus* hay algún que otro caso que se aproxima a la realización escénica de esta síntesis. Como era de esperar, la mayoría de las veces se recurre a las intervenciones de los personajes, o incluso a las acotaciones, para significar el contenido

⁸ García Barrientos (1991: 239-241) menciona *The Long Christmas Dinner*, de Thornton Wilder, en la que noventa cenas familiares aparecen representadas en una sola escena. Durante su desarrollo, constantes, y en ocasiones imperceptibles, variaciones introducen las transiciones de una a otra —esto es, los saltos en la diégesis— sin que se pueda hablar, estrictamente, de más de una ocurrencia en el plano escénico.

iterativo. Así, cuando en *El preparado* vemos por primera vez al Dr. Calandre, enfrascado en sus cavilaciones, Elvira nos informa de que se trata una estampa cotidiana: «Vedlo ahí, enfrascado de nuevo en sus observaciones. Y aún dice que cada día está un poco más lejos de comprender la verdad que se halla debajo de todas las cosas» (EPE: 317); o en *Anastas*, un reproche del tirano a Phocas sirve para resumir los regicidios que han precedido al que él acaba de perpetrar: «te lo arrebaté yo a ti y tú se lo arrebataste a Mornau, y Mornau a Gael, y Gael, hijo de Fox, a Fox, su padre, y Fox a Cassat y Cassat, el rubio, a Guimpera y Guimpera... quién sabe a quién asesinaría» (AOC: 28). Ambas intervenciones ilustran de un brochazo sobre varios sucesos más o menos iguales acaecidos antes del inicio de la fábula; remiten, por tanto, a lo que denominamos *tiempo ausente*, no directamente relacionado con la acción principal. También hay extractos iterativos enmarcados dentro de la historia relatada. Estos, no obstante, son poco frecuentes: como se verá al abordar la duración, los dramas de Benet tienden a representar acontecimientos únicos.

La única pieza en la que la reiteración de un mismo acontecimiento en el plano ficticio aparece sintetizada en el dramático es *Max*. En su transcurso, asistimos a cinco caídas del artista; hay motivos, con todo, para pensar que ha habido más, que las que presenciamos no son sino una selección de las más representativas. La prueba irrefutable la aporta la periodicidad: entre el primer y el segundo batacazo solo pasa una semana; lo sabemos porque el Empresario, al inicio de su segunda presentación, comienza diciendo: «Una vez repuesto del trágico accidente de la semana pasada» (MAX: 196); de hecho, incluso informa del día en que ocurrió y que, inferimos, es el mismo durante toda la obra: jueves. Pues bien, si la acción abarca cuarenta años y la actuación tiene lugar todas las semanas, es altamente verosímil que el número de descabros sea muy superior a cinco.

Dicha impresión se ve ampliamente reforzada por otras tantas intervenciones de los personajes, algunas de las cuales llegan a insinuar que la función es diaria. Tomo como ejemplos más elocuentes la conversación que el Empresario y Max mantienen al final del primer acto, en la que aquel persuade al equilibrista de la necesidad de continuar con sus fracasos —«debe ir acostumbrándose a caídas como esta», le dice a Bárbara (MAX: 208)—; la sentencia que la cantante le escupe antes de despedirse de él —«Al parecer la Empresa solo necesita tu caída diaria» (MAX: 217)—; y las palabras que el propio artista profiere en su discusión con el Padre José: «Mantengo el interés de un espectáculo al que asiste a diario un público devoto y entregado» (MAX: 222). Gracias a estos y otros indicios, nos apercibimos del carácter sinécdoquico de lo representado. No hay duda, por otro lado, de que la pieza comprende la totalidad de las tentativas: al comienzo, el Empresario declama que su circo «tiene el honor de presentar *por primera vez* [...] al más grande equilibrista de todos los tiempos» (MAX: 193; cursiva mía), mientras que el desenlace trágico zanja irremisiblemente la posibilidad de más intentonas.

Por su parte, el procedimiento inverso al de la iteración —la repetición— tampoco tiene mucha presencia en el teatro de Benet; algo curioso, si consideramos que

constituye uno de los principales rasgos de su narrativa: en esta es frecuente encontrarse con una misma anécdota, contada de maneras diferentes, en varias partes de una obra; piénsese, si no, en la partida de cartas de *Volverás a Región*, en la infidelidad del hermano menor en *Saúl ante Samuel* o en el viaje a la Cueva de Mansurra en *Una meditación*, «momentos-eje», como los llama Gómez Parra (1972: 10), «sobre los que el autor vuelve una y otra vez desde perspectivas distintas, enriqueciendo su perspectiva, pero nunca desnudándola totalmente de su significado». En la dramaturgia, por el contrario, solo en *Un caso* habría algo parecido a la repetición; se trata, empero, de un fenómeno sensiblemente distinto. Si bien decía que muchas de las sentencias del segundo acto podrían interpretarse como voces que reverberan sin descanso en las paredes de la mansión de los Arnau, esta reiteración habría que situarla en la fábula, no en el tejido del drama. En este sentido, estaríamos más cerca de la iteración que de la repetición. No tenemos, aun así, pruebas que nos permitan afirmar de manera concluyente ninguna de las dos hipótesis: bien pudiera ser que nuestra intuición fuera inexacta y que las intervenciones del segundo acto solo se enunciasen una vez en el plano de la ficción.

Pasando ya a la duración, nos damos de bruces con un gran escollo, ya suficientemente glosado: la indeterminación. Es este nivel donde quizá se deja sentir con mayor fuerza, y donde también mayores limitaciones encuentra su materialización sobre un escenario. De nuevo, el ámbito de la narrativa, y aun el del cine, se presentan más fecundos para este tipo de manejos: ambos constituyen formas de escritura donde

la duración y sus variaciones se *imponen* unilateralmente al receptor porque están fijadas de antemano —sin posibilidad de alteración— en el texto. En el teatro y las actuaciones la duración y el ritmo se *construyen* en el transcurso del acto comunicativo; pueden estar previstos o programados antes, pero solo «a posteriori», cuando la actuación concluya, pueden efectivamente determinarse, cumpliendo o modificando las previsiones (García Barrientos: 245; cursiva del autor).

Ubersfeld (1977: 145) glosa la dificultad de interpretar correctamente los signos temporales en el teatro: en el texto, porque estos «son indirectos y vagos», y en la escena, debido a que «elementos tan decisivos como el ritmo, las pausas, la articulación, son de una aprehensión infinitamente más difícil que la de los elementos espacializables». En efecto, como se verá, la determinación y autonomía del espacio contrastan, por definición, con el sesgo huidizo del eje temporal, siempre confundido con el eje objetivo.

Atendiendo a este y otros atributos específicos del teatro, el artífice de la dramaturgia diferencia tres categorías relativas a la duración: *extensión*, *velocidad* y *ritmo*. A su vez, dentro de la primera divide entre extensión absoluta y relativa: la primera se refiere a la duración de cada uno de los planos por separado, en tanto que la segunda se cifra en «el resultado de “encajar” la [extensión] de la fábula, por amplia que pueda ser, en los estrictos límites de la duración del espectáculo teatral» (García

Barrientos, 2001: 104). Del cotejo de las dos temporalidades, se deducen las otras categorías de velocidad y ritmo. La coincidencia entre las dos líneas se denomina, como sabemos, *isocronía*; esta posibilidad, con todo, solo es corriente en el interior de cada escena temporal; es muy raro que no medien discordancias en una obra compuesta de una serie de ellas. Por otro lado, el modo dramático parece más dado a la concentración temporal que la narrativa. Eso no quiere decir que existan límites absolutos para la duración en cualquiera de sus manifestaciones —aunque muchos en el Neoclasicismo lo vieran así, e incluso legislaran en consecuencia—, solo que esta se sugiere más «ilimitada» en el campo de la escritura que en el de la actuación (*cf.* García Barrientos, 1991: 246).

Decía que uno de los grandes problemas que se presentan al analizar la duración en el teatro de Benet es la indefinición que orbita sobre el plano de la fábula. Podemos, partiendo de esto, establecer una división provisional entre los dramas cuya extensión aparece determinada por ciertos signos y aquellos otros que aportan pocas o ninguna pista al respecto. Así, en un primer grupo que podríamos llamar *diáfano*, estarían *El Burlador*, *El Barbero*, *El caballero*, *El último*, *El entremés* y, con reparos, *El verbo*. En esta nómina concurren, como se ve, las obras en un acto o donde no hay cortes temporales. Frente a ellas se encuentran los dramas cuya duración se halla en medio de una irreductible nebulosa: *Apocación*, *Agonia*, *Un caso* y *El salario*; y en un tercer escalón aquellos cuya extensión es más o menos discernible, pese a la falta de evidencias claras: *Max*, *La otra casa*, *El preparado* y *Anastas*.

Las menos problemáticas poseen una temporalidad que naturalmente asociamos con la de la representación, tanto en su duración como en su velocidad. Algunas, como *El preparado* o *El último*, sugieren que el tiempo de la fábula excede al escénico; hablaríamos aquí de tiempo ausente. Por lo que se refiere al representado, se da una perfecta isocronía en casi todos los casos; solo *El preparado* presenta un punto oscuro. Más claro se presenta *El Burlador*, aun a pesar de su segmentación en escenas. En algunos momentos, no somos partícipes de lo que está ocurriendo al otro lado del escenario, el foco se centra en la conversación de Don Juan y Wagner, mientras que los tratos del Burlador y el Marinero con Inés quedan del todo oscurecidos (literalmente, de hecho). El tiempo, aun así, sigue pasando para todos del mismo modo, como si no hubiera cesura alguna. Se trata de un caso típico de tiempo y acción latentes. En la transición entre la escena tercera y cuarta, el de Calanda se acerca a Inés y esta le interpela: «¿Quién sois?»; a lo que él contesta: «Un hombre sin nombre». Inmediatamente, la acotación señala: «*Quedan suspensos*», tras lo cual la atención retorna a Don Juan y Wagner (EBC: 257); esto, con todo, no quiere decir que la acción de los otros dos se detenga, pues al empezar la siguiente escena, oímos a la muchacha preguntar: «¿Mi cuerpo?». Sin duda, ha habido al menos una intervención del Burlador que no ha sido registrada. Lo mismo ocurre, también entre los dos amantes, en el paso de la escena primera a la tercera.

A mayor reflexión, como decía, se presta *El verbo*. Retomo aquí lo que comentaba a propósito del reloj de péndulo que preside la escena. Su presencia no puede

ser gratuita. En 1953, Buero Vallejo también introdujo un reloj en la representación de *Madrugada*, que medía, igualándolo con el escénico, el tiempo de la fábula. De esta forma buscaba equiparar al máximo el orbe de los personajes con el del público, dar la sensación de que todo estaba ocurriendo *en tiempo real*. Dudo mucho de que la intención de Benet fuera por los mismos derroteros. Desde mi perspectiva, el reloj posee, antes que nada, un valor temático y la interpretación de su significado ha de acometerse desde una óptica irónica. En un ámbito tan extraño a la estética realista y en una literatura tan preocupada por el efecto del tiempo sobre la conciencia, es difícil creer que un objeto nos dé la medida exacta de una realidad tan proteica e inaprehensible. Más bien me inclino a pensar que ese reloj está ahí, precisamente, para evidenciar la futilidad de cualquier tentativa de racionalización. Por desgracia, carezco de pruebas concluyentes para ir más allá en la hipótesis y aventurar, como en *Un caso y Agonia*, la suspensión del eje temporal en la diégesis, la existencia de la obra fuera de esta dimensión.

Pasando a las piezas cuya historia ocupa un intervalo solo parcialmente deducible, destacaría *Max*. Como ya vimos al abordar el orden, el tratamiento del elemento temporal en esta obra dista mucho de la linealidad. Ello no obsta para que sea posible reconstruir las principales coordenadas de la fábula. En este sentido, las acotaciones brindan una información valiosísima por su grado de concreción: merced a ellas, sabemos que, entre la primera actuación del equilibrista y su muerte, transcurren cuarenta años. La acción representada, aun así, abarca más que eso; según apuntaba en el anterior apartado, tenemos hasta cuatro incursiones en la infancia de Max, antes de su entrada en el circo. ¿Dónde ubicar estos momentos? No cabe duda de que se trata de regresiones; es imposible, sin embargo, fijar su ubicación exacta; lo cual es lo mismo que admitir que ignoramos hasta cuándo debemos retrotraer el comienzo de la historia.

Semejante problemática presenta *La otra casa*. Ya en la sección precedente mencionaba la dificultad para datar la tercera escena. En cuanto al resto, el nivel de indeterminación varía significativamente. Así, entre la primera y la segunda no parece haber ningún hiato: al final de aquella, El Rey, después de hacer su entrada, «se apoya con ambas manos en la mesa y con un gesto despechado arroja encima de ella la corona de latón» (OCM: 52); y al comienzo de la siguiente, «acerca una silla de cuerda y se sienta en una cabecera de la mesa» (OCM: 65). Viene después la regresión al pasado incierto, y luego la cuarta escena, que se inicia con la acotación: «El mismo decorado que en escenas anteriores, con un cierto desorden que indica una noche más agitada de lo normal. Es el mediodía: en el suelo, los restos de un plato roto y las lentejas esparcidas» (OCM: 119). La parte dramática comenzaba en «el crepúsculo de una tarde fría de invierno» (OCM: 31) y con Eugenia Fernández limpiando «un plato de lentejas, separándolas en dos montones» (*ibid.*); suponemos, por lo tanto, que se trata del día siguiente, aunque no hay evidencias concluyentes. Los personajes siguen en la misma actitud en la que los habíamos dejado en la segunda escena —jugando al parchís y desvariando sobre cuestiones elementales—, El

Rey revela que la estación sigue siendo la misma —«Mira, Cris, qué día de invierno» (OCM: 120)—, pero, más allá de eso, la elipsis se perfila indefinida. Por último, la quinta parece retomar la historia, como la segunda, en el punto donde lo dejó la anterior; sentencia Cristino: «Un seis, la partida toca a su fin» (OCM: 153); al momento, no obstante, comenta: «Oh... rey, ¿qué te pasa esta noche?» (OCM: 155). Asumimos, pues, que la elisión ha comprendido todo el día, o aún más; así parece sugerirlo el mismo personaje cerca del desenlace: «¿Y no es cierto que el día está asomando?» (OCM: 165). Todavía quedan dudas, con todo, sobre si no ha habido saltos más significativos entre el inicio del drama y su fin; de no ser así, la acción teatralizada —dejando a un lado la nebulosa tercera escena— presente abarcaría un día y medio.⁹

En cuanto a *Anastas* y *El preparado*, plantean muchos menos interrogantes. Estos se refieren, exclusivamente, a la magnitud de las elipsis entre los diferentes actos y escenas. En la primera pieza, recordemos, solo hay un corte. Todo indica que este no entraña ningún salto temporal: las palabras que el tirano profiere al comienzo del segundo acto engarzan a la perfección con los hechos que clausuraban el primero; por otra parte, la escena no ha experimentado ningún cambio. Es significativo, a este respecto, que en el último montaje de *Anastas* —en la provincia mexicana de Querétaro— el intermedio solo durase treinta segundos,¹⁰ como si incluso en ese intervalo, en el que normalmente la temporalidad diegética se halla detenida, a la espera de la reanudación, se pretendiese dar cuenta del mínimo lapso que transcurre en la ficción.

Con *El preparado* sucede más o menos igual, al menos en apariencia: en principio, las elipsis entre escenas y actos no suponen salto temporal alguno; si acaso, unos pocos minutos. Así, al final del primer acto, Jacinto «*sale por el mismo lateral de los comensales*» y Elvira, asustada, le grita: «*¡Aquí no! ¡Sal de aquí!*» (EPE: 330). Sus palabras al comienzo del segundo —«*¡Mal rayo te parta! ¿Quién te mandó meterte allí?*» (EPE: 331)— engarzan directamente con aquellas; hay varios datos, aun así, que nos indican que el hiato ha sido más prolongado de lo que pensábamos: para empezar, el Dr. Calandre, embebido en la lectura de su Enciclopedia al final del primer segmento, ya no está en escena. Lo más importante, sin embargo, es que, en ese lapso, a los demás personajes les ha dado tiempo a cenar. Recordemos que en el primer acto, Amador, ante el disgusto de su hermana, invitaba a Eduardo Torrens a acompañarlos en la refacción, a la que también se agregaban el Padre Pradera y su prima Pilar. Observemos el diálogo en el que se resuelve el asunto, fijándonos en las pistas sobre el tiempo:

EL DR. CALANDRE: Pero ¿te quedarás a cenar?

ELVIRA: ¿No estás oyendo que se tiene que ir a Lisboa?

⁹ Con la intención de restringir el análisis al nivel más específico posible, dejo fuera las partes narrativas, haciéndome cuenta, no obstante, de lo artificial de dicha operación, la cual implica prescindir de una parte fundamental del argumento y, por ende, de la duración diegética (que, contando el «Proemio», se extendería hasta los orígenes de la estirpe).

¹⁰ <http://www.ayohui.com/eventos/anastas-o-el-origen-de-la-constitucion-7-de-noviembre-2008> [Consulta: 06/08/14].

EDUARDO TORRENS: Hombre, una horita para cenar...

ELVIRA: Pero ¿no tiene usted tanta prisa?

(*Entra DON GREGORIO PRADERA, acompañado de PILAR.*)

DON GREGORIO PRADERA: Muy buenas noches nos dé Dios. Me he permitido traer a mi prima Pilar [...] para no tener que volver solo a casa —después del café y los licores— a horas tan desusadas [...].

ELVIRA: La cena está lista. (*A TORRENS.*) Entonces ¿usted se marcha?

EDUARDO TORRENS: No, señora; me quedo. Muy a disgusto por tener que cenar en su compañía —y la del cura— pero me quedo.

ELVIRA: Está bien [...]. ¿Pasamos a cenar, Amador? (EPE: 329).

A continuación, se marchan todos y se oye el grito de Elvira, irritada por la tentativa de Jacinto de seguirlos hasta el comedor. Su conversación, en la que Elvira convence a su hijo de la paternidad del Dr. Calandre, dura solo unos pocos minutos, al cabo de los cuales, cuando el resto del elenco se aproxima al despacho, Jacinto se introduce en el armario. Para ese momento, según inferimos de sus declaraciones, la cena ya ha terminado: han sacado el licor y degustan el postre; aparte de eso, los invitados comienzan a despedirse. Solo queda, pues, asumir que se ha producido un salto, que Jacinto ha permanecido en el gabinete mientras los otros cenaban, y que, retirados los platos de la mesa, Elvira se ha adelantado para seguir amonestándole.

Complicaciones de otra índole plantea la duración de dramas como *Apocación*, *Agonia*, *Un caso* y *El salario*. Su análisis da pábulo a interesantes dilemas en torno a los aspectos de velocidad y ritmo. Tales extremos, en las obras recién vistas, no entrañan misterio alguno: todos ellos, como decía, responden a una velocidad isocrónica, mientras que, en el plano rítmico, se encuentran entre la isocronía y lo que García Barrientos (2001: 111) denomina *intensión*; «que el tiempo de la acción rebase, en mayor o menor medida, la duración de la puesta en escena, es sin duda la posibilidad normal y a la que se atienen la inmensa mayoría de las obras, incluidas las que respetan la más estricta unidad de tiempo». Así sucede, sin duda, en *Max* y *La otra casa*; en el resto, empero, hay una coincidencia bastante notable entre lo relatado y lo escenificado. En este hecho influye, indiscutiblemente, un factor: su brevedad. No se trata, aun así, de una norma infalible: la prueba nos la da *Apocación*, con una extensión de tres páginas.

Como sucede con otros aspectos, también carecemos de pistas sobre la duración de este *minidrama*. Lo único que, relacionado con el tiempo, encontramos en esta obra es la velocidad a la que se ha de bajar el telón: lentamente, en el caso del primer acto, y rápidamente, en el del último. El sesgo guiñolesco de la pieza aconseja, por otro lado, la aceleración escénica; y lo mismo podría pregonarse de otras piezas de estética similar, como *Anastas* o *El entremés*.

Pasando a *El salario*, la ruptura de niveles a la que hacía mención afecta decisivamente a la duración y al ritmo. En un principio, se nos dice que la historia relatada es real; con esto en mente, y dado que aún ignoramos la naturaleza etérea de los Imbéciles, establecemos un intervalo indeterminado entre el plano de estos y el del

relato donjuanesco. Cuál es nuestra sorpresa, no obstante, al comprobar que no existe tal lapso, y que los narradores parecen moverse en un limbo fuera del tiempo; solo así se entiende su salto hacia la dimensión donjuanesca, supuestamente alejada en el eje espaciotemporal. El concepto de extensión se ve violentado y resulta tremendamente arriesgado reconstruir una noción natural del tiempo diegético; más bien da la impresión de que la pieza rehúye una reproducción mimética de este elemento. Con ello, cualquier afirmación sobre el ritmo cae también en saco roto, pues, a los efectos, es como si dicha dimensión no existiera en la diégesis.¹¹

Lo mismo sucede en *Agonia* y, hasta cierto punto, en *Un caso*. En la primera, como ya dije, todo se mueve en un plano de abstracción y ambigüedad. Por ello, las pocas referencias al elemento temporal se deben poner entre paréntesis. En el primer acto no encontramos ninguna; el segundo, no obstante, se abre con esta exclamación, debida a Pertes: «¡Qué hermosa mañana!» (AC: 98). Al menos sabemos en qué momento del día estamos. Poco más adelante, hasta esta certeza es cuestionada: «Todo parece indicar que el sol se está poniendo ya», dice el mismo personaje (AC: 107); y al rato, Corpus le pregunta: «¿Crees que ha terminado el crepúsculo?», a lo que aquel contesta: «Todo parece indicarlo» (AC: 110). ¿Qué significa esto? ¿Es dable pensar que el tiempo ha transcurrido tan rápido? García Barrientos se refiere a este recurso —el desfase entre la extensión de la fábula y la de la escena— en el apartado de la velocidad interna, donde lo denomina *condensación* y apunta que su uso supone la interiorización de la perspectiva, ya sea en la figura del *dramaturgo* (implícita), ya en la percepción de un personaje concreto (explícita); incluso cita la *durée*, «el tiempo vivido» (García Barrientos, 2001: 108).

En el caso de *Agonia*, sin embargo, hay más de una razón para recelar de estos datos. En secciones anteriores aludía a la iconoclastia vertida en el prólogo, donde se hablaba del orden como algo baladí. No es solo que no sepamos cuánto tiempo transcurre en el entreacto, sino que también ignoramos si hay continuidad entre las dos partes, si pertenecen al mismo eje temporal. ¿Cómo hablar, pues, de duración? Como dije, el parentesco con Beckett lleva a considerar el asunto desde el mismo enfoque y aplicar la misma conclusión que en *El salario*: si hay un tiempo, este se reduce al de la representación; el de la diégesis se halla totalmente desrealizado, suspendido o inexistente.

Un caso es todavía más ilustrativo a este respecto. Al término de la «Advertencia previa» leemos: «Se trata siempre de una tarde luminosa y cálida, precursora del verano» (UCC: 134). Durante el primer acto no hay ninguna referencia al elemento temporal. Inferimos, pues, que la duración diegética se corresponde con la del espectáculo; el adverbio «siempre», aun así, parece cuestionar tal certidumbre; nuevamen-

¹¹ En este sentido, podríamos interpretar las intervenciones de los Imbéciles como un ejemplo de suspensión temporal: «detención del tiempo ficticio de la fábula, pero sin interrumpir el curso del tiempo real de la escenificación» (García Barrientos, 2001: 91). La función comentadora es, de hecho, típica esta forma de nexa: «personajes de otro nivel —un narrador, un *meneur du jeu*...— o los mismo actores suspenden la representación para hacer reflexiones, preguntas o comentarios de cualquier tipo» (*ibid.*).

te, se sugiere que en la ficción no pasan los minutos. La idea se enfatiza, como sabemos, en el segundo acto, donde la línea del presente queda subsumida, hasta el desenlace, por las frases del pasado y otras imposibles de ubicar. Quizá se podría hablar de una elipsis progresiva entre los dos actos: la alusión a Elena y su amante al inicio lo legitiman, como se dijo; ignoramos, con todo, cuánto tiempo ha pasado entre uno y otro bloque, y lo que es peor: se sugiere la posibilidad de que la noción misma de *paso del tiempo* sea inaplicable.

Retomando lo que decía al tratar el orden, no se puede hablar de regresiones puras, en la medida en que no se trasmite una imagen de tiempo natural, ordenado a imagen del real. Desde el punto de vista de la duración, tal defecto tiene consecuencias vitales; si el tiempo se encuentra detenido, hay un desfase absoluto de la velocidad interna: se da el fenómeno que García Barrientos (2001: 109) llama *dilatación*, contrario al de la condensación y consistente en que el tiempo real supera al ficticio. En la narrativa, tenemos un ejemplo perfecto de este procedimiento en el cuento borgiano «El milagro secreto», donde a un reo de muerte le es concedida, al pie del cadalso, una peculiar redención: la experiencia de una vida exitosa. Esta, sin embargo, se recrea en su mente en el último segundo de su vida, de tal modo que, mientras que para los demás el lapso es minúsculo, para él representa toda una existencia.

En el teatro, la dilatación implica un alto grado de artificialidad: la soberanía del tiempo objetivo impone una velocidad invariable. El desfase, así, solo puede ser significado. García Barrientos (*id.*: 110) pone el ejemplo de un montaje de *La detonación*, de Buero Vallejo, donde las partes no correspondientes a la imaginación de Larra se representaban ralentizadas. Esto, con todo, no es sino un truco para evocar algo que, como venimos viendo, es muy discutiblemente representable: el tiempo de la conciencia. Respecto de *Un caso*, Benet nos previene en la «Advertencia previa» que ciertas situaciones del segundo acto son simultáneas: ¿cómo representar esa simultaneidad?, ¿haciendo que los personajes hablen a la vez?, ¿es eso factible sin convertir el espectáculo en un galimatías? Quizá; en este sentido, el teatro cuenta con una ventaja que no tiene la narrativa: mientras que en esta las intervenciones de los personajes son necesariamente consecutivas, en la escena pueden superponerse sin problemas. Cabría preguntarse, con todo, hasta qué punto es esto posible. Si el segundo acto de *Un caso* aspira a representar un ámbito privado de tiempo, lo mejor sería que todas las frases —menos las que abren y cierran el intervalo— se pronunciasen al unísono; de esa manera habría una correspondencia bastante ajustada entre la temporalidad objetiva y el no-tiempo de la diégesis. Ahora bien, solo a un director fuera de sus cabales se le ocurriría recurrir a este expediente. Lo más normal es que se optase por la dilatación, por secuenciar una amalgama que, en la ficción, se manifiesta sin solución de continuidad; o, como mucho, por superponer *algunas* de las alocuciones, no su totalidad.

Estas tres obras, en resumen, demuestran lo difícil que resulta en el modo teatral representar el tiempo subjetivo o que, en general, no obedece a las pautas de lo real. La ambigüedad de la que hace uso Benet en sus novelas se ve aquí puesta en entre-

dicho por el carácter tangible y objetivo de la escena. Multitud de recursos pueden contribuir a sugerir sensaciones como estancamiento, indefinición, arbitrariedad; pero, al final, al espectador siempre le quedará el flotador del tiempo real; en cambio, en la narrativa nos internamos en un mundo con normas propias, en modo alguno dependiente de las nuestras, donde el tiempo fluye a su antojo; ahí es donde el empeño benetiano alcanzará su plena realización, sin dejar en el receptor el mismo regusto de insatisfacción.

ESPACIO

1. NOCIONES TEÓRICAS

De acuerdo con Corvin (1976: 216), en el teatro el espacio «condiciona la elaboración de la fábula, la caracterización de los personajes, e incluso la elección del lenguaje». En contraste, en la narrativa dicho elemento se restringe al plano del contenido, al dominio inmaterial de la diégesis, siendo así que su repercusión en el tejido formal de la obra es, en principio, nula; muy significativa, a este respecto, es su incomparabilidad en el ensayo de Genette. Como dice García Barrientos (2001: 121): «El espacio es una categoría pertinente y fundamental para el estudio del modo dramático de representación, y no es ni lo uno ni lo otro para el estudio del modo narrativo».

El elemento espacial, lo mismo que el resto de constituyentes del drama, posee una faceta representante —*escénica*— y otra representada —*diegética*—, cuya hibridación da como resultado el espacio dramático, la realidad específicamente teatral. En este aspecto, la corporeidad del teatro se impone con mayor fuerza que en los demás. Ello supone, en primer lugar, una limitación material aún más palmaria que la que veíamos al hablar del elemento temporal; la aparatosidad de la puesta en escena recomienda bien disminuir el número de emplazamientos al máximo (plano de la fábula), bien recurrir a estrategias como escenas simultáneas, decorado verbal, manipulación de la luz, gestualidad, etc. (en la escenificación): medidas, todas ellas, que contribuyen a hacer más creíble la figuración del espacio y abaratar los costes del espectáculo.

Como segunda consecuencia, se produce un efecto de cercanía con el que ni la narrativa ni otras formas de imitación pueden competir: en la escena, los lugares donde se desarrolla la acción se encuentran, aparentemente, frente al receptor, quien puede observarlos desde todos los ángulos y hasta palparlos con sus manos. Tal ilusión de realidad se debe a la ausencia de mediación tantas veces aludida, pero tam-

bién a la naturaleza de los medios de representación: «Porque el teatro representa espacio con verdadero espacio tridimensional, el cine con superficie, el sucedáneo bidimensional de la pantalla, y la narración solo con palabras, dichas o escritas» (*id.*: 145). Ello facilita el acceso al espacio significado; esconde, con todo, una insoslayable paradoja: por mucho que el público crea que está contemplando el orbe ficticio con sus propios ojos, que aun forma parte del mismo, dicha impresión será siempre quimérica. Igual que el presente de la enunciación es solo una apariencia, el reducto sobre el que evolucionan los actores remite también a otra esfera, *legible* semiológicamente pero inaccesible en términos físicos. Para explorar esta diversidad ontológica, Elam (1980: 98-117) recurre a la teoría de los mundos posibles. Merece la pena detenerse brevemente en sus observaciones.

De acuerdo con esta línea de pensamiento, la ontología de la diégesis y su parentesco con el mundo real dependen de dos tipos de semántica: una *extensional* —o referencial— y otra *intensional* —o posible. En los universos que alumbró la literatura se da una combinación de ambas: no hay obra, por iconoclasta que sea, que no posea un elemento que no remita a nuestra esfera, de la misma manera que no existe pieza basada en la imitación que se acerque tanto a la realidad que llegue a confundirse con ella; independientemente del grado de realismo, de la minuciosidad en la reconstrucción de ambientes y tipos (no importa que estos se correspondan con figuras históricas o incluso con el propio autor o su público), prevalece una barrera infranqueable: aunque sea una obviedad, la ficción siempre será irreal o, mejor aún, posible, esto es, situada en un nivel de existencia potencial, solo provisional y artificialmente actualizado.

Tal incompatibilidad, que en la narrativa se hace patente desde el propio instrumento empleado para la labor imitativa —la escritura—, no lo es tanto en el teatro: cuando se levanta el telón, el espacio, preexistente en su faceta escénica, se sugiere tan autónomo y legítimo como el real, especialmente cuando se asemeja al entorno factual. Frente a la narrativa, en la que el lector, consciente del artificio, reconstruye en su cabeza el ámbito que se le describe, en un drama el espectador se ve obligado a asumir una concepción oximorónica, en la línea del *double-thinking* de Orwell: lo que observa es real e irreal al mismo tiempo.¹ Como dice Elam (*id.*: 111):

Dramatic worlds [...] are presented to the spectator as «hypothetically actual» constructs, since they are «seen» in progress «here and now» without narrational mediation. Dramatic performance metaphorically translates conceptual access to possible worlds into «physical» access, since the constructed world is apparently shown to the audience —that is, ostended— rather than being stipulated or described.

¹ En teoría del teatro se emplea el término procedente del psicoanálisis *denegación* para denominar la especial condición del público: «Como el niño [...] que goza, en el juego del diábolito, siendo a la vez actor y espectador, la denegación hace que el escenario oscile entre efecto de realidad y efecto teatral, provocando sucesivamente identificación y distanciamiento. Probablemente uno de los placeres que nos proporciona la representación reside en esta dialéctica», dice Pavis (1980: 122).

Se trata, en fin, de desandar el camino, de ver la escena como lo que en verdad es: un entramado de signos que solo de modo convencional guarda parentesco con nuestro mundo y que, igual que los caracteres gráficos, ha de ser descifrado por el receptor conforme a las indicaciones aportadas.

El espacio desempeña, además, un papel protagónico en esta dialéctica posible-real: es el umbral entre nuestro mundo y el ficticio; no solo por su carácter híbrido, sino, sobre todo, porque modifica el ser de los elementos que se sitúan dentro de sus límites. Jansen (1986: 27) lo compara con la instancia del narrador: así como aquel asume la voz de entes incorpóreos y nos ilumina los lugares y las condiciones en los que se desarrollan los acontecimientos de la fábula, el espacio teatral propicia la encarnación de lo etéreo en sujetos y objetos visibles, interpretables por el espectador. Tal hecho se constata, mejor que en ningún otro aspecto, en la categoría de personaje: un intérprete, cuando entra en escena, deviene inmediatamente criatura dramática, a medio camino entre ambos orbes (*cf.* García Barrientos, 2001: 122-123); siempre y cuando no recuse esta investidura, atrae sobre sí otra personalidad adscrita a un mundo posible, nunca del todo visible, superpuesta a su rostro real.

Según Bobes (1987: 79), «todo lo que está en el escenario, y por el hecho de estar ahí, y todo lo que se realiza en escena, y por el hecho de realizarlo allí, pasa a tener un significado integrándose en un signo global». Hay una diferencia crucial, así y todo, entre *escenario* y *espacio dramático*; este no tiene por qué corresponderse con aquel, es decir, con un emplazamiento físico concreto. García Barrientos, en su contraposición de las nociones *sala* y *escena*, apunta que esta última no responde a unos límites arquitectónicos o siquiera tangibles (el proscenio, los bastidores), sino que se fundamenta, única y exclusivamente, en «la oposición entre actores y público» (García Barrientos, 2001: 124); de hecho, muchas veces el espacio se define no tanto por una área observable cuanto por las palabras de los personajes u otros signos similares; y a menudo la acción se desarrolla entre las filas de asientos, los palcos o los pasillos.

En una línea parecida, distingue Bobes dos tipos de espacios en el teatro: previos y genuinamente dramáticos. Los primeros consistirían en los lugares físicos donde se efectúa la representación: el edificio en su conjunto y, como elemento nuclear, el escenario, «cuya disposición ha experimentado [...] cambios que van de acuerdo con la concepción que del teatro y el texto teatral se tenga en cada momento» (Bobes, 1987: 243). La relación entre este y el espacio de los espectadores (la sala) ha pasado, asimismo, por muchas e interesantes fases a lo largo de la historia: desde la máxima integración (representada por la escena *abierta*) hasta la más radical separación (identificada con la escena *cerrada*, en la que la cuarta pared constituye una visible separación arquitectónica).²

² Tanto Bobes (1987: 252) como García Barrientos (2001: 125-126) acuden a la clasificación de Breyer (1968), en la que, mediante letras (O, U, L, F, H, X, T), se inventarían las posibles disposiciones del escenario en relación con el público.

En cuanto a la segunda especie, es la que realmente interesa: mientras que la anterior atañe, eminentemente, a la materialidad de la puesta en escena, esta remite a la encarnación del universo inventado en el dominio tangible. Uno de sus rasgos más definitorios es su carácter sinecdóquico, la condición necesariamente incompleta de lo representado; ello quiere decir que el espectador asume que lo observado no es sino una parte del espacio ficticio —la *patente*—, que más allá de la frontera impuesta por la escena existen ámbitos contiguos (o *latentes*) cuya existencia se sugerirá mediante diferentes técnicas, y *ausentes*, alejados geográfica y/o temporalmente del reducto observable, que solo serán evocados por la palabra. Se trata de una de las convenciones primordiales del modo de representación dramático: el espacio genuinamente teatral es solo uno de los varios en los que acontece o a los que alude la obra, siendo así que, como dice García Barrientos (2001: 138), «lo que habría que explicitar, y no resultará fácil, sería precisamente su inexistencia en el caso, raro, de que fuera del espacio visible no hubiera nada». De hecho, existe toda una tradición específicamente teatral, consistente en el juego entre el dentro y el fuera, que, haciendo de la necesidad virtud, ha dado —y sigue dando— ricos frutos en diversos registros (*cf.* Pérez Gállego, 1975). Piénsese en una obra como *La casa de Bernarda Alba*, en la que solo somos testigos de lo que sucede dentro del hogar: la omisión del exterior potencia el alcance evocativo de la pieza. Pero no solo se trata de enriquecer la significación: en algunas épocas, ciertas realidades —la muerte de un personaje, habitualmente— se representaban por norma fuera de escena. Es en aspectos como este donde brilla con intensidad lo convencional del teatro, frente a otros modos más ilusoriamente naturales, como el cine o la narrativa.

En cuanto a la figuración del espacio visible, García Barrientos (2001: 132-134) echa mano del catálogo de Kowzan para rastrear los distintos códigos: desde la opción más usual —la parafernalia escenográfica— hasta las más rebuscadas, como los gestos del actor o sus palabras, prácticamente cualquier recurso puede servir para recrear el espacio. El uso de uno u otro redundante en la distancia representativa, es decir, en la proximidad entre el referente y los elementos puestos en juego para su representación; ello da lugar a tres tipos de ámbitos: *icónico* —en el que los elementos representados se corresponden fielmente con los representados—, *metonímico* —en el que ciertos indicios apuntan a realidades de las que forman parte o con las que, naturalmente, están relacionados— y *convencional* —en el que la asociación significante-significado es totalmente arbitraria, viene establecida por el código acuñado por la obra. Aparte de esta, se contempla otro tipo de distancia —temática—, la cual depende del grado de similitud del conjunto con el modelo real y en la que se contemplan dos polos estéticos: realista y estilizado.

En la dramaturgia benetiana, se da una oscilación entre el máximo de ilusión —la iconicidad realista— y el de distancia, en ámbitos pocos menos que etéreos cuya figuración, de una forma similar a lo que sucedía con la categoría temporal, plantea un grave conflicto respecto de las exigencias básicas del modo dramático. En este y en otros aspectos reviste el espacio benetiano un interés especial.

2. UNIDAD Y DIVERSIDAD: ESPACIOS PATENTES Y LATENTES

Decía al comienzo que el factor espacial no tiene apenas relieve en el modo narrativo, en cuanto se sitúa en un plano intangible, opuesto, por ende, a la propia esencia del elemento. Esta afirmación se tambalea al considerar algunas de las novelas benetianas. Como sabemos, Región constituye el espacio axial de gran parte de su producción: un dominio laberíntico, caracterizado por un aura mítica y una naturaleza agreste, hostil al ser humano. Leemos en muchas de las páginas de *Volverás a Región* que cualquiera que pretenda recorrer el camino que lleva a su corazón —el bosque de Mantua— perderá la cabeza, extraviado en sus meandros y atormentado por fuerzas extrañas. Esta lucha con el medio natural es, antes que nada, la objetivación de un proceso interno: la abigarrada geografía de Región es el correlato de la psique atribulada de sus habitantes. Pero eso no es todo; si, como apuntaba, Benet recrea la parsimonia de las horas mediante un discurso reiterativo y desentendido del orden racional, técnicas similares le sirven para sugerir lo intrincado y asfixiante del espacio: por un lado, un estilo prolijo, rico en subordinadas y periodos interminables, y, por otro, una hermética y desorganizada exposición del contenido, consiguen que el lector padezca la misma sensación de extravío que abrumba al incauto viajero y, por extensión, a todos los pobladores de esta suerte de limbo. Como apunta Costa (1979: 11): «la estructura de la narración consigue reflejar el enmarañado mundo de Región, y el lector al adentrarse en la lectura pasa a ser a su vez imagen de aquellos personajes que tratan de dar sentido a sus vidas en la novela misma».³

Con el componente espacial la problemática de la subjetividad se hace todavía más palmaria que con el temporal. En el teatro, la palabra puede evocar los lugares de la acción con la misma legitimidad que lo hace en un relato; mas la forma de implicación del espectador en el proceso de reconstrucción del universo ficcional dista mucho de la del lector, en cuya imaginación la escritura benetiana puede alumbrar verdaderos laberintos. La razón vuelve a ser la misma de siempre: en la escena todo ocurre ante los ojos del público y, si bien es posible deformar la apariencia del ámbito representado, enajenarlo de su referente real, no será dable generar en el receptor la misma ansiedad y desorientación que suscitan sus novelas. Es en este respecto donde la objetividad y el carácter escasamente manipulable de los elementos escénicos se hacen más patentes. Al igual que con el tiempo, podemos dar a entender que un personaje está perdido, enfrentado a una maraña de senderos que constituyen el reflejo de su afligida mente; pero nunca conseguiremos que el espectador perciba ese descarrío como algo vivido en carne propia. A esta limitación contribuyen decisiva-

³ De nuevo, la referencia a la imagen del laberinto es ineludible, quizá más aquí que en ningún otro aspecto. «Estructura laberíntica a imagen de la topografía regionata que sirve de escenario a casi todas sus ficciones», dice Murcia (1995: 20) a cuento de la técnica compositiva de Benet. Por su lado, Cabrera (1983: 84) vincula el espacio físico con el mental y existencial: «This labyrinthine configuration of human relations, running parallel with the labyrinthine topography and enigmatic aura of the Sierra where the Numa is hidden [...] creates the overall impression of the entire novel as a human labyrinth». Véanse también mis consideraciones al respecto (Carrera Garrido, 2009b: 25-27).

mente la parcial preexistencia del espacio —ya glosada—, la naturaleza de los códigos en juego —mucho menos versátiles que el verbal— y, por último, las siempre acotadas dimensiones de la escena.

Cabe cuestionarse, de todas formas, si el Benet comediógrafo perseguía con el espacio lo mismo que con el tiempo, es decir, si la definición de este elemento dramático remite con semejante intensidad a su poética como narrador. Desde mi punto de vista, muy discutiblemente. Contra lo que se pudiera pensar, la representación de la dimensión espacial en su teatro acusa una gran sobriedad y sencillez; quitando algunos casos muy particulares, de gran interés para mis propósitos, la mayoría de las piezas a examen se ciñe a las convenciones de la escena más canónica.

Para empezar, todas ellas, en principio, respetan rigurosamente la unidad de lugar. Semejante economía se debe, a mi parecer, a la ya mentada concentración del teatro, y no tanto a la observancia de la preceptiva neoclásica. De las catorce piezas que componen el *corpus*, diez —*Anastas*, *Agonia*, *Un caso*, *El último*, *La otra casa*, *El verbo*, *El barbero*, *El entremés*, *Apocación* y *El caballero*— tienen lugar en un solo emplazamiento. Solo *El Burlador* y *El preparado* se desarrollan claramente en más: en dos contiguos, ambos visibles y coexistentes en la escena, la primera (la casa de Don Juan y el jardín); y la segunda, hasta en tres (la calle frente a la casa del Dr. Calandre, el gabinete del científico y el comedor de su vivienda, este último solo sugerido), los cuales, pese a todo, pertenecen al mismo dominio, como los de *El Burlador*. Sobre estos últimos, cabe añadir que son colindantes no solo en la escena, sino también en la ficción. Por su parte, los espacios de *El preparado* no conviven en las tablas, sino que son sucesivos: entre uno y otro se operan —aunque no se expliciten en las acotaciones— sendas *mutaciones* o variaciones escenográficas (cfr. García Barrientos, 2001: 130).

Cabe decir, aun así, que tampoco en *El Burlador* se da una verdadera simultaneidad de los dos planos: pese a compartir el mismo escenario, la acción suele concentrarse exclusivamente en una de las mitades, quedando la otra desactivada —que no temporalmente suspendida— o en la sombra. El único momento en el que las dos parcelas discurren al unísono es cuando, en la escena cuarta, Don Juan y Wagner contemplan las tretas del Burlador con Inés, intercalando comentarios sobre los jóvenes y, finalmente, contraponiendo sus divergentes visiones de la vida:

DON JUAN: (*Muy seguro de sí.*) Don Juan no sabe de otra cosa que no sea el vivir.

EL BURLADOR: (*Que ya se va sentando junto a INÉS. Susurrante.*) La vida está en tus dulces miembros, Inés, y brilla en tus ojos sumergida la oscura campanita del deseo. (*INÉS escucha con la mayor atención.*)

DON JUAN: (*Sigue rotundo.*) ¡Vivir! Me conozco la muerte de memoria y te aseguro, Wagner, que no vale la pena de dejar constancia de tu arte y tu ciencia para los siglos venideros. Acaso solo una memoria ingrata. Lo que vale es vivir y consumirse probando los únicos frutos que este mundo nos ofrece. Hacer música... ¡eso es cosa de tímidos y sonámbulos! ¡Se queda para los que no saben gozar, como tú, Wagner! (EBC: 258).

En cuanto al resto de la nómina, solo *Max* y *El salario* pueden prestarse a cierto comentario en el asunto de la unidad o diversidad espacial. Sobre la primera ya dije algo al hablar del tiempo: allí comentaba la paradoja que se produce cuando se solapan los recuerdos del equilibrista con el momento presente y, especialmente, con el espacio del circo. Las palabras de la Abuela, de Bárbara y de él mismo sugieren la existencia de otras ubicaciones. Me explico: cuando la segunda aparece vestida de colegiala, es lógico inferir que la conversación acontece antes de la llegada de ambos al circo y, en consecuencia, en un sitio diferente. Y algo similar sucede en el pasaje en el que el artista, de niño, profetiza su propia muerte: su tierna edad nos lleva a situarlo en un instante y un emplazamiento previos a los actuales. Aquí, por añadidura, se aporta un indicio todavía más elocuente: recordemos que se nos habla de una ventana y de un aparente suicidio. Lo mismo se aplica al intercambio entre La Abuela y el Padre José. En este no hay referencias tan obvias, pero, una vez más, la lógica nos lleva a retrotraer el episodio, si no a un punto temporal anterior al debut de Max como equilibrista —para ese entonces, todo parece indicar que ya ha comenzado su andadura en los escenarios—, al menos sí en un espacio diferente del circo: probablemente los dominios del sacerdote, adonde habría acudido la Abuela para persuadirlo; las palabras de esta denotan, en todo caso, una alteridad, un rechazo, respecto del espacio que habita Max: «Debe usted convencerle para que vuelva a casa y a su colegio», suplica (MAX: 210); como sucedía con la alusión a la ventana, no es verosímil que esta intervención sea proferida en el contexto del circo.

Por supuesto, esta diversidad espacial se adscribe únicamente a la diégesis, siendo así que sobre la escena no se obra cambio alguno. Según el texto, el marco sigue siendo, en todo momento, el circo. Se podría argüir que las alocuciones de los personajes edifican un entorno distinto. Aquí, no obstante, se plantearía un reparo grave: puesto que ya existe un espacio definido por las acotaciones, ¿de qué manera significar plausiblemente, sin que se solapasen, esos otros a los que aluden las palabras de los participantes? Ítem más: como decía, aun cuando deducimos que la acción se desarrolla en otro lugar, las acotaciones dicen que los personajes interactúan con el escenificado (el circense). En *Muerte de un viajante*, Arthur Miller dio con una solución originalísima para resolver un dilema semejante: siempre que los protagonistas se deslizaban hacia otro punto espaciotemporal, los muros de la casa —no representados escénicamente— se volvían invisibles en la ficción, de suerte que los personajes podían atravesarlos sin inmutarse. En el caso de Benet no hay ninguna indicación tan explícita, con lo que concluimos que no era su intención patentizar otros ámbitos; si acaso, significarlos, aludir a ellos como hace una novela, pero no ponerlos ante nuestra mirada. Tendríamos, por tanto, varios espacios diegéticos, pero solo uno verdaderamente dramático.

Por lo que respecta a *El salario*, el problema es aún más intrincado. Vuelvo sobre lo que apuntaba en secciones anteriores: como en *Max*, se produce una disrupción que hace temblar el eje espaciotemporal. Aquí, de todas formas, parece darse la situación inversa a la de la obra de 1953: varios elementos —no solo las palabras de

los personajes y la condición supuestamente pretérita de la historia donjuanesca, sino objetos como la chimenea o el lecho de la escena décima— indican la existencia de dos espacios escenográficamente diferenciados; en la diégesis, empero, la fusión de ambos planos desmiente esta diversidad. Se trata de un desajuste significativamente más inquietante que el de *Max*, pues, no conforme con evidenciar la insoslayable artificialidad de la escena, pone en duda la consistencia de la ficción.

En resumen, en ambas obras resulta problemático aplicar la noción de unidad de lugar. A mi juicio, esta solo es realmente operativa en obras de talante referencial, mientras que en creaciones de estética simbólica u onírica, que juegan con la figuración de las dimensiones, el concepto queda —nunca mejor dicho— fuera de lugar. Tanto *Max* como *El salario* dibujan espacios antiilusionistas, que, lejos de ser espejo del mundo real, generan algo diferente: la plasmación de una perspectiva subjetiva en un área aparentemente objetiva (la primera) o un reducto que rehúye cualquier equiparación con su referente, revelando la tramoya que normalmente se oculta tras los bastidores (la segunda). No son las únicas piezas del repertorio benetiano que responden a dicho prurito; como vengo diciendo, la mayor parte obedece a una misma voluntad antirrealista —o, mejor dicho, *desrealizadora*—, en unos casos más rupturista que en otros. En lo que se refiere al espacio, ya vimos dos ejemplos capitales, obedientes a dos propósitos distintos, mas coincidentes en su alejamiento de la estética realista o estrictamente referencial. En la última sección de este capítulo comentaré las demás. Por el momento, sigo explorando un aspecto relacionado con el tema de la unidad: la denotación de lugares adyacentes al espacio visible.

También en este particular el teatro benetiano destaca por su elementalidad. Como decía, la dialéctica entre lo representado y lo sugerido constituye uno de los mecanismos expresivos más característicamente escénicos: el concurso de varios sistemas —así como de varios grados— de representación permite unos contrastes que en la narrativa no son posibles o, cuando menos, no de una manera tan plástica, dada su restricción a un sola herramienta de imitación, indefectiblemente homogénea pese a su capacidad de contorsión.⁴ En el caso de Benet, con todo, dicho potencial significativo, específico del modo dramático, se ve muy poco explotado. El exigente trabajo lingüístico y compositivo por el que se caracterizan sus novelas, gracias al cual se logran fecundos matices y efectos en la manipulación del espacio y el tiempo, no tiene parangón en este aspecto de su teatro. Tampoco es que esta parquedad menoscabe seriamente las piezas; simplifica, eso sí, su faceta espectacular. Lo mismo sucede con otras parcelas privilegiadas por el carácter tangible y observable de la escena, tales como la cinésica, la mímica o la proxémica; ni siquiera muestra un mayor interés por componentes tan básicos para la figuración del entorno como la

⁴ Frente a la uniformidad de la palabra literaria, el teatro goza de una rica y variada *poliglosia*. Como dice Bettetini (1975: 78-79), «cabría pensar, más que en un lenguaje, en el lugar de interrelaciones y síntesis significantes entre lenguajes diversos, que hacen referencia a diversos sistemas de códigos, no homogéneos entre sí en su mayoría».

escenografía, los accesorios, la luz o el sonido.⁵ La mayoría de las veces, todos esos extremos están solo intuidos, sobreentendidos en el tejido del texto o, como mucho, en las palabras de los personajes, con lo que, en su trasposición al escenario, el director se ve en la necesidad de tomar decisiones desde la nada o, cuando más, basándose en instrucciones poco precisas.

Directamente relacionado con este laconismo informativo, se encuentra otro rasgo profundamente destabilizador respecto de la construcción del espacio y, más en concreto, de la confrontación visible-invisible que ahora nos ocupa: la ambigüedad típica de Benet. En un aspecto tan nuclear como el presente, esta, todavía más que la carencia de instrucciones, puede plantear verdaderas trabas a la solvencia teatral. Ya no se trata de que falte información, sino que la poca de la que disponemos es altamente equívoca o nebulosa. De nuevo se busca generar desconcierto, indefinición; mas, por enésima vez, la condición ineludiblemente objetiva de la escena impone la univocidad; quizá no en la interpretación del sentido (extremo, al fin y al cabo, ajeno a su hechura formal), pero sí en la conformación del drama, esto es, en su envoltura modal.

Como digo, en los dramas benetianos no se da un juego eficaz con los espacios latentes más que en ciertos pasajes muy localizados; en su mayor parte, el intercambio con el fuera de escena no aporta nada significativo: los personajes se limitan a entrar y salir del ámbito patente sin que tengamos una noción siquiera vaga de lo que, hurtado a la vista, se adivina próximo. Es más, en algunas obras se llega incluso a sugerir una posibilidad ciertamente insólita: que allende lo observable no exista nada (en la ficción, se entiende), o sea que la geografía del mundo recreado se restrinja al reducto de la escena, del espacio teatralmente actualizado. Es uno de los más serios cuestionamientos de la referencialidad de la mimesis dramática. Como dice Pérez Gállego (1975: 176), «hasta cuando se trate de un “espacio cerrado” se podrá hablar de un recinto que rodea la acción, un decorado lleno de “huecos” por los que podrá penetrarse»; y ya veíamos lo que comentaba el autor de *Drama y tiempo* sobre la rareza de casos como el presente; según afirma al inicio de la sección sobre el particular, «el espacio dramático patente se presenta siempre al espectador o lector como una parte de un espacio más amplio que se prolonga o continúa más allá de los límites del espacio escenográfico» (García Barrientos, 2001: 137). Ello, una vez más, parte de una concepción eminentemente clásica del modo de representación teatral, basada en la figura de la sinécdoque: lo representado será siempre parte de un todo, nunca el todo en su plenitud. En la dramaturgia última, no obstante, también esto se pone en entredicho, ya sea en aras de la deconstrucción de la verosimilitud interna, ya en virtud de una motivación temática, como ocurre en *A puerta cerrada*, de Sartre, en gran parte de la dramaturgia de Beckett o, dentro del *corpus* benetiano, en la iconoclasta *Agonia*.

⁵ Dichas omisiones se repetirán, como veremos en relación con los personajes, en facetas como el vestuario, el maquillaje, el tono de la voz, etc., aparte de los tres ya mencionados, relativos al movimiento, la gestualidad y las distancias. Como ya dije, todos ellos pueden servir para representar el espacio.

Pero volviendo a los casos que podríamos llamar canónicos, rescato los seis ejemplos que, a mi parecer, revisten más interés. Pertenecen estos a *Anastas*, *El preparado*, *Un caso*, *El último*, *La otra casa* y *Max*. En el primero, las inmediaciones de la Sala del Trono —el espacio visible— se actualizan de diversas maneras: el monarca y su criado, Gaspar, discuten en el interior de la estancia cuando llaman a la puerta; el sirviente aplica ojo y oído al picaporte y le informa a su señor sobre lo que ve. Es una muestra de la técnica que García Barrientos (*id.*: 139) llama *teicoscopia*: «un personaje cuenta lo que está sucediendo en el espacio contiguo (tras los bastidores) en el mismo momento en que lo está contando»; sin duda, uno de los recursos que mejor ponen de manifiesto la artificialidad del teatro, su grado de convención, y que más nos ilustran, a la par, sobre la efectividad del contraste entre lo relatado y lo mostrado o, lo que es lo mismo, entre los dos principales modos de imitación. En la narrativa, donde, en rigor, todo es referido —aun los diálogos, la parcela más próxima a la representación mimética como tal—, dicho procedimiento entraña un cambio de perspectiva en la exposición de los hechos: de la pretendida objetividad del discurso se pasa a una visión individual, que puede estar determinada por numerosos factores (prejuicios, limitaciones sensitivas, insuficiencias intelectuales, etc.); se da, asimismo, el paso de lo que Genette (1972: 222-241) llama *relato de acontecimientos* a *relato de palabras*; con eso y con todo, el medio de representación continúa siendo el mismo, lo que significa que el contraste es temático y estilístico, mas no semiológico.

No es este el único método que utiliza Benet para sugerir la existencia del espacio contiguo en *Anastas*. Mientras observa Gaspar a través de la mirilla, se nos informa de que «[s]e perciben rumores de voces en el exterior» (AOC: 10); y al poco, justo antes de que irrumpen en la sala los ministros, se repite la misma situación: «se oyen murmullos y se percibe un gran agitación exterior» (AOC: 13); algarabía que se prolonga durante la perorata del tirano, quien «es interrumpido por voces confusas, ruidos de pasos y carreras, golpes y cuerpos que se debaten y lamentan» (*ibid.*). Estamos ante una de las formas más habituales de activar el reducto invisible: la voz o el ruido procedente de fuera. Benet vuelve a hacer uso de ella en *La otra casa*, en *Un caso*, en *El preparado* y en *El último*, en estas tres últimas de un modo bastante canónico y en la primera de una manera más especial: en lugar de ser las acotaciones las que nos ponen al corriente, son las intervenciones de los personajes las que suministran pistas para la puesta en escena. El pasaje que cito corresponde a la escena cuarta, y los hablantes parecen aludir tanto a los huéspedes Yosen y Alejandro como a los espectrales visitantes de la casa:

CRISTINO MAZÓN: ¿No oís nada? [...].

EL REY: ¿Arriba o abajo?

CRISTINO MAZÓN: Por doquier.

EL REY: ¿Voces o pasos?

CRISTINO MAZÓN: De todo. De todo. Y rumores.

EL REY: Pero más pasos que voces, diría yo.

CRISTINO MAZÓN: Ahora sí, antes no.
 EL REY: Se pasea por la habitación.
 EUGENIA FERNÁNDEZ: Parece inquieto [...].
 CRISTINO MAZÓN: ¿Y qué ha sido eso?
 EUGENIA FERNÁNDEZ: El equipaje [...].
 EL REY: ¿Oís? Debe estar cerrándolo [...].
 CRISTINO MAZÓN: Se oyen nuevos pasos.
 EUGENIA FERNÁNDEZ: Tal vez Yosen [...].
 CRISTINO MAZÓN: ¿Y ese ruido de jergón?
 EL REY: No se me ha escapado. ¿Y ahora? ¿No es el de un papel arrugado?
 EUGENIA FERNÁNDEZ: Debe ser el plano (OCM: 131-133).

No es la primera vez que los personajes dicen sentir presencias en las proximidades del caserón; ya en la escena que abre «El drama» le dice Cristino a su concubina: «¿Qué ha sido eso?»; «¿El qué?», inquiera aquella; «Unos pasos», contesta su señor, para luego añadir: «Los distingo bien. Están lejos todavía, pero se acercan, aunque bien despacio. Se acercan. Son pasos de hombre, por fortuna» (OCM: 47). Por otro lado, poco después del fragmento arriba reproducido, los tres hablantes, aún elucubrando sobre la actividad que acaban de percibir, «*observan el techo en silencio*» (OCM: 138); «Ahora baja las escaleras», observa Cristino (OCM: 139), pero nunca llegaremos a ver a nadie. Por último, en la quinta escena comenta Eugenia: «¿No se oye un silbido?»; tras lo que dice: «Me parece que ahora se oyen pasos» (OCM: 159).

Dado este planteamiento, quedaría al arbitrio del director incluir los ruidos mencionados o, al contrario, dejar que las palabras de los personajes bastasen para la reconstrucción del drama. Una cuestión nada desdeñable sería qué crédito otorgar al discurso de Cristino y compañía; el evidente desequilibrio de la pareja protagonista, unido a la sobrenaturalidad del monarca y, en general, al carácter alucinante del ámbito regionato, hace que todas nuestras inferencias acerca de la distribución o realidad del espacio ficticio deban ser puestas entre paréntesis; máxime cuando todo parece indicar que muchos de estos ruidos son producto de la paranoia de los personajes. No en vano, cuando Eugenia habla del silbido, Cristino dice no oír nada; y luego, cuando afirma escuchar pasos, aquel le escupe: «Tu imaginación» (*ibid.*).

También en *Agonia* y *Un caso* nos encontramos con ocurrencias de dudosa veracidad. En la última son los reiterados golpes en la puerta de la casa el elemento que más claramente denota una zona externa. El doble grito que, al inicio del segundo acto, emite la invisible Elena nos advierte, asimismo, sobre la existencia de otro cuarto: el de la enigmática cama de las bolas. Así y todo, la condición palmariamente espectral de los primeros y la irrealidad de la segunda mitad del drama nos previenen a la hora de considerar su validez como indicadores de un ámbito ubicado en la vecindad de la escena: al sugerirse como voces del Más Allá, o bien emanaciones de la conciencia de los protagonistas, el valor de estos indicios se ve hondamente relativizado.

Lo mismo ocurre con las insistentes llamadas de Clara en *La otra casa*, sobre todo con las de la primera escena. Aunque todavía lo ignoramos, se trata de la voz de un espíritu redivivo. ¿De dónde procede su apelación? ¿Es lícito ubicarla en una habitación cercana o en el patio de la casa? ¿No sería más acertado pensar en un limbo etéreo, esto es, en un no-lugar? Los posteriores arañazos en la puerta, seguidos de un nuevo lamento de la joven fallecida, parecen desacreditar esta *localización*; al poco, la violenta entrada de aquella parece situarla de lleno en nuestra dimensión. Las dudas, con todo, persisten: aun cuando su irrupción supone la activación del orbe exterior, me guardo de afirmar rotundamente que las llamadas proviniesen de allá. Para la actualización del exterior de la casa, es más fiable, aparte de las entradas y salidas de personajes tangibles como Yosen y Cristino en la escena segunda, la ventana desde la que se observa el paisaje, así como la indicación que reza: «*Se escucha el inconfundible sonido del disparo en la sierra*» (OCM: 167), o el mínimo ejemplo de *teicoscopia* que encontramos a continuación, puesto en boca de Cristino: «Asómate, mira el humo [...] Mira qué bien se distingue», a lo que responde Eugenia: «Ya lo veo desde aquí, ¿por qué no cierra usted la ventana? Nos vamos a morir de frío» (*ibid.*). Más allá de estos indicios, hasta las entradas de El Rey han de ser cuestionadas.

Por lo que respecta a *Agonia*, también se da otro caso de dudosa fiabilidad que se podría relacionar con el tema de los espacios latentes. Ocurre cuando Corpus le pregunta a Pertes si oye música y este responde: «No la oigo, pero la imagino. ¿Qué crees tú que son? ¿Chirimías?» (AC: 100). La pregunta que se plantea es por qué no la oye; ¿quizá porque también es fruto de la imaginación de Corpus? Tal contingencia no parece desencaminada. Curiosamente, más adelante, Pertes sí que dice escuchar la música, aunque para entonces ya no son chirimías, sino una zampoña: «Siento cada nota como una cuchillada» (AC: 107). De hecho, el mismo Corpus, que antes dijo que eran dulzainas, le recrimina a su compañero la confusión, «a ver si aprendes a distinguir» (*ibid.*). Dependiendo de la veracidad, o mejor, de la objetividad que se confiera a estas referencias, su validez como indicadores de otro espacio varía significativamente.

A mucha menos discusión se prestan *El último* y *El preparado*. La estética eminentemente realista de ambas nos aleja de toda suspicacia: las voces y los ruidos que se oyen fuera de escena cuentan con la suficiente credibilidad como para dar vida a ese espacio intuido. Así, en *El preparado* tenemos el «*grito estridente*» de Elvira al final del primer acto —«¡Aquí no! ¡Sal de aquí!»—, proferido en la habitación inmediata (EPE: 330), y los exabruptos de Jacinto desde el armario, mientras que *El último* son las solicitudes de admisión del Sr. Placenta y de los tres Directivos, antes de hacer aparición en escena, y el repiqueteo en la puerta de Cipriano Callé, lo que activa el lugar adyacente.

También en *Max* se hace un uso canónico de esta técnica: cuando, en el segundo acto, el equilibrista oye las «*risas estrepitosas*» y los «*sonidos burlones de trompetas*» que producen el Empresario y Bárbara y, antes de que estos hagan aparición en escena, pregunta enojado: «¿Pero quién anda ahí?» (MAX: 210). Más allá de esto,

me parece que es esta pieza la que más sabiamente manipula los espacios no patentes. Dada la ya glosada dificultad que entraña la escenificación de este drama, Benet optó por una solución radical: situar las partes delicadas, más difíciles de materializar, fuera del ámbito observable. Por supuesto, se pierde en vistosidad, pero se asegura la *representabilidad* del texto. En 1998, el montaje de «Rayuela» recurrió a títeres para mostrar los saltos del equilibrista y, así, conferirle espectacularidad. Tal y como aparece proyectado el escrito, no obstante, todas las acrobacias debían ocurrir fuera de escena, siendo así que lo único que contemplara el espectador fueran las caídas de Max; la solución escénica de estas se encuentra, indudablemente, más al alcance de los medios de la escena —con colocar una colchoneta disimulada en el escenario basta— que la recreación de un salto imposible; el mismo, es cierto, podría realizarse mediante un sofisticado sistema de cables, que alzase en vilo al intérprete y lo precipitase al vacío en el momento oportuno, como se hace con las marionetas. Semejante despliegue, con todo, podría derivar fácilmente hacia lo rudimentario y hacer de la obra algo involuntariamente risible.

Así, el espacio más relevante de *Max* —la cuerda— no se encuentra a la vista del público. Su existencia se deduce de los descabros del artista, pero también merced a otro artificio: la réplica hacia fuera. El equilibrista se encarama al mástil y desaparece en las alturas; al poco rato, uno de los otros personajes se dirige hacia él desde la parte visible y, aunque la mayoría de las veces no recibe respuesta, esa prolongación del recinto circense queda activada. Ello ocurre al comienzo de la obra, cuando la Abuela y la Bárbara colegiala le exigen que baje; en el segundo acto, cuando aquella, a punto de expirar, le ruega un último gesto de compasión; y al final de la pieza, poco después de que Max haya hecho su declaración: el Empresario corre hacia él y tratando de agarrarlo mientras trepa la barra, le recrimina su comportamiento; entonces, la acotación nos informa de que «[a]lgo le cae en la cara y levanta el puño» (MAX: 225). A estas ocurrencias hay que añadir las veces que el equilibrista ejecuta su número y el Público alza la cabeza para observarlo.

Sobre los tres primeros casos, por cierto, cabe comentar, al hilo de lo que apuntaba más arriba, que los lugares denotados no coinciden, en la diégesis, con el escénico (el circo); dicho de otra manera: no se trata, estrictamente, de prolongaciones del espacio patente, sino de esos otros ámbitos aludidos en los que se situarían la Abuela y la Bárbara colegiala, necesariamente distintos del de la arena del circo. Recordemos, a este respecto, lo que decía en la parte referente al tiempo sobre la aparente coexistencia de dos Max, uno más joven que otro: aun cuando el símbolo circense unifica toda la experiencia del protagonista, debemos pensar en dos ejes espaciotemporales distintos.

En cuanto al resto de dramas benetianos, no hay mucho más que añadir. Como antes decía, la indefinición de algunos plantea dilemas respecto a la dinámica dentro-fuera. Especialmente en *Agonia*, faltan elementos para delimitar los límites del mundo ficticio; rehúye esta la figuración de un espacio autónomo, trascendente a las tablas del escenario. Así las cosas, se vuelve problemático suponer la existencia de un

fuera de escena, de un ámbito contiguo al visible. Es en este aspecto donde se propone una de las mayores rupturas con el molde clásico y de orientación realista: frente a la idea tradicional de la representación como la parte de un todo, se impone un espacio diegético reducido a la mínima expresión, un universo artificial de principio a fin, el cual, al revés de los que figuran las obras de corte mínimamente mimético, no se prolonga en la mente del espectador. En *Agonia* ello se relaciona, a mi entender, con el aspecto existencial: la reducción espacial funciona como correlato de la atmósfera opresiva en la que se mueven los personajes. En ello se parece, una vez más, al teatro de Beckett, cuyo universo «está con frecuencia cerrado hasta la asfixia», de suerte que «el espacio en que se mueven los personajes es un lugar artificial (*un lugar escénico*), sin ninguna apertura ni especie de salvación hacia alguna exterioridad hipotética» (Corvin, 1976: 221; cursiva mía).

María Luisa Gaspar (1995b), en su reseña sobre el montaje de Zerki, habla de «una plataforma piramidal cubierta de arena blanca sobre la que evolucionan “Corpus” y “Pertes”», la cual «parece truncada hasta que, al final, la puerta en la que termina se abre al exterior y muestra durante unos instantes la ciudad de Bobigny, al nordeste de París, antes de volver a cerrarse, ¿definitivamente?». Este último detalle —la representación de un lugar no solo real, sino contiguo a la sala en la que está celebrándose la función— lleva a una significativa alteración del sentido del texto benetiano, tanto por aportar una suerte de esperanza, de posibilidad de redención, contraria al desenlace del drama, como por sugerir la existencia de un espacio diferente de aquel en el que se desarrolla el conflicto. En este sentido, me parece mucho más acertada la interpretación lusa, con un ámbito totalmente arreferencial y un mayor énfasis en la negrura del tono.

3. DISTANCIA Y FIGURACIÓN DEL ESPACIO

Decía Bogatyrev que la representación escénica trasmuta el funcionamiento y la naturaleza significativa de los objetos reales, convirtiéndolos en signos de ellos mismos o de abstracciones. En efecto, la mayoría de los elementos que maneja el teatro no posee el mismo valor ni función que se les atribuyen en el orbe real, sino que se integran, con un sentido y una finalidad parcial o totalmente nuevos, en una red que deberá ser descodificada de acuerdo con el código propuesto en la obra; como mantiene el ruso, «les spectateurs ne regardent pas ces choses réelles comme des choses réelles, mais seulement comme des signes de signe ou des signes d’objet» (Bogatyrev, 1938: 518). Dentro del conjunto de la pieza, una cruz puede funcionar como la representación de una iglesia y, al mismo tiempo, significar tanto alivio como represión; es a este segundo nivel de significación al que se refiere la expresión *signo de signo*, coincidente con la de *connotación*, explorada por Hjelmslev (*cf.* Bobes, 1987: 53). La correspondencia, aun así, no tiene por qué ser tan obvia: también cabe la posibilidad de que esa cruz actúe de una manera totalmente desligada de nuestras coordenadas de comprensión, conforme a unas normas válidas solo para esa creación

en concreto. En este sentido, los signos del teatro cuentan con una versatilidad feracísima, poco menos que inagotable, a la que Jindřich Honzl (1940) bautizó como *movilidad*. Sobre esta apunta Bobes (1987: 54):

Apoyándose en el hecho de que el signo dramático circunstancial no está en principio vinculado a una significación o a una relación determinadas, el director de escena o el actor puede [*sic*] utilizarlo para varios sentidos, y, a la inversa, cualquier significado puede cambiar de significante en una misma representación, y no digamos de una representación a otra. Un gesto, una palabra, una pintura, un objeto arquitectónico, etc. puede significar una cosa y después otra.

Esta cita ilustra, una vez más, acerca del rasgo esencial sobre el que se cimenta el teatro: su artificiosidad, su carácter netamente convencional. Todo en él es fruto del pacto que se establece entre el espectáculo y el público, el proceso de semiosis se desarrolla con independencia de las pautas mundanas. Como sigue Bobes (*id.*: 55), la representación dramática «da sentido a un ámbito que puede estar incluso vacío, de modo que los objetos escénicos que adquieren sentido pueden incluso no estar presentes físicamente y hacerse patentes mediante un signo».

Estos principios engarzan, en lo esencial, con lo que pregonaba sobre la teoría de los mundos posibles: en el teatro, la realidad se somete a un proceso de reconstrucción, que enajena de la cotidianidad a los medios que emplea, poniéndolos al servicio de la génesis del mundo ficticio. Una composición que fuera de la escena supondría un absurdo, una realidad inconexa, sobre las tablas adquiere un significado unitario y preciso; los signos dispuestos en tal contexto van haciendo más nítida la percepción de ese orbe solo entrevisto, y al igual que su recreación escénica puede ser más o menos ajustada y conllevar diferentes grados y formas de despliegue material, su consistencia como universo autosuficiente y reglamentado también puede oscilar enormemente. Ya lo veíamos en apartados anteriores a cuento de dramas como *El salario* o *Agonia*; el desajuste entre la ficción y la realidad puede ser fuente de interesantes efectos simbólicos.

Según Corvin (1976: 201), «la literatura dramática contemporánea ha convertido al espacio en la finalidad de lo teatral»; mas no solo eso: sobre todo en los últimos tiempos, se impone con fuerza un «espacio orgánico que pone en relación indisoluble los componentes psíquicos y literarios de la realidad teatral» (*id.*: 202). Efectivamente, el espacio en el teatro puede limitarse a ser una mera reproducción de la realidad observable, cuya finalidad consista en reconstruir un ambiente o una época determinados; esto supone, sin embargo, un desaprovechamiento de los mecanismos significantes disponibles en la representación escénica. Como señala Bettetini (1975: 100),

la puesta en escena puede darse como una actividad reproductiva, mimética, pero no será sino en virtud de una grave y reductiva limitación de las posibilidades del medio o de las posibilidades de una utilización dialéctica del mismo, que desplace el plano de la significación a un ámbito de connotación.

En el teatro, además, el estudio de este aspecto reviste un interés añadido, dada la diversidad de lenguajes en liza y las posibilidades combinatorias y de figuración. Ya he insistido lo suficiente en este extremo. En las siguientes páginas me propongo descender a lo concreto y observar los medios que usa Benet para recrear el ámbito ficticio. Me interesa, por encima de todo, calibrar los dos tipos de distancia glosados: la que atañe a los medios de representación (representativa) y la que concierne al grado de semejanza del universo dramático con la realidad (temática).

La dramaturgia benetiana busca, por lo general, evocar mundos no localizables en nuestra realidad. Algunos de estos se sugieren acabados y con un elevado nivel de naturalidad; otros, en cambio, se encuentran como a medio hacer, totalmente indeterminados. Estos últimos entrarían dentro de lo que García Barrientos (2001: 144) denomina espacios *utópicos*. Entre los primeros, están los que representan el espacio de manera icónica y aquellos otros de tipo indicial o metonímica; en ambas

la relación entre el lugar real y el ficticio es «natural» (dentro del marco, necesariamente artificial, del teatro) o bien responde a alguno de los tipos de traslación por contigüidad que define la metonimia, ampliamente entendida, como tropo opuesto a la metáfora [...]: relaciones de causa-efecto, parte-todo, símbolo-simbolizado, etc. (*id.*: 145-146).

Respecto al tercer tipo, el convencional, no hallamos en Benet más que un ejemplo, en *El verbo*, que más adelante comento. Por supuesto, esta catalogación se restringe exclusivamente a lo que leemos en los textos; en la puesta en escena, director, actores y demás agentes del hecho espectacular pueden introducir variaciones en el empleo de los signos espaciales; Benet, de hecho, suele forzarlos a ello, dada la ausencia de precisiones al respecto o a la dificultad de trasladar a escena lo dispuesto en la página. Ahí es donde el montador demuestra si de verdad ha entendido la obra.

De los dramas a examen, los únicos que prestan algo de atención a la definición espacial son *Max*, *Un caso*, *El último*, *El Burlador*, *La otra casa*, *El preparado*, *Anastas* y *El verbo*. Salvo estos dos últimos, el resto se halla a medio camino entre el icono y la metonimia. La estética, por su lado, responde, en general, a una línea realista, si bien en este respecto conviene hacer algunas matizaciones. Páginas atrás, desvinculé a *Max* de esta filiación; la actual deriva de nuestro discurso no contradice esta postura: solo constata el revestimiento aparentemente referencial que habría llevado a ciertas voces a adscribir la pieza a la veta del realismo.

En este drama, se representa un circo con los atributos que, en la realidad, caracterizan a dicho ámbito: una pista, un foco de luz orientado hacia el artista o el presentador, una gradería y los utensilios propios de las actividades que se llevan a cabo en el espectáculo. El boceto que Benet añadió a la primera versión de esta obra es muy revelador respecto del tipo de representación que buscaba. En el transcurso de la obra, no obstante, comprenderemos que los elementos que constituyen el espacio poseen varias capas de significación, las cuales lo relacionan con los procedimientos

de la metonimia. A partir del momento en el que esto se hace evidente, caben varias opciones para la estética de la escenificación: bien obedecer las asépticas indicaciones de Benet y dar a luz un decorado de inspiración realista, o bien estilizar la representación, aplicando técnicas expresionistas (claroscuro, colores chillones, desproporción objetual, ángulos irregulares, música estridente, etc.). Recuérdense, a este respecto, las observaciones de Molina Foix (2010a: XIII) sobre el parentesco germano de este drama. Sin duda, una estética próxima a la de los dramas de Toller o Wedekind o a la de películas como *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) o *El Golem* (1920), profusamente explotada en el Absurdo y similares, le vendría como anillo al dedo a *Max*: gracias a ella, se traduciría con acierto la extravagancia del tema y la escasa humanidad de los personajes.⁶ Como dice García Barrientos (2001: 147), «[e]n la medida en que la puesta en escena es legítimamente “interpretación”, cabe cualquier otra posibilidad que sea coherente con ella».

En cuanto al resto de dramas mencionados, el que más se acercaría a nuestra realidad, tanto en el sentido temático como en el representativo, sería, sin duda, *El último*. Los signos de la escena reproducen, de manera icónica, un ámbito cotidiano, lejos del simbolismo de *Max*. Veamos la acotación con la que se abre la pieza:

La escena representa una habitación del único hotel de Primera Categoría, aunque bastante anticuado: una cama grande, con los frontales de tubo dorado, una mesilla de noche con tablero de mármol donde hay una taza de café puro, una copa de coñac, un paquete de cigarrillos emboquillados —uno de ellos encendido sobre el cenicero—, un encendedor de oro y un reloj-estuche. Sobre la cabecera de la cama un gran crucifijo y sobre un anticuado tocador de taracea, un retablo de cartón con muchas estampas piadosas. Sobre un recamier raído está extendido, con sumo cuidado, todo el traje del diestro. Es un mediodía de mucho calor (EUH: 349).

Sirve este fragmento al fin que persigue el conjunto de la obra: dar una idea de la atmósfera previa a una corrida de toros. La estancia de hotel no se corresponde con ninguna habitación real, localizable, sino que se perfila quintaesenciada, como *locus* más representativo de ese momento y del universo del toreo. Tal es la significación del espacio: ir más allá en sus implicaciones sería arriesgado, dada la brevedad del texto y el laconismo de las instrucciones. Si acaso, sería dable enfatizar la impresión de abandono, incluso de anacronismo, de la escena, pero sin llegar a caer en la estilización. Como ya he dicho en otras partes, el grado de referencialidad de esta obra es mucho mayor que el del resto y quizá alteraríamos su sentido de introducir una estética deshumanizada. Al igual que a dramas de proyección más universal les conviene distanciarse de la reproducción fiel del mundo factual, *El último* reclama una

⁶ De hecho, esa fue la vía por la que se decantó «Rayuela» en la representación leonesa. Aparte del empleo de marionetas —caracterizadas, a su vez, de un modo no realista, con vestimentas estrafalarias y un físico guiñolesco, reminiscente del de los protagonistas de la *Pesadilla antes de Navidad* (1993) de Tim Burton (influido, por cierto, por la estética expresionista)—, destacaban la composición cromática, los cinematográficos contrastes de luces y sombras y la proyección de imágenes en un fondo cambiante.

minuciosidad capaz de introducirnos, de lleno y sin posibilidad de anfibología, en un ámbito concreto y palmariamente emparentado con el nuestro. Visto de esta manera, no sería descabellado hablar de un sesgo costumbrista. Ya antes elucubraba sobre esta posibilidad, inclinándome por descartarla. No debemos subestimar, aun así, dos hechos esenciales: primero, que este drama fuese escrito al alimón con José Bello —con lo que no podemos hablar de un Benet *en estado puro*—, y segundo, que no forme parte de sus magnos proyectos literarios, en los que se mostraba más intransigente. Además, no se puede negar que la composición tenga poder de sugerencia o que sea algo más que un retrato meramente testimonial: ya hablé de la imagen que le dio origen y de las lecturas a las que se presta.

Circunstancia bien distinta, más en la línea benetiana, es la de *Un caso*. La parte didascálica nos informa sobre la disposición del escenario: «En ambos actos el decorado representará el salón principal de la casa Arnau, el hogar confortable y espacioso de un caballero de provincias» (UCC: 134); aparte de esto, durante la obra se mencionan la puerta de entrada, un escritorio y poco más. No contamos, pues, con muchos datos para hacernos una idea ni de la apariencia de la habitación ni de la colocación de los objetos; a falta de indicaciones más precisas, lo que queda es imaginar una estancia como las que nos presentan los dramas decimonónicos: de nuevo un espacio arquetípico. Ahora bien, a diferencia de lo que comentaba a propósito de *El último*, en *Un caso* la atmósfera general debe alejarse lo más posible de la cotidianidad: lo que ahora se busca es, precisamente, desmontar el ilusionismo, atacar la tradición del XIX. Por tanto, aunque se apunte a una representación icónica, la estética debería ir en dirección contraria: quizá una luz mortecina (la cual se podría asociar, a su vez, al eterno atardecer), un sonido misterioso (como el de los golpes en la puerta) o algún otro artificio servirían a este fin. La irrupción de fantasmas impone, a su vez, una importante distancia temática. No olvidemos, por otra parte, que el mundo representado, en vez de ser una imagen del nuestro, lo es del universo de la alta comedia; por esta vía, el espacio adquiere valor metonímico.

La representación espacial de *La otra casa* entraña otro género de interrogantes. El escenario figura la cocina de una casa rústica: el hogar, las lantejas, la ropa tendida, todo imprime un fuerte aire de cotidianidad. A ello coadyuvan los cambios de luz, indicativos de una temporalidad reminiscente de la real (o cuando menos, no estancada). La ubicación regionata supone, no obstante, una distancia temática de partida. Región no solo es una tierra imaginaria; como se sabe, posee un agudo valor simbólico. Asimismo, se repite la presencia de seres ultraterrenales. Difiere, sin embargo, de la pieza de 1967 en la forma de representación. Aunque, por un lado, reclama una atmósfera enrarecida, de pesadilla, no estamos, como en *Un caso*, ante un constructo artificial, comparable a las falsas fachadas de las películas del oeste; lo cual quiere decir que los signos de la escena poseen un mayor nivel de iconicidad.

El preparado, por su parte, está a medio camino entre *El último* y *Un caso*: si por un lado nos encontramos ante un mundo sin intervenciones sobrenaturales, por otro, se impone de nuevo el juego intertextual y, por ende, la representación metonímica.

Como es habitual, Benet se muestra parco en detalles: solo en la descripción del gabinete del Dr. Calandre la acotación reviste cierta minuciosidad; en ella se ofrece una imagen prototípica, la que cualquiera tendría del lugar de trabajo de un sabio excéntrico. No hay, es cierto, elementos que apunten a una representación no realista. Teniendo en cuenta el sentido de la obra, no obstante, la referencialidad plena se antoja fuera de lugar; su espíritu paródico hace aconsejable introducir detalles discordantes, que apunten a la reconsideración irónica: una entonación especial, una vestimenta llamativa, unos movimientos exagerados o, en lo tocante al espacio, una decoración inusual; imagínese, por ejemplo, que la disposición que normalmente atribuimos a los objetos apareciese visiblemente alterada, de modo que los comensales, en vez de sentarse a los lados de la mesa, colocasen sus sillas encima de ella. Tal sería una posibilidad entre muchas.

El Burlador se acoge de manera más clara a la deriva metonímica del espacio. Echemos un vistazo a su acotación inicial:

Casa de Don Juan. La escena aparece dividida; en su mitad derecha una estancia, y a la izquierda el jardín separado por una celosía que hace de ventana. En la estancia, y a la izquierda junto a la ventana, un sillón de cuero de Córdoba con alguna mesa; al fondo sobre espesas cortinas, una panoplia de armas variadas, y al pie de ésta, en el suelo, un jarrón de cristal y largo cuello con una sola flor: un lirio; a la derecha, salida. En el jardín, profusión de plantas semejantes a las que se alquilan para las bodas, y en su centro un banco rústico, y tras él, un Cupido (EBC: 245).

Los elementos diseminados por la escena no suponen extrañeza alguna respecto de nuestro mundo. Cabe llamar la atención, aun así, sobre la importante carga semántica que todos ellos conllevan, como exponentes de la personalidad y el universo del personaje central. Así, el jardín, la flor y, sobre todo, la estatua de Cupido nos hablan del aspecto galante, del aura romántica que adorna al figurón de Zorrilla, mientras que las armas lo hacen de su faceta beligerante, y el sillón de Córdoba, de sus ínfulas aristocráticas. Que las plantas que pueblan el jardín sean comparadas con las que se alquilan para las bodas sirve de contrapunto a tanta magnificencia, introduce el tono entre irónico y burlesco que dominará todo el drama.

Por lo que se refiere a *Anastas* y *El verbo*, nos topamos con espacios que rehúyen una representación icónica y que acusan una estética claramente deshumanizada. *Anastas* es el mejor ejemplo. La extensa indicación con la que se abre da cuenta de los objetos que pueblan las tablas, los cuales, a un nivel elemental, sirven para recrear la estancia regia de un palacio real, remitiendo, a uno más profundo, a una interpretación abstracta, asociada con la decrepitud del reino y la escasa humanidad de sus integrantes:

El Salón del Trono es una habitación casi totalmente desnuda: en el centro se halla el Trono, sobre un escabel ordinario, un sillón de madera bastante viejo, de estilo español, con un almohadón muy usado de terciopelo rojo. El único motivo de

decoración de todo el salón es una reproducción a escala natural del cuadro *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros*, colgado encima del Trono. A la derecha, adosado a la pared, hay un pequeño lavabo de un solo grifo, un toallero con un par de toallas sucias y una repisa con un poco de jabón y estropajo. Delante del Trono hay una larga y sencilla mesa de madera, exenta de todo objeto, y alrededor de ella unas cuantas sillas heterogéneas en las que se sienta el Consejo de Ministros. En ambos laterales hay una puerta y en el izquierdo un perchero (AOC: 5).

Es muy revelador, por cierto, el hecho de que Benet explicita que la pieza se encuentra casi vacía. En otras obras, la parquedad de instrucciones nos llevaba a rellenar el escenario —y, por ende, el orbe ficticio— de acuerdo con la información que suministraban los personajes y con el sentido general del drama. Aquí, por el contrario, se enfatiza la desnudez del ámbito. En este detalle ya se rastrea la voluntad benetiana de evitar el ilusionismo. En cuanto a los ítems listados, todos, al igual que en *El Burlador*, adquieren un valor preciso: desde el mismo Trono, ajado como la mayor parte del mundo de Benet, hasta las toallas sucias y el manto de armiño con el que se cubre el dictador, todo contraviene la típica imagen de opulencia que se suele vincular con un contexto como el presente, generando, a cambio, una instantánea degradada que funciona como correlato de la vileza y el primitivismo de los protagonistas. Dicha representación, a la par, coadyuva a la ridiculización de estos, a su rebajamiento a peleles o muñecos de trapo: así, la retórica de Anastas, sus aires de gran monarca, contrastan fuertemente con la manifiesta decadencia que lo rodea.

En cuanto al cuadro del fusilamiento, obra real del pintor alicantino Gisbert Pérez (1835-1902), recordemos que Fernández Insuela lo señalaba como un síntoma inequívoco del contexto al que remitiría *Anastas* (la dictadura franquista); idea con la que concuerda Chamorro (2001: 72-73), para quien constituiría la «única relación con la política española de cualquier época». En el lienzo, se plasma el momento en el que el liberal José María de Torrijos y Uriarte (1791-1831), contrario a la restauración absolutista de Fernando VII, es ajusticiado junto a sus cómplices. El nexo con el tema de *Anastas* es, por tanto, obvio: la represión inherente a un régimen totalitario, el arbitrario ejercicio del poder. Ahora bien, como vengo defendiendo, no está claro que tal conexión lo convierta en una pieza comprometida con la realidad de su tiempo, ni siquiera en un título de intención política. Como mucho, se podría decir que es de denuncia, en cuanto ataca, poniéndola en solfa, la cínica actitud de la mayoría de los gobernantes totalitarios. No hay, pese a todo, un discurso trabado, ni una adscripción clara a ninguna agenda ideológica. El tono de farsa y la finalidad intertextual se imponen a todo lo demás, generando un producto análogo a los de un Riaza o un Romero Esteo, permeados de una gran distancia temática, la cual enriquece su significación.

Pasando a *El verbo*, el espacio que dibuja carece de todo vínculo con la realidad. Sus constituyentes también se relacionan con el sentido de la obra, aunque no de manera tan directa; no es de extrañar: ya conocemos el notable componente de am-

bigüedad que la corroe. Los signos, por otra parte, funcionan de un modo convencional, pero no porque rehúyan las correspondencias naturales o analógicas, sino porque, en el conjunto de la obra, no llegan a alcanzar un significado o función precisos. Reproduzco la indicación en la que se resume la configuración espacial:

La escena es un poco indeterminada. En un fondo último pueden vislumbrarse las sombras de unas casas bajas de plaza con hojas caídas y montones de escombros y algún banco público. Sin una separación definida (y en esto influye la luz última del final de una tarde) esta plaza se va convirtiendo en el primer plano en un cuarto cuyos muros pueden ir degenerando en árboles; o bien la separación puede llevarse a cabo mediante materiales más o menos destruidos, muros demolidos, un entramado de vigas de madera calcinada de un tejado sin tejas o cuerdas colgando o algún trapo gris sucio colgando de algún clavo, y sombras escalonadas hasta la plaza. Las paredes muy simples, enjalbegadas, con polvo, un cuadrado con objetos por el suelo abandonados. Hay alguna silla o taburete, una cama con las ropas revueltas (alguna sábana tirada por el suelo, cubierta de polvo). A los lados solo hay una ventana y una mesa con papeles tirados y algún paño tirado. Pero hay un reloj de péndulo que anda todavía. Por la ventana entra la misma luz cansada (EVC: 375).

La primera frase, que comentaba en la parte dedicada a la escritura dramática, es altamente significativa de las intenciones de Benet. Ya entonces decía que este tipo de fórmulas no era apto para el estilo neutro y exacto de las acotaciones. El problema reside en la imposibilidad de representar teatralmente la imprecisión, sobre todo en un aspecto tan tangible como el espacial. Con eso y con todo, no podemos negar que la profusión de objetos que pueblan el escenario genera en el espectador una aguda sensación de desconcierto, equiparable, hasta cierto punto, a la indefinición de conjunto.

Este espacio, al mismo tiempo, nos trae a las mentes el de muchas de las piezas beckettianas: desolado y asfixiante, lleno de objetos inútiles, ubicado en una especie de dimensión paralela, vagamente familiar mas degradada hasta límites punzantes. En semejante contexto, los elementos por separado no tienen valor (excepto el reloj); es su agrupación caótica lo que verdaderamente significa.

Y ya para terminar, solo nos queda acercarnos a los dramas desentendidos del espacio dramático: *El entremés*, *El Barbero*, *El salario* y *Agonia*. De ellos, son los dos últimos los que más interesa rastrear. En cuanto a los primeros, pese a la ausencia de cualquier tipo de indicación, no se plantean dilemas de gran calado: de llevarse a escena, el director tendría libertad plena a la hora de concebir la disposición escenográfica y el resto de extremos relacionados con la configuración del espacio. Si acaso, se podría argüir que a ambas obras habría de cuadrarles una representación estilizada, que se alejase notoriamente del ilusionismo, así como un número reducido de signos de corte indicial; su brevedad parece aconsejar, en todo caso, la sencillez.

Muy otra es la situación de *Agonia* y *El salario*. Sobre esta última ya avancé que la distancia es casi absoluta, tanto en su dimensión referencial como en su forma de

representación. Se impone, ante todo, la desnudez del escenario. Solo en la décima escena nos informa una acotación de la existencia de un lecho y una chimenea (ESN: 304); en ninguna otra parte de la obra, empero, se dan pistas claras sobre cómo figurar el ámbito ficticio. Las decisiones que tomen director y escenógrafo deberán ser, pues, meditadas; y es que, a diferencia de las piezas que comentaba en el párrafo anterior, la construcción del espacio en *El salario* sí que ocupa un lugar determinante. Mientras que en aquellas no existían dudas sobre la consistencia del orbe ficticio, aquí, como sabemos, este se sugiere descoyuntado o, cuando menos, sus límites no se encuentran especificados. Esto es algo que han de reflejar los elementos de la escena: no cabe la opción de presentar un ámbito con visos de ilusionismo. En este sentido, quizá lo más recomendable sería respetar la parquedad apuntada y, de introducir algún elemento más, decantarse por signos de tipo metonímico o convencional, pero siempre restringiéndose a una línea minimalista. No hay que olvidar, en otro orden de cosas, el ingrediente fantasmagórico: desde el punto de vista temático, el área de los Imbéciles debería incorporar algún elemento que delatase su naturaleza ultraterrenal.

El título que mayores desafíos plantea vuelve a ser, no obstante, *Agonia*. Ya en el prólogo anuncia El Censor: «Por nuestro gusto [...] habríamos prescindido del escenario y del elenco, pero ello no ha sido posible por razones técnicas que no vienen al caso» (AC: 71). Semejante afirmación esconde un anhelo de dinamitar las bases más inmovibles del teatro, no en su vertiente social ni en su función estética, sino en su misma constitución semiológica. Como ya dije, el modo dramático *necesita* del espacio para existir, no puede desarrollarse en el vacío. Al margen del grado de iconoclastia de la pieza, del deseo de oponerse a las convenciones, es un ingrediente insustituible.

En el análisis de *Agonia* resulta altamente esclarecedor comparar el texto beneditano con la adaptación llevada a cabo por Zerki en 1995, para la cual se hubieron de tomar importantes decisiones en torno a aspectos de la obra que no aparecían definidos en el texto, entre ellos el espacio. En el papel no hay absolutamente ninguna indicación sobre el lugar en el que se desarrolla la acción: no es que no se describa el decorado, sino que no tenemos ni idea de dónde tenemos que situar la obra, en un sentido geográfico o social. La opción más acertada parece ser ubicarla sobre las tablas de un escenario, propiciando, así, la identificación entre el espacio real y el ficticio. El ingrediente metateatral, como ya sabemos, sobrevuela la pieza desde el mismo exordio.

Dice García Barrientos (2001: 147): «La ilusión máxima [...] no consiste en disimular la “teatralidad” de la representación, sino en elevarla al cuadrado». De ser esto verdad, al trasladar la acción de *Agonia* a un teatro (en la ficción, se entiende), la distancia tendería a cero y, en este sentido, podríamos hablar de un tipo de imitación realista, al menos en lo tocante al espacio. La cosa, con todo, no está tan clara: en primer lugar, porque no hay certeza absoluta en torno a dicha localización; el prólogo, como acabo de advertir, parece sustentar esta posibilidad, mas en la conver-

sación entre Corpus y Pertes no hay ninguna alusión a semejante marco; al contrario, las referencias se encuadran en órbitas bien diferentes y, por si fuera poco, acusan una notable ambigüedad. Una vez más, pues, se hace difícil extraer ideas concluyentes acerca de las dimensiones físicas de la fábula. Al inicio del segundo acto los personajes se refieren al amanecer y al crepúsculo y, aunque sería lícito pensar que los contemplan desde el interior de una sala o un pabellón, no hay ningún indicio que refrende esta hipótesis. Más bien, uno pensaría que se hallan en el exterior, en medio de la naturaleza, y que dirigen su vista al horizonte. La referencia al olor del espliego parece apuntar en tal dirección, pero también las menciones a los instrumentos musicales, que dan la impresión de percibirse en la lejanía, y, por encima de todo, frases del estilo: «Observa a tu alrededor: todo nos sonrío» (AC: 98) o, mejor: «Y en cuanto al espectáculo de la naturaleza, ¿qué tienes que decir?» (AC: 100).

De este modo, hay razones para pensar que, al menos el segundo acto, se desarrolla en un espacio exterior y en contacto con el mundo natural. Ahora bien, a poco que consideremos la obra en su conjunto, también esta interpretación se tambalea. La conversación sobre los instrumentos que citaba en el apartado anterior nos demuestra que no nos podemos fiar de las palabras de los protagonistas.

Otra posibilidad, hasta cierto punto lógica, sería ubicarnos en un contexto clásico: en un foro romano, por ejemplo. Recuérdese lo que comentaba a propósito de la categoría temporal: desde el título de la obra hasta los nombres de los protagonistas, pasando por los de otros tan solo mencionados (Creso, Filipo) y por el vínculo con los juegos agónicos y el género del diálogo, habría motivos para proponer este marco. Incluso en este caso, el grado de referencialidad debería mantenerse al mínimo.

En su *Diccionario*, habla Pavis (1980: 172) del *espacio de la tragedia clásica* y lo define como «lugar abstracto y simbólico». Ambos adjetivos, al menos a priori, le sientan a la perfección a *Agonia*. En su versión parisina, Zerki se decantaba por este tipo de espacio, surtido de detalles convencionalmente relacionados con el tema de la obra, mas procurando respetar la desnudez, el minimalismo, del texto. Dice Ferney (1995), crítico de *Le Figaro*: «La mise en scène de Daniel Zerki rend, d'une façon tangible, très maîtrisée, l'abstraction, qui est le péché mignon de Juan Benet». Se podría objetar, no obstante, que ciertas decisiones del gallo entran en conflicto con el sentido de la pieza. Así, por ejemplo, la presencia de un diván en la escena (Kuttner, 1995, Jurgenson, 1995) y la significativa actitud de uno de los personajes —distinto según el momento de la acción—, arrellanado sobre el mismo, sometido a la supervisión del otro, nos lleva a pensar inmediatamente en la consulta de un psicoanalista, y de ahí a ver la obra como una especie de examen de conciencia a dos voces. Dicha lectura es, aun así, un tanto reduccionista. Si bien es cierto que, en general, se podría hablar de *Agonia* como un ajuste de cuentas con las principales cuestiones que obsesionan al autor, ello solo sería posible desde una perspectiva interpretativa de máxima abstracción, esto es, considerando el mensaje de la obra en su conjunto, y no en el estrato de los personajes, ninguno de los cuales podría ser etiquetado, con justeza, como terapeuta o paciente. La identificación del espacio con un recinto clí-

nico sería, de esta manera, tan desacertada como la adaptación de *Anastas* al contexto contemporáneo.

Más eficaces son los demás elementos escénicos añadidos por Zerki, en cuanto se abren a una órbita más poética, rebotante de connotaciones propiciadas por el propio montaje. Para el articulista de *Les Petites Affiches* (1995), por ejemplo, la arena blanca sugeriría «une lointaine métaphore associant logomachie et tauromachie: les mots des hommes et les pas qui les portent brouillent l'immaculé originel comme le combat entre le taureau et le torero laboure le sable de l'arène». Y luego está la pirámide de la que hablaba Gaspar (1995b); signos propios de una representación convencional, tan alejada del ilusionismo como Benet lo quiso en sus páginas.

Una vez más, sea como fuere, debo aplaudir las decisiones tomadas en el montaje lisboeta de la pieza: puede que el *glamour* del conjunto haya sido más reducido, pero no me cabe duda de que ha sabido captar mejor el sentido fúnebre, hondamente beckettiano, de *Agonia*. Lo vemos en el espacio y también en los personajes, a los que a partir de ahora dirijo mi atención.

PERSONAJE

1. NOCIONES TEÓRICAS

El concepto de personaje dramático —«soporte de la acción», según García Barrientos (2001: 154)— entraña una problemática muy parecida a la del espacio. Como este, constituye uno de los componentes esenciales del drama; en él se aglutinan varios y heterogéneos sistemas de signos: verbal, cinésico, gestual, proxémico, físico (maquillaje, peinado y atuendos), fónico. Ambos elementos comparten, además, la quimérica proximidad respecto del mundo real; de hecho, con el personaje la confusión es todavía más factible, toda vez que la figuración de la parte ficticia se opera a través de un agente no solo adscrito al mundo físico, sino también vivo: el actor. Así, a las limitaciones debidas a las condiciones espaciotemporales objetivas, cabe añadir las directamente derivadas de la idiosincrasia del ser humano: su cuerpo, su voz y, en general, su capacidad para recrear realidades inexistentes.

Comenta Bobes (1987: 191): «El espectador tiene una noción previa de lo que es el personaje tomando como marco de referencias a la persona e interpreta lo que ve en el escenario en los límites físicos que le señala el actor». Sobre este mismo punto incide García Barrientos (2001: 153), para quien el público es capaz de reconocer y hablar de la criatura dramática en la medida en que la equipara con un individuo real. Tal asociación resulta espuria desde un punto de vista teórico; en el pasado, llevó a abordar el análisis de este componente desde perspectivas de tan dudosa solvencia como la psicológica o la biográfica. Justamente considerada, sin embargo, la criatura dramática se perfila como una de las categorías más difíciles de caracterizar. Al igual que el espacio, se trata de una realidad contrafactual, (re)construida en el transcurso del espectáculo; la corporeidad del intérprete, así como su vida más allá de las tablas, no pueden confundirnos: una vez que sale al escenario, una parte de su ser pasa a subordinarse a los códigos acuñados por la representación, esto es, se convierte en

un signo. Las leyes que, a partir de ese momento, prescriben su existencia suelen ser, como en el caso del espacio, un reflejo de las de nuestro universo, aunque no tiene por qué (*cf.*: Aston & Savona, 1991: 43).

En efecto, el personaje no está obligado a poseer una psicología discernible según las habituales normas de conducta. Pero no solo eso: tampoco su representación física ha de corresponderse, necesariamente, con la de un individuo real; así, en el plano escénico puede ocurrir que un intérprete de carne y hueso se vea suplantado por un muñeco o cualquier otro objeto dotado de cualidades mínimamente antropomórficas.

No hace falta, con todo, irse a extremos como los mencionados para demostrar esta *falsedad* constitutiva del personaje. Basta con pensar en un drama histórico, protagonizado por una figura extraída de la realidad, viva o muerta: en ningún caso observaremos a la persona real, sino a alguien que, por convención, asumimos que la remeda. El fingimiento, así, se hace más patente que en la novela histórica, en la biografía o en otros géneros factuales, donde los personajes —como el espacio— solo existen en el plano del contenido. En palabras de García Barrientos (2001: 157): «La ficción del personaje dramático radica en su ser representación, en ser alguien que se finge “otro”, lo mismo da, o importa menos, si tomado de la imaginación o de la realidad».

La dinámica entre la criatura teatral y la persona física es un tema recurrente desde la Grecia Clásica, si bien pasa a ocupar un primer plano en la teoría y práctica escénicas de la modernidad. El declive del humanismo que atraviesa Occidente en las dos últimas centurias plantea serias dudas tanto en la concepción como en la representación del personaje dramático: de ser poco menos que homologable con el ser humano, pasa a convertirse en una realidad ajena a nuestro mundo; al mismo tiempo, los teóricos dudan seriamente sobre su centralidad en el drama, hasta el punto de barajar su completa desaparición (*cf.*: Bobes, 1987: 193); es el caso de Rastier, que, desde una óptica pretendidamente específica, mantiene que «no es más que el sujeto, objeto o circunstante de las acciones, y, por tanto, no adquiere ningún relieve, no tiene ninguna importancia en un género como el teatro en el que lo decisivo es la acción» (*id.*: 197).

En apariencia, se da un regreso a los presupuestos aristotélicos, retomados por Propp en *Morfología del cuento* y desarrollados en el modelo actancial: la acción vuelve a situarse un escalafón por encima del sujeto. En verdad, no obstante, se impone una profunda desorientación en torno al alcance referencial de la escena, esto es, a su idoneidad para plasmar al hombre en todos sus estratos. La noción de criatura ficcional se tambalea debido a la falta de unicidad de la psique humana, puesta de manifiesto por el psicoanálisis; se intenta, consecuentemente, volver a definir al hombre, y por extensión a su trasunto literario-artístico, no por lo que es, sino por lo que hace; pero también desde esta perspectiva se presentan dilemas. En el teatro vanguardista escasean los personajes activos, muchos de ellos son meros espectadores, y los pocos que actúan lo hacen de manera irreflexiva y, en muchos casos, con-

tradictoria. Como vimos al estudiar *Agonia*, el análisis funcional se revela tanto o más insuficiente que el psicológico para aislar este elemento y dar cuenta del lugar que ocupa en el entramado teatral.

Ubersfeld dice que, antes que desaparecer, la criatura dramática ha dejado de ser una realidad preexistente, dotada de una sustancia equiparable a la del ser humano; aun así, des Cree de las conclusiones de Rastier, por la excesiva importancia concedida al rol actancial. Argumenta, además, que la desaparición de esta categoría en el modo teatral es, bien mirada, impensable, debido a la instancia física del intérprete, lo que salvaguarda la consistencia del elemento. Por su lado, Pavis (1980: 339) juzga que si bien es cierto que la idea tradicional de personaje, entendido como sujeto de la acción y unidad en torno a la que gira el resto de los componentes del drama, pertenece a un tiempo pretérito, a «un humanismo ya muy fatigado», ello no quiere decir que se haya vuelto imposible la representación del hombre sobre las tablas. Al contrario, si se ha obrado tan profunda transformación, ha sido con el fin de adaptarse a las nuevas circunstancias y permanecer fiel a las convulsiones de la época.

En resumen, el alejamiento de los principios de antaño conlleva una reformulación de los presupuestos teóricos, pero en ningún caso su descrédito como noción válida para el estudio ni, mucho menos, su disolución como integrante fundamental del fenómeno dramático. Con independencia de su función o su personalidad, y al margen de su grado de familiaridad respecto del referente externo, es poco menos que imposible imaginarse una representación dramática sin personajes. Otra cosa muy distinta es el cuestionamiento que el concepto de mimesis sufre desde finales del siglo XIX: la crisis que el figurativismo experimenta en ese entonces afecta profundamente a la estética y el significado de las criaturas dramáticas, obligando tanto a director como actores a repensar su labor; no conduce, así y todo, a la destrucción por la destrucción.

El método de García Barrientos da la pauta más eficaz para aislar al personaje dramático: este se define del mismo modo que el resto de elementos, o sea por la hibridación entre la parte ficticia y la escénica. Frente al narrativo, construido exclusivamente con palabras e imaginado por cada lector a su manera, la criatura teatral existe desde el mismo momento en que un actor (o una marioneta) hace su entrada en escena; y a la inversa: desaparece cuando este abandona las tablas. A partir de ahí, el público rellena los huecos y lo dota de una personalidad lo más completa posible. Que la información suministrada sea o no congruente, tiene una importancia relativa; la sola fusión entre los dos planos ya legitima la existencia del elemento.

Cabe distinguir, eso sí, varios grados de representación, al igual que hacía en apartados anteriores. Solo los patentes y los latentes podrán ser considerados bajo una óptica específicamente teatral, mientras que los ausentes, o aludidos, se restringen a la esfera de lo diegético. De los dos primeros, además, solo los visibles reciben la denominación de *personajes dramáticos*; sintomáticamente, son los únicos que figuran en el *dramatis personae*. Es muy significativo, asimismo, que a menudo los acompañen los nombres de los actores que les dieron vida o, todavía más elocuente,

los de aquellos en quienes pensaba el dramaturgo al componer la pieza. Esto da idea de lo determinante que resulta la puesta en escena en la concepción de los sujetos dramáticos, así como de la necesidad de encarnarlos en un individuo (o un objeto) tangible. A este respecto, García Barrientos (2001: 155) llama la atención sobre el hecho de que, en comparación con los genuinamente literarios, aquellos «apenas aparecen descritos en el texto, sobre todo de forma detallada y extensa, y quizás aún menos en su apariencia física que en su carácter». Tales vacíos se llenan, en un primer momento, con la ya aludida presencia del actor, a la que se irán uniendo rasgos más abstractos y conscientemente elaborados, por los que será posible inferir su carácter. De hecho, incluso para el lector de un drama esta carencia informativa no es tan alarmante, pues, como ocurre en el cine, no tendrá demasiados problemas para atribuirles un rostro a las figuras más célebres, recurriendo a alguno de los actores que las han interpretado con éxito.

Otras características distintivas de este elemento son su limitado número, condicionado por las dimensiones finitas de la escena, su multifuncional uso de la palabra —ya visto en la primera parte del estudio— y su carácter habitualmente sistemático. Este último rasgo es consecuencia de las dinámicas jerárquico-relacionales acostumbradas en el teatro, por lo general más orgánicas y definidas que las del habitualmente menos centrípeta discurso narrativo; en este particular, cobran gran importancia las funciones concretas de cada personaje, que García Barrientos divide en *pragmáticas* y *sintácticas* (entre las que se encontrarían las catalogadas por el modelo actancial). Ello no obsta, aun así, para que los sujetos vayan, digamos, por libre, y muestren un carácter cambiante o simplemente inclasificable dentro de una dialéctica codificada. Más que en ningún otro elemento, la distancia juega aquí un papel determinante, condicionando los tres ejes pragmáticos: temático, interpretativo y comunicativo.

En fin, no quiero detenerme demasiado en los preliminares. En lo que sigue tendré ocasión de aplicar todos estos conceptos. Varias de las obras benetianas constituyen una inmejorable muestra de la iconoclastia que se cierne sobre el personaje en el teatro moderno. Ya en su narrativa, varios investigadores, entre los que destaca la profesora Wescott, han estudiado la construcción deliberadamente irrealista de las criaturas que habitan Región. Recurriendo a la terminología de Barthes, dice la estudiosa: «Benet structures these works in a way that impedes conventional readerly processing of character» (Wescott, 1984: 72). Semejante parecer expresa Margenot (1994: 56) en la introducción a *Saúl ante Samuel*: «Las normas “realistas” para crear seres ficticios sobre patrones de causa y efecto no configuran al personaje benetiano. En línea con el posmodernismo, este personaje desmiente toda vinculación con una sola verdad y ofrece al lector varios modos de interpretación». En dicha dispersión representacional y significativa, la ambigüedad y la contradicción juegan, como en el tiempo, un rol decisivo.

2. REPARTO, CONFIGURACIÓN Y JERARQUÍA

No es el de Benet un teatro en el que abunden los personajes; tampoco se reduce al minimalismo del último Beckett. La obra que cuenta con más participantes sería *Max*, a cuyos ocho personajes individuales habría que añadir los secundarios —«Auxiliares», «Artistas», «Tramoyistas» y «Demás público»—, cuyo número no viene especificado en el texto. A esta le siguen *El salario*, con un total de nueve, *Anastas*, *El último* y *El verbo*, con ocho cada una, *El Burlador* y *El Barbero*, con siete, *El preparado*, con seis, *Un caso*, con cinco, *Agonia*, *El entremés* y *El caballero*, con tres, y *Apocación*, con dos. He dejado fuera *La otra casa* por su naturaleza problemática; ya me referí a su heterodoxo *dramatis personae*: en él aparecen destacados cinco sujetos —Cristino, Eugenia, Yosen, El Rey y Alejandro— y aludidos otros —los familiares muertos— cuyo número no se precisa; pasando al drama en sí, descubrimos que se trataría de cuatro: Clara, José, Eugenio y Carlos. Tendríamos, pues, ocho en total. Se plantean, sin embargo, varios inconvenientes. Para empezar, no sabemos qué credibilidad darle a la inclusión de estos tres últimos. Clara aparece descrita en varios pasajes de la obra, pero los otros presentan innumerables puntos oscuros: no se nos informa de sus entradas y sus salidas, no sabemos nada de su apariencia y, como no han sido destacados en el listado del comienzo, uno podría dudar de si realmente están en escena. Cabría la posibilidad de que solo se hiciesen presentes mediante la voz; en ese supuesto, sin embargo, ya no hablaríamos de personajes estrictamente dramáticos, sino latentes, sugeridos.

Alejandro Lassa constituiría la otra cara de la moneda: aunque anotado en el *dramatis personae*, no llegamos a verlo nunca en el escenario. Como mucho, sentimos sus pisadas en el piso de arriba, y al final de la cuarta escena todo indica que está bajando por las escaleras; ahora bien, según ya vimos en el capítulo anterior, ni siquiera a estos detalles podemos concederles todo el crédito que nos gustaría; e incluso aunque pudiéramos, seguiría situándose en el área latente, no enteramente actualizada.

Algunas de las otras piezas también incurren en dilemas parecidos. En *El verbo*, por ejemplo, cinco de sus personajes vienen indiferenciados en el *dramatis personae*, englobados bajo el genérico «Vosotros»: el Enano, la Vieja, el Obrero, el Viejo de las Máscaras y el Gitano. En su aparición, por si fuera poco, hablan todos a la vez, y no poseen ningún rasgo, más allá de sus nombres, que los individualice. ¿Quiere eso decir que los debería interpretar un solo actor? La obra no da ninguna pista. No sería, aun así, la primera pieza en la que ocurriese esto (*cfr.* García Barrientos, 2001: 155).

Más inquietante sería la problemática de *Un caso* y *Agonia*. De esta segunda me ocupo por extenso en el apartado sobre la apariencia física. En cuanto a la primera, elucubraba sobre la hipótesis de que Julián y La Sombra del Guarda fueran el mismo ser. Aceptemos por un momento tal lectura. Aunque todo apunta a que, en la representación, deberían aparecer diferenciados, como individuos independientes, una

vez que se hiciera obvia la identidad cabría repensar el número de personajes que participan en la acción. Ello solo sería dable, empero, si se dispase la ambigüedad reinante; cosa que, en una pieza benetiana, se antoja bien improbable, contrario al espíritu del texto.

Menos oscuro parece el dilema al que se enfrenta *Max*. En este caso, me pregunto si se han de considerar como dos personajes distintos al artista en la actualidad y en su versión infantil. En la lista de intervinientes se hace la distinción («Max», y «Max, de niño», leemos). No creo, con todo, que esta ponga en jaque la unicidad de la criatura. Como advierte García Barrientos (*ibid.*), hay casos en los que a un mismo personaje lo encarnan dos intérpretes; ello altera el plano escénico, mas no el semántico. El de esta obra, por lo demás, no se encuentra tan enmarañado como el de *Un caso*.

Por lo que se refiere a las configuraciones, propongo cinco tipos esenciales:

- Parejas: contando solo aquellas ocurrencias en las que dos personajes están solos en escena, tenemos 30 casos.¹
- Tríos: aplicando el mismo criterio, se dan 13 combinaciones.²
- Grupos de más de tres sin sujetos centrales: 3 casos.³
- Grupos de más de tres con un sujeto en torno al cual gira el resto: 4.⁴
- Grupos de más de tres con varios sujetos centrales: solo 2.⁵

De esta clasificación se pueden deducir varias cosas. Para empezar, cabe destacar la predominancia de configuraciones a dúo. No es de sorprender: el carácter esencialmente dialéctico del teatro lo favorece. En Benet, además, el uso está, al menos en parte, apoyado en la dinámica de amo-esclavo que recoge del modelo del Absurdo y de Beckett en particular. También en la órbita absurdista estaría el quinto tipo: un único personaje ante el cual los demás se desdibujan. En *Max* ello engazaría directamente con el sesgo existencialista y expresionista: ningún otro personaje ejemplifica mejor que el equilibrista la soledad del hombre, en el escenario y en la vida. También en *Anastas* y en *El último* tenemos sujetos enfrentados a un entorno hostil

¹ Corpus y Pertes; Anastas y Gaspar; el tirano y Phocas; el Sr. Arnau y Adela (tanto en *Un caso* como en *El caballero*); aquel y Carmen; el Sr. Arnau (de *El caballero*) y Malen; Ricardo y Elvira; Tú y Él; El Burlador y Don Juan; este y Ricardo Wagner; el Marinero e Inés; esta y el Burlador; Don Juan e Inés; Don César y Don Alonso; aquel y Beatriz; esta y el Fraile; El Barbero y el Poeta; Elvira (de *El preparado*) y el Dr. Calandre; aquella y Jacinto; este y el Dr. Calandre; Eugenia y Cristino; Yosen y Clara; aquel y Cristino; El Rey y este; Max y su abuela; aquel y Bárbara: la cantante y el Empresario; este y Max; el equilibrista y el Empresario; el Académico y La Calores; José y El Gibia.

² Corpus, Pertes y El Censor; el Sr. Arnau, Carmen y Julián; Yo, Tú y Él; Don Juan, Ricardo Wagner y el Marinero; los Imbéciles (con muchas reservas); Elvira, el Dr. Calandre y Don Gregorio Pradera; los dos primeros y Eduardo Torrens; Cristino, Eugenia y El Rey; Cristino, Yosen y Clara; el Empresario, Max y Bárbara; el Caballero de luto, el Artista retirado y el Empresario; el Académico, La Calores y el Negro; José, El Gibia y Placenta.

³ El Sr. Arnau, Carmen, Julián, Adela y La Sombra del Guarda; los Imbéciles (también aquí con reservas); el Dr. Calandre, Elvira, Don Gregorio Pradera, Eduardo Torrens, Pilar y Jacinto.

⁴ Anastas y los ministros; El Barbero, el Poeta y los Clientes; Max y el Público; José y sus visitantes.

⁵ Yo, Tú, Él y la comparsa de Vosotros; Eugenia, Cristino, El Rey y los espectros.

o del que se sienten enajenados. Su condición es, no obstante, disímil: mientras que José permanece callado casi toda la obra, ausente, abrumado por los demás personajes, Anastas habla constantemente, imponiendo su personalidad a los ministros; esto, entre otras cosas, lo acerca a la categoría del «gran tipo» de la escena clásica. Es, de toda la fauna benetiana, el que más soliloquios pronuncia, el que mayor carácter posee, probablemente el más logrado.

Más cosas que se infieren de la clasificación: la tendencia a difuminar la individualidad de los personajes en grupos de tres o más sujetos; así se constata en *Un caso* y *El verbo*, pero también en *El Barbero*, en *La otra casa* y en *Anastas*. No se lleva bien el teatro de Benet con las multitudes; como en parte de su narrativa —*Un viaje de invierno*, *En la penumbra*, *El caballero de Sajonia*—, no es solo que el reparto sea reducido, sino que rara vez coinciden todos los personajes en la misma escena, y cuando lo hacen, no todos ellos cuentan con el mismo estatuto: algunos prácticamente desaparecen, o nunca llegan a tener demasiado relieve. La única obra de la que se puede predicar lo contrario sería *El preparado*: en el segundo acto todos conservan su voz bien definida. En *Anastas*, por otro lado, la igualación de los personajes es consecuencia directa del absoluto protagonismo del tirano, así como del componente deshumanizador; a poco que uno se pare a observarlos, no obstante, se peca de que tampoco son tan indistintos los ministros: cada uno tiene, aunque mínima, su propia idiosincrasia; recordemos, si no, el esquema actancial de esta pieza.

Solo quedaría por tratar un asunto verdaderamente enigmático: el cuarto Imbécil de *El salario*. En un borrador anterior a la versión aparecida en *Teatro civil* ni siquiera figuraba. ¿Podría tratarse de una broma privada? En dicho texto, bien es cierto que tampoco está la mujer del maniquí. ¿Es, pues, de imaginar que ambos fuesen agregados de última hora? ¿O acaso se esconde otro sentido? Centrándonos en el Imbécil, supongo el efecto que su pasividad e indiferencia habría de tener en la puesta en escena: al igual que muchos personajes del Absurdo, cuyas razones no llegamos a comprender, así entraría y saldría el cuarto Imbécil de la escena, dejándonos perplejos, preguntándonos por los motivos que llevaron a incluirlo y, a la vez, forzados a aceptar su incoherencia.

3. VÍAS PARA LA CARACTERIZACIÓN

Para escrutar la construcción del carácter en el teatro de Benet, defino cuatro frentes, libremente basados en el modelo dramatólogo, los cuales me permitirán ahondar en su naturaleza específica: *nombre*, *apariencia física*, *actividad corporal* y *discurso*. Según García Barrientos (2001: 165), los personajes teatrales se erigen en cuatro dimensiones: psicológica, física, moral y social. Dependiendo del grado de elaboración de cada uno de estos compartimentos, así como de la preeminencia de unos u otros, tendremos criaturas más o menos complejas y/o próximas al ser humano. Dicha cercanía se basa también en otros tantos factores —tales como el dinamis-

mo del carácter o su singularidad— que irán saliendo a colación en el análisis. Holgará decir que su cotejo, en un *corpus* marcadamente antiilusionista como el que nos ocupa, resulta de una gran importancia. En los próximos apartados, si bien me alejo un tanto del modelo dramatólogico, no es mi intención abandonar la línea de análisis que vengo siguiendo hasta ahora.

4. NOMBRE

El nombre supone la primera toma de contacto con el personaje. En esto se parece al cuerpo del intérprete: antes de que abra la boca ya nos hemos formado una imagen de él. No es esta la única semejanza: al igual que aquel, en ciertas piezas será el único elemento estable, mínimo garante de la unidad de la criatura dramática; «solo el cuerpo del actor (el nombre propio en la lectura) es capaz de soportar la identidad personal, que resulta ser solo identidad física, pero no psíquica», apunta Núñez Ramos (1981-82: 638) en su artículo sobre el Absurdo. Es el caso, por ejemplo, de *Agonia*, donde «el personaje, en el sentido tradicional, no existe o existe solamente como significante vacío, sin significado», de suerte que «resulta imposible dar un significado a ese nombre o a ese cuerpo» (*ibid.*). En circunstancias normales, la denominación nos da una primera idea de la carga referencial del personaje, que se podrá ver refrendada o desmentida por sus otros atributos. Asimismo, puede ser de gran utilidad para interpretar su significado y papel en el marco de la obra. El nombre, como todo lo artificioso, nunca es gratuito.

En la dramaturgia benetiana, se trata de un factor crucial para desentrañar no tanto la personalidad de un sujeto concreto cuanto su relación con la estética y el sentido de la pieza en la que participa. En general, los seres con los que lidiamos, lejos de poseer autonomía o responder a una psicología elaborada, se subordinan al propósito general del drama, poniendo de manifiesto su naturaleza teatral, unidimensional. La forma de denominarlos es el primer y más palpable síntoma de dicha elementalidad. De acuerdo con su función, los reparto en cinco clases, imbricadas pero distinguibles: *genéricos*, *atributivos*, *fantasiosos*, *arquetípicos* y, con muchas reservas, *realistas*.

El primer tipo apunta a uno de los rasgos fundamentales del teatro de inspiración no mimética: la despersonalización. Privadas de un nombre propio que las individualice, las criaturas benetianas no solo se aproximan a la anonimidad, sino que evidencian su naturaleza etérea, necesariamente incompleta. Su ontología pasa, así, a asemejarse más a la de un concepto, una abstracción, que a la de un ser humano determinado.⁶ Esto se hace aún más patente en la especie que hemos bautizado

⁶ Este recurso a la anonimidad es explotado en novelas como *Un viaje de invierno* o *Saúl ante Samuel*, cuyos protagonistas se llaman «la señora», «el hermano menor», «el alcalde». Benson (2004: 180-181) opina que este rasgo los acerca a arquetipos (en un sentido usual, no en el que manejo en este apartado) y lo interpreta como otro de los métodos del autor para generar ambigüedad; como dice, «la ambigua nominación

como *atributiva*. Ambas formas coinciden en definir el carácter de un personaje de un solo brochazo. Su funcionamiento recuerda, por tanto, al de las máscaras en la Antigüedad, mediante las cuales se expresaba con la mayor economía el carácter o el estado de ánimo de su portador. En esta segunda clase, además, la captación del significado de un nombre puede resultar imprescindible para interpretar la pieza correctamente.

Del repertorio de *dramatis personae* que manejamos, son denominaciones genéricas «Barbero», «Empresario», «Rey», «Académico», «Marinero», «Vieja» o «Directivo». Todas ellas dibujan a los personajes sin perfiles singulares, desde una óptica neutra, en cuanto representantes de un colectivo; rasgo que comparten con algunas del segundo grupo, como los Imbéciles, El Censor o el Negro; también de ellos se podría decir que denotan la pertenencia de los sujetos a una suerte de colectividad y que, como tal, disuelven sus características particulares; la diferencia estriba en que esta clase aporta pistas bien sobre su carácter, bien sobre su lugar dentro del drama. El caso del Negro es especialmente ilustrativo: dejando a un lado los tintes racistas, es en la polisemia del vocablo donde radica la comicidad de *El entremés*. Paralelamente, desde una visión estereotípica de la raza, *negro* viene a ser sinónimo de potencia sexual: los comentarios de la concubina del Académico y el posterior comportamiento del recién llegado sugieren sin ambages esta interpretación.

Otros ejemplos de nombres atributivos serían «La Calores», «El Burlador de Calanda» o «Anastas» (anagrama de Satanás⁷) y, en una categoría un tanto más amplia, los de los protagonistas de *Agonia* y *El verbo*. De estos últimos, ya en su presentación comentaba que daban pie a sendas interpretaciones de las piezas (actualización del debate del alma y el cuerpo y disputa entre las Personas que conforman la Santa Trinidad). Cabe recordar, de todos modos, que ninguna de estas eran terminantes.

Los nombres fantasiosos vendrían a ser, en cierta medida, el reverso de los atributivos y aun de los genéricos. Si bien coinciden con estos en la aspiración antimimética, difieren de ellos en cuanto no albergan implicaciones particulares respecto del carácter de los personajes o de su relación con la obra en su conjunto. Su razón de ser pasa, primordialmente, por propiciar distancia entre la criatura de ficción y su referente más inmediato (en este caso, el ciudadano español de la posguerra, inscrito en el Registro Civil, la mayoría de las veces, con nombres no muy exóticos ni imaginativos); como dice Abirached (1978: 383), dichas etiquetas, de uso común en el Absurdo, «designan de entrada su origen onírico». No por casualidad, Benet recurre a ellas en el drama más susceptible de asociaciones con la realidad inmediata: *Anastas*. Los nombres de sus protagonistas nos trasladan a un contexto de fantasía remi-

implica un signo del conocimiento fragmentario que puede adquirirse sobre el carácter humano» (*id.*: 181). Las criaturas se perfilan, así, como emblemas «con referente ambiguo» (*ibid.*).

⁷ *Anastas* es, además, el participio pasado del verbo griego *ἀνίστημι* («resucitar»). No solo eso: por lo visto, se trata de la forma armenia de *Anastasia* («resurrección»).

niscente del *El Señor de los Anillos*, alejado no tanto en un sentido espaciotemporal cuanto factual. Que del comportamiento y el discurso de los personajes se deduzca una mayor cercanía no obsta para que funcionen como recursos distanciadores o *extrañantes* (Sobejano, 1970: 403).

A medio camino entre las tres clases recién estudiadas y la que llamo *realista*, se hallaría la arquetípica. Bajo ella contemplo a personajes no originales, trasuntos de individuos existentes o modelos literarios, cinematográficos, etc. Como ya advertí al principio del capítulo, a efectos de la construcción de una criatura dramática, el hecho de que esta sea producto de la imaginación de un dramaturgo o proceda de la realidad es indiferente. La verdadera distinción se establece entre aquellas de las que no sabemos nada, cuyo carácter se construye a partir del vacío, y aquellas otras que ya cuentan con un historial previo, en el pasado histórico, en el acervo cultural o en ambos (piénsese en figuras como Al Capone, William Wallace o Hipatia de Alejandría, de las que conocemos más por sus avatares ficticios que por la historia). Sobre lo que ocurre cuando concurren estas, señala García Barrientos (2001: 173): «En el caso, frecuentísimo en el teatro [...], de personajes “preexistentes” a la obra en que aparecen, como los históricos, mitológicos o literarios, su nombre adelanta una completa caracterización; que se verá confirmada, contrariada o corregida en la obra». Ilustrativas son, al respecto, las piezas de Benet en las que se homenajea a Don Juan, especialmente *El Burlador*, donde nos encontramos no solo con el seductor, sino también con Inés y Wagner.

Aunque envejecido, el protagonista de la pieza de *Teatro civil* responde, en su actitud, a lo que esperamos de él: su altanería sigue intacta, así como su filosofía de conquistador; su joven *alter-ego*, por otro lado, aporta la lozanía que a él ya le falta: es él mismo en sus años mozos. No se trata, por tanto, de una verdadera desfiguración del mito; si acaso, de una versión paródica de la tradición donjuanesca, donde el libertino, para ser congruente con sus principios, se ve obligado a provocar el sufrimiento de su hija. Habrá quien opine que el hecho de que se nos presente como padre de familia no casa con el espíritu indomeñable que suele adornarle. No lo discuto. Así y todo, nada más en su carácter se opone seriamente al personaje de la obra de Zorrilla (al menos el de la primera mitad). Solo hay que ver su reacción ante el Marinero.

El caso de Inés sigue un cauce similar. Difiere del modelo zorrillesco en su vínculo con Don Juan: de ser su amante, pasa a ser su hija. La alteración es significativa, pero no tanto como a primera vista parece; aparte de que se deja claro que no es la misma novicia que la del *Tenorio*, sino su hija, el esquema se reorganiza gracias al concurso del nuevo seductor, quien manipula a la muchacha al igual que el maestro hiciera con la madre en su juventud (de nuevo, en la primera mitad). Con ello, se genera un estimulante juego de espejos, en virtud del cual los burladores se perfilan como las caras de una misma moneda. Hay un momento, por ejemplo, en el que se ironiza sobre el final que tuvieron las aventuras del viejo —el desenlace del *Don*

Juan Tenorio, la redención del pecador—, que este teme pueda repetirse con el joven seductor y su hija:

EL BURLADOR: lo nuestro no es un oficio, es una aventura que emprendemos si nos gusta; si no...

DON JUAN: (*Enfurecido.*) ¿Acaso no nos gusta siempre?

EL BURLADOR: (*Distraído, paseando la mirada por la habitación.*) Siempre... hasta la última vez.

DON JUAN: (*Aparte.*) ¿Quién sabe si le he preparado su última vez? Ella bien puede... (EBC: 252).

La intervención de Wagner, por último, no pasa de ser un *cameo*. Como ya dije en la presentación de la pieza, su participación en ella hay que entenderla, más que nada, en cuanto icono del Romanticismo y, en el marco concreto de la trama, como contrapunto de la personalidad de Don Juan. Esto apunta a su función sintáctica. En lo relativo a su caracterización, también es coherente con la imagen que normalmente se le atribuye: grave, ceremonioso, concienciado con su obra y la trascendencia. Lo único que lo enajena de dicho referente es su reubicación en un orbe abiertamente imaginario, adscrito al ámbito teatral. Como ya señalé en las partes dedicadas a los ejes espacial y temporal, la obra se desarrolla en un contexto mítico-literario donde la cronología y la localización se hallan neutralizadas desde un enfoque realista: y es que, si hacemos caso al *Tenorio*, a Don Juan habría que situarlo en la Sevilla de mediados del siglo XVI, o sea más de trescientos años antes de la época de Wagner. Su naturaleza en la obra de Benet no es histórica; tanto él como el músico funcionan como meros representantes de una estética y una filosofía de vida, no como trasuntos de personas o personajes *reales*.⁸

Lo mismo se podría decir, al menos en apariencia, de los protagonistas de la parte donjuanesca de *El salario*, extraídos de una obra previa y, por lo tanto, preexistentes. En este caso, sin embargo, dado que estamos ante fragmentos literalmente reproducidos, no debidos a Benet, se plantearía la duda de si podemos atribuir la caracterización a aquel: en rigor, solo los Imbéciles son creación suya. Habría que discutir, asimismo, su validez como modelos consabidos: si bien es cierto que se inscriben en la misma órbita que los de *El Burlador*, la minoritaria difusión de la obra de la que provienen los convierte en referencias prácticamente ignotas para el espectador común. No se olvide, además, la opinión de los que se han acercado a esta composición del vallisoletano, para quienes no tendría nada que ver con la historia del Tenorio conocida por todos.

De la nómina arquetípica solo quedaría por considerar a la pareja que irrumpe en escena al final de *El Barbero*: Fernando Chueca y Paulino Garagorri. En su con-

⁸ Por supuesto, tampoco se puede obviar el fin paródico de la obra, también visible en el personaje de Wagner; ¿qué puede ser, si no, más irónico que el de Calanda prometiéndole al músico por excelencia del Tercer Reich la «tamborrada» de su pueblo (EBC: 253)?

dición de broma privada, su simple mención habría de ser suficiente para que los espectadores supieran darle sentido a su presencia en la obra. Se hace, pues, del todo imprescindible conocer la personalidad real de ambos y su relación con Benet —de parentesco con el primero y amistad con el segundo— para deducir una caracterización; máxime cuando, aparte de los nombres, no contamos con otros elementos para descifrar su carácter o su papel en la pieza. De los dos, por si fuera poco, solo Garagorri hace uso de la palabra; su intervención, aun así, se reduce a un par de frases.

Por último, las denominaciones realistas. Según decía más arriba, soy cauteloso a la hora de emplear tal adjetivo, tanto por la desconfianza que a Benet le habría inspirado como por la escasa referencialidad que, como vengo defendiendo, presenta la mayoría de los dramas. El uso de nombres de regusto cotidiano responde, a mi modo de ver, a dos fines elementales: por un lado, a modular el extrañamiento propiciado por el resto de elementos, ofreciendo perfiles más individualizados o reconocibles (ejemplo de lo cual serían el Padre José y Bárbara en *Max* y, sobre todo, Gaspar en *Anastas*); y, en segunda instancia, a vincular las obras con cierto tipo de dramaturgias... sin identificarse, en ningún caso, con ellas; al contrario, parodiándolas, deconstruyéndolas. Ya lo vimos al hablar de *Un caso*: las denominaciones de sus protagonistas constituyen uno de los principales puntos en común con el teatro burgués; el posterior alejamiento de este referente los convertirá en pistas falsas, incongruentes con el resto de la caracterización. También en *El preparado* los nombres sirven a emparentar la representación con la veta realista; el caso es, no obstante, distinto. Si bien el sesgo paródico es manifiesto desde las circunstancias de gestación, las etiquetas participan de la génesis de los personajes de manera mucho más clásica... lo cual, pese a todo, no los convierte en criaturas estrictamente realistas ni tampoco identificables con los tipos de las comedias de salón.

Únicamente en *El último* se podría hablar de una dimensión genuinamente referencial. Antes creía ver cierto costumbrismo en esta pieza. Dicha impresión viene reforzada por el presente factor: aparte de «José», el «Sr. Placenta» y «Cipriano Callé», están los apodos de «La Bisbal» y «El Gibia». Este último podríamos asociarlo con el vocablo *jibia*,⁹ lo cual lo aproximaría a la segunda categoría (la de los nombres atributivos); y lo mismo se podría argüir del Sr. Placenta.¹⁰ Por su lado, los Directivos relativizan la orientación mimética de otra forma: indiferenciados no solo en su denominación, sino también en su conducta, se presentan como una comparsa sin rasgos particulares, encuadrable, por tanto, en la primera clase, junto a los Clientes, Vosotros, etc. También cabe la posibilidad de que los personajes retratados aludieran a sujetos reales, contemporáneos de Benet y Bello. De ser así, la carga

⁹ «Molusco cefalópodo dibranquial, decápodo, de cuerpo oval, con una aleta a cada lado», de acuerdo con el *DRAE*. Dicha definición, pese a no hacer explícito ningún rasgo de su carácter, podría relacionarse con el recurso a la animalización, tan común en el teatro de vanguardia.

¹⁰ En este caso, el nombre podría interpretarse como un signo alusivo a la relación que mantiene con José, si bien reconozco que sería un tanto (o bastante) forzado.

referencial alcanzaría niveles no habituales en la literatura benetiana, donde esca- sean tanto las remisiones directas a la realidad. No contamos, por desgracia, con ninguna certeza al respecto.

Un caso dudoso lo constituirían las dos piezas a las que aún no he hecho referen- cia: *Apocación* y *La otra casa*. «Ricardo» y «Elvira» son los nombres de los prota- gonistas de la *minitragedia*; aparentemente, no hay una lectura espontánea de los mismos, no connotan nada en particular; en principio, por tanto, merecerían incluirse entre los cotidianos. Ahora bien, teniendo en cuenta lo que decíamos sobre su hipotética adscripción genérica (los dramas de honor), quizá no fuera desacertado inter- pretarlos —al menos el de ella— como indicios de una tradición hispánica, en la misma línea que los de *El preparado* —donde, por cierto, encontramos otra «Elvi- ra»— y, sobre todo, *Un caso*.

A distintas consideraciones se presta *La otra casa*. En ella hay personajes cuyos nombres se enmarcarían bien en la primera categoría (El Rey), bien en la segunda (Cristino, con todas sus resonancias cristológicas, o incluso José), bien en la tercera (Yosen), aunque la gran mayoría se encontraría, aparentemente, más próxima al rea- lismo neutro: Eugenia Fernández y los miembros del clan Mazón. Solo un detalle problematiza esta asociación: el contexto regionato. La pertenencia de todo el repar- to a dicho ámbito desdibuja la presunta orientación realista del conjunto, dotándolo, a cambio, del aire mítico que caracteriza el territorio inventado por Benet. No solo eso: a ello hay que unirle el hecho de que algunos de los protagonistas —Yosen, Eugenio y Cristino, en concreto— aparecen en obras anteriores y posteriores de nuestro escritor; ello les atribuye, de entrada, un perfil, el cual se verá ampliado, denegado o distorsionado a lo largo de la obra y con el concurso de los demás meca- nismos caracterizadores. En este sentido, su condición se hallaría más próxima al cuarto tipo de nombres, el arquetípico, el preexistente.

5. APARIENCIA FÍSICA

Como en otros aspectos, el teatro de Benet se muestra alarmantemente lacónico en la definición visual de las criaturas ficticias. Por lo general, el grueso de las deci- siones en torno a cuestiones como el maquillaje, el peinado o el atuendo se deja al arbitrio del montador, siendo así que solo en contados casos —como *Anastas*, *Max* o *El verbo*— ofrece el texto pistas útiles sobre tales extremos. El resto fomenta una ambigüedad que, en casos como *Agonia*, puede llegar a ser preocupante, pero que, en general, es fácilmente superable gracias a los diálogos. A esta ambigüedad se añade un marcado componente deshumanizador. El mismo implica tres metas prin- cipales: la ridiculización, el extrañamiento y la teatralización. No es esto algo priva- tivo del aspecto físico: en los nombres se sugería la disociación de lo humano en sentidos similares. También aquí saldrán al paso trazos realistas, si bien sigue siendo aconsejable desconfiar de ellos.

El afán caricaturesco, degradante, se localiza tanto en el Benet dramaturgo como en el novelista. En lo relativo al físico, de todo el *corpus*, son, sin duda, *Anastas*, *La otra casa* y *El verbo* las que más explícita hacen esta humillación. La misma funciona como correlato de la psicología, así como de otros extremos igualmente abstractos. Véase, por ejemplo, cómo se presenta al tirano en *Anastas*:

Entra ANASTAS, arrastrando los pies. Tiene un aspecto muy fatigado. En la cabeza lleva una grosera corona de latón y se cubre, por encima de un viejo chaqué y una banda morada desteñida, con un manto de terciopelo rojo —probablemente aprovechado de una antigua colcha— salpicado de agujeros y que arrastra por el suelo. Se sienta en el Trono, estirando las piernas y bostezando; se frota la cara con las manos y la corona se desliza hacia la nuca (AOC: 5).

Semejante entrada refleja el estado de postración del personaje, pero también del reino a su cargo. Durante toda la obra su ruinoso aspecto ejercerá un contraste con el pomposo discurso que lo define. Volviendo a la aparición, guarda no pocas semejanzas con la del rey de *La otra casa*, quien, como ya dije, se parece a Anastas en otros puntos:

Se abre de un golpe la puerta de la cocina a la cuadra y bruscamente, con un estruendo de viento y ferralla, entra EL REY con la cabeza envuelta entre los pliegues de su manto. Viste traje de guerra: el manto desgarrado y salpicado de manchas de sangre seca, la cota agujereada y las calzas de malla cubiertas de barro; el broquel, agujereado y abollado, cuelga de su espalda. Se adelanta vacilante sacudiéndose el agua del manto y de la frente [...] se apoya con ambas manos en la mesa y con un gesto despechado arroja encima de ella la corona de latón (OCM: 52).

Esto sucede al final de la primera escena. Al comienzo de la segunda, en un pasaje ya comentado a propósito del tiempo, continúa la caracterización del personaje dibujando un comportamiento pueril: «EL REY acerca una silla de cuerda y se sienta en una cabecera de la mesa. Aparta la corona de un codazo y esconde la cara entre los brazos, rompiendo a sollozar» (OCM: 65). Tanto en una obra como en otra se dibuja una imagen decadente, de una figura a la que, en principio, asociaríamos conceptos como grandeza, valor, majestuosidad, etc. En *La otra casa*, la presentación reviste, es cierto, mayor seriedad; los únicos detalles que apuntan a la carnavalización son la corona de latón —que también encontramos en el drama de 1958— y el sonido de ferralla. Las vestimentas desgarradas y su actitud de derrota apuntan a su reciente participación en una batalla y, por lo tanto, introducen un eco heroico, guerrero; en el momento en que cuenta su derrota, su perfil merma un tanto, pero no hasta el nivel de Anastas. Por lo que respecta a este, todas las precisiones, desde la banda desteñida hasta el manto desgastado, sirven para generar una imagen grotesca,¹¹

¹¹ El adjetivo *grotesco* se suele asociar a las criaturas de Benet (cfr., por ejemplo, Cabrera, 1986: 134, Gullón, 1985: 215). A propósito de los protagonistas de *La otra casa*, dice Gimferrer (1979: 54) que semejan «grotescos títeres». Ya he hablado, por otro lado, de la impronta del esperpento.

que se verá enfatizada tanto por su actitud como por su discurso. «[P]ermanece con la cabeza apoyada en la mano, la corona escorada y una marcada expresión de idiotez en el rostro», leemos al poco (AOC: 6). Es una de las pocas indicaciones del teatro benetiano sobre la expresión facial de sus personajes.

La construcción visual de los ministros, por su parte, discurre por similares derroteros: «*todos sucios y polvorientos, vestidos como los antiguos fumistas, viejos chaqués, camisas ennegrecidas, chisteras rotas y arrugadas que caen al suelo*» (AOC: 14). Al igual que con su señor, la impresión de decadencia y el aspecto estrafalario sirven para hacerse una idea de su carácter antes de que pronuncien palabra. En su caso, además, el hecho de que no se especifiquen las particularidades de cada uno los iguala, desdibuja su individualidad, más que su discurso o su manera de comportarse.

En *La otra casa*, son Cristino y Yosen los personajes que más ridiculizados aparecen. El primero, en concreto, no solo produce risa, sino un rechazo visceral, a causa de su cruel discurso. Si bien ya cité un fragmento de la acotación centrada en su persona, merece la pena reproducirla en su integridad:

Aunque descuidado, conserva un cierto aire distinguido; un hombre vencido pero que no se abandona y alimenta, empero, ese aire de indefinible e invicto orgullo —patente cuando se contempla las uñas a distancia— de quien no ha trabajado nunca. Su ropa está vieja y sucia y responde a una moda de veinte años atrás; los pantalones demasiado cortos dejan ver sus tobillos, no usa calcetines y sus zapatos de ante (sin pelo ni lustre, con las puntas ennegrecidas) están surcados de profundas arrugas agujereadas que calan hasta los pies (OCM: 31).

De nuevo nos encontramos con el motivo de las prendas desvaídas y desgarradas; cabe llamar la atención, en particular, sobre el adjetivo *agujereado*, que comparten las tres citas. La referencia a su pose, por otro lado, está cargada de una ironía maliciosa. Caso un tanto distinto del de Yosen, quien, en su primera aparición, viene ataviado «*con un grotesco gorro de papel de periódico*» (OCM: 101), destinado a protegerlo del sol, pero que, a la vez, adelanta su caracterización como individuo digno de lástima.

A ellos se unirían los beckettianos protagonistas de *El verbo*. Al igual que los de *Final de partida* o *Días felices*, nos encontramos con seres en descomposición, pobladores de un mundo arrasado y aquejados de un palpable deterioro físico. El mayor referente serían los *tramps* de *Esperando a Godot*; veamos la descripción que se nos da de Tú y Él al principio: «*Al levantarse el telón hay dos viejos sentados en la plaza, encorvado sobre su bastón uno, el otro más tieso, con sombrero, casi mendigos. Tú está mirando por la ventana en actitud de espera. Él se pasea por el cuarto revolviendo los objetos*» (EVC: 377). Tanto el aspecto como la actividad nos traen a las mentes el inquietante mundo del irlandés; Él, en concreto, recuerda a Clov, de *Final de partida*, incapaz de estarse quieto. En cuanto al resto, los nombres de «Enano» y

«Vieja», que antes incluía entre los genéricos, sugieren una representación entre cir- cense y grotesca.

Otros títulos que podrían ser asociados con la finalidad degradante serían *El entremés*, *El salario* o *El Barbero*. En estos casos, empero, apenas disponemos de datos sobre la apariencia de los participantes; solo en la pieza de *Teatro civil* comenta uno de los Imbéciles, mirando a los demás: «¡Cómo estamos de pálidos!» (ESN: 273). En general, la definición visual se infiere del tono de la obra o su adscripción genérica; el caso más claro es el de *El entremés*, rocambolesco en su trama y paródico en su estilo.

En un escalón un poco más serio se hallaría una pieza como *Max*. El tono grave la aleja de la esfera festiva; ello no obsta para que su estética guarde innegables semejanzas con ella. Antes la relacionaba con el expresionismo alemán, uno de los precedentes más directos del esperpento. Molina Foix (2010a: XIV) vincula el empleo de «personajes genéricos», que comentaba hace poco, con el teatro de Toller, Wedekind y, sobre todo, Kayser. En cuanto a su definición visual, va por los mismos derroteros: de *Max* leemos: «*Lleva una capa negra con forro rojo, un bastón con puño de plata, que lanza al aire con soltura; va vestido con mallas negras y no se distingue de su cara —entre sombras—, sino la expresión monacal, cruel, casi cada- vérica*» (MAX: 194); el *Empresario*, por su parte, se acerca más a la veta degradante, casi repugnante: «*Convencionalmente vestido de chaqué —algo raído—, banda mo- rada y medallas. Es un personaje corpulento y desenfadado*» (MAX: 193).

La caracterización expresionista enfatiza, por otro lado, la artificiosidad de los sujetos, definiéndolos como criaturas exclusivamente teatrales; a este respecto nos interesa sobremana la definición que ofrece Bettetini (1975: 107) de los personajes asociados al expresionismo; a su juicio, estos se conciben como

«entes abstractos», elementos compositivos de una puesta en escena tiránica, que no hace referencia a una realidad preexistente, a un sentido externo al discurso teatral, sino que produce arbitrariamente «su» sentido a través de un complejo de procedimientos deformatorios y semióticamente autónomos.

En otro compartimento, no muy lejano de este aunque más relacionado con el contenido que con la forma, habría que contemplar a los personajes procedentes del Más Allá: los Imbéciles de *El salario*, El Rey y los espectros de la familia Mazón en *La otra casa*, el malogrado Phocas en *Anastas*, Julián en *Un caso* y el Padre José en *Max*. De solo unos pocos se aporta alguna pista sobre cómo han de aparecer represen- tados; así, por ejemplo, la siguiente conversación entre Carmen y el Sr. Arnau en *Un caso* resulta reveladora tanto del aspecto como de la actitud de Julián al hacer su en- trada en escena, «con casi todos los rasgos del alma en pena» (Chamorro, 2001: 87):

EL SR. ARNAU: Tiene un aspecto patético.

CARMEN: ¿Viene descalzo?

EL SR. ARNAU: No; está calzado, pero no por eso parece reconfortado. Se ha vuelto a poner el traje de pana.

CARMEN: ¿Y la carabina?

EL SR. ARNAU: No la lleva encima. Nunca le había visto de este talante.

CARMEN: ¿Qué hace?

EL SR. ARNAU: Nos observa.

CARMEN: ¿Cómo? ¿Con rencor?

EL SR. ARNAU: Yo diría más bien con asombro.

CARMEN: ¿Y enojo?

EL SR. ARNAU: Tampoco falta el enojo, pero el asombro predomina hasta casi ocultarlo (UCC: 149-150).

Veamos, asimismo, lo que se predica sobre la figura fantasmal que, a todas luces, se identifica con el mismo personaje: «Te diré cómo estaba: apoyado en la cerca, mirando al suelo y con el mismo traje de pana de siempre. Le he destrozado la cara: los ojos están casi fuera de las órbitas y miran el uno hacia el otro», comenta el propio Julián, antes de que se sugiera que está hablando de sí mismo (UCC: 171).

En cuanto al resto de aparecidos, ya he hablado de los Imbéciles y de El Rey. De Phocas lo único que se indica es que acompaña a su figura un «*resplandor fosforescente*» (AOC: 26) y que tras caer apuñalado por Anastas, ofrece una imagen violenta, ridícula en su exageración: «*en su espalda y en su pecho aparecen clavadas varias espadas y hachas*» (AOC: 29). Poco antes, el tirano se ha referido a él como un «apestado y degenerado cadáver de un monarca carcomido por la humedad del depósito» (*ibid.*). No sabemos, empero, qué valor concederle a estas palabras en cuanto índice de la apariencia del anterior gobernante; puede que solo se trate de una manera figurada de hablar. Más adelante, en cualquier caso, nos sale al paso esta insólita conversación, de la que se infiere la decadencia física del aparecido: «Tienes un pelo envidiable, Phocas»; a lo que el aludido contesta: «Es lo único que conserva bien el pudridero» (AOC: 54).

Por último, la figura del Padre José no aparece adornada de ninguna característica que delate abiertamente su adscripción ultraterrena. Se da, eso sí, un cambio curioso en su fisonomía: en el *flashback* en el que discute con la Abuela sobre el futuro del entonces muchacho se lo describe como «*un anciano con largas barbas blancas, pero de expresión obstinada*» (MAX: 210); en cambio, cuando se manifiesta ante el equilibrista, al final de la obra, se trata de un sacerdote «*joventoso y fuerte*» (MAX: 220).

Más próximos a la estética realista —y, por ende, ajenos a la deshumanización— estarían *El último*, *El preparado*, *El Burlador* y, con importantes matices, *Un caso* y *El caballero*. En principio, las tres primeras aconsejarían un retrato menos mermado de humanidad, espejo más o menos fidedigno de una persona normal. A mi juicio, no obstante, el conjunto ganaría con una ligera deformación de los sujetos: algún rasgo que impidiese la igualación de los espectadores con las criaturas de ficción. Ello remite al tercer pilar de la estética deshumanizada: la teatralización, la autorreferencialidad. Como ya dije al hablar del espacio, es fundamental para entender una obra como *Un caso* (y, por extensión, *El caballero*): sus personajes deben recordar a los protagonistas de los dramas decimonónicos, mas no identificarse ni

con ellos ni, mucho menos, con seres de carne y hueso. Aunque en ello juegan un papel crucial la forma de moverse y la gestualidad, se puede empezar por la de vestirse, de peinarse, de mirar, etc. El uso de máscaras o de algún expediente similar no sería descabellado.

En *El Burlador*, la presentación del antiguo seductor se despacha con un sencillo «[v]iste como quien es» (EBC: 245), lo cual lo relaciona con su naturaleza arquetípica: es como si Benet pretendiese que de un solo vistazo supiéramos de quién se trata. La manta sobre sus piernas y los frascos medicinales lo aproximan peligrosamente a la deriva desmitificadora, al oponerse a la imagen de lozanía y robustez que, por lo general, se asocia a la figura de Don Juan. Así y todo, como ya sabemos, sus hechos y sus palabras demostrarán que sigue conservando el vigor original. Lo mismo ocurre con el resto de personajes: todos tienen un detalle que hace tambalear su representación prototípica; en todo momento, sin embargo, queda patente su naturaleza de arquetipos adscritos a la fantasía. Del de Calanda, por ejemplo, se nos informa de que «*va enteramente vestido a la usanza mora*» (EBC: 250).¹²

El último y *El preparado* presentan características similares, pese a no lidiar con referentes tan inmediatamente reconocibles. Su realismo no es óbice para dotarlas de un toque que revele su naturaleza escénica. En la segunda, como en *Un caso*, ello parece venir exigido por su condición paródica, de diálogo metateatral o autorreferencial, aunque la deconstrucción no sea tan profunda como en aquella. Al principio, aparece Jacinto «*con el brazo en cabestrillo y la frente vendada, con marchas de sangre. Su traje de pana está hecho trizas, sus rodillas destrozadas y salpicadas de barro*» (EPE: 315); es la caracterización física más detallada que tendremos en la obra. En ella, con todo, no subyace una finalidad irrisoria ni deshumanizante: el personaje es un prófugo y su penoso aspecto es indicativo de las adversidades que han acompañado su viaje. La indefinición en la apariencia del resto de personajes nos permite imaginar una puesta con ciertos elementos expresionistas o incluso circenses. Otra posibilidad sería hacer uso de representaciones marcadamente estereotipadas, que resaltasen la artificiosidad del conjunto.

En cuanto a *El último*, ciertos detalles justifican mi postura: para empezar, tenemos el aire envejecido y desastrado de la habitación de hotel, al que hacía referencia en la sección del espacio y que comparte con *Anastas*, *Max* y *El verbo*; y en lo que se refiere a los personajes, ya he mencionado el carácter poco menos que intercambiable de los Directivos. También me parece significativa la descripción que se da de José: de él se dice que posee «*una cara pálida, huesuda y grave*» (EUH: 351) y que observa el techo «*con una inmóvil expresión de tristeza*» (*ibid.*); el fragmento que más interesa es, con todo, el que cierra la obra: ese que glosa «*su cuerpo desnudo, cerúleo y delgado, como un Cristo en el sepulcro*» (EUH: 361). Se trata, sin duda, de

¹² La descripción de este personaje en el primer borrador de la obra —al que tuve acceso en la edición del *Teatro completo*— lo desrealiza aún más, de una forma muy cercana a la degradación que hemos visto a propósito de *La otra casa* o *Anastas*: «*va enteramente desnudo*». Es muy probable que la supresión de esta parte se deba a la autocensura del propio Benet (*cf.* Carrera Garrido, 2010a: XXVII y XXIV).

un torero venido a menos, símbolo del ídolo caído, pero también es la representación de una figura arquetípica, con explícitas resonancias bíblicas.

Caso un poco más claro sería el de *Apocación*: de interpretarla como una actualización de los dramas de honor calderonianos, lo más acertado sería vestir a los personajes de una manera que trajese a las mientes a las doncellas y comendadores que poblaban esta forma dramática. Cada época cuenta con una representación estereotípica del pasado; se trataría, pues, de acudir al imaginario colectivo. Convendría también aquí, de todos modos, introducir algún elemento discordante, que no permitiese equiparar la pieza benetiana con los montajes más clásicos y respetuosos.

El título que a más discusión se presta, en este y en todos los sentidos, es, por enésima vez, *Agonia*. Su ya comentado nivel de abstracción vuelve realmente complicado hacerse una idea de los personajes a partir de la lectura. En su adaptación parisina, Zerki optó por encarnar a Corpus y Pertes en las figuras antagónicas de Roland Bertin y Yann Collette: uno maduro y el otro más bien joven, uno corpulento y el otro delgado. Con este planteamiento, se buscaba enfatizar visualmente el parentesco con las parejas cómicas aducidas en la presentación: especialmente Laurel y Hardy, aunque también otras pertenecientes a la misma tradición (Don Quijote y Sancho, sin ir más lejos). Aún está por ver, empero, si este contraste se encuentra suficientemente justificado en el texto o si, por el contrario, contraviene su sentido.

En *Agonia*, no es solo que ignoremos los rasgos físicos, la edad o la manera de vestir de los protagonistas, sino que ni siquiera conocemos a ciencia cierta su sexo. Suponemos que es masculino, pues ese es el género de los adjetivos que se aplican uno al otro o de forma reflexiva, pero es la única prueba más o menos sólida al respecto. Como dice el crítico de *Le Monde* (1995): «Qui sont-ils? Deux hommes ou deux femmes, peu importe: à l'extrême limite ils pourraient n'être qu'un». Concebirlos como las mitades de un mismo ser no es, como sabemos, una hipótesis descabellada; esta se apoya en el consabido motivo del cuerpo y el espíritu, pero también en otros detalles menos discutibles. «Somos criaturas sinecdóquicas», dice Pertes en un momento dado, en medio de una discusión sobre la imposibilidad de plenitud (AC: 104). Ya vimos, por otro lado, que el esquema actancial los definía como entes intercambiables. En puridad, no hay ningún rasgo estable que los individualice: tal influye en su lugar respecto a la trama (si es que hay tal cosa), pero también en su definición visual.

El contraste propuesto por Zerki se basa en su permanente disensión, mas falsea, en cierta manera, el espíritu de ambigüedad de la pieza. La inestabilidad recién glosada relativiza la oposición. Así, al igual que la asociación con las categorías de cuerpo y alma se perfilaba insostenible, la atribución de dos físicos tan palmariamente opuestos sugiere una repartición de roles no proyectada en el texto. Se puede ver a Corpus y a Pertes como integrantes de un mismo ser, de eso no cabe duda; otra cosa es dar por sentado el lugar que les corresponde en la escisión. Lo más acertado, desde mi punto de vista, sería interpretarlos como las voces de una criatura esquizoide,

y no tanto como mitades definidas o inmutables de su ser.¹³ La confusión de caracteres apunta en esa dirección. El propio Censor, en el prólogo, nos advierte sobre los peligros de atribuir roles a los protagonistas, influidos por los tics del teatro más codificado:

Si en algún momento todo induce a pensar que se han trasmutado sus papeles y que sus palabras contradicen a su naturaleza, el espectador debe reconocer que la confusión nace de sus propios prejuicios, cuyo origen hay que buscarlo —tal vez— en la costumbre que abriga de escuchar ciertas palabras, siempre las mismas, en labios de personajes disfrazados a tal fin, con ropajes invariables (AC: 71-72).

Los mayores escollos los encontramos, no obstante, en la ya citada abstracción y, en un grado mayor de disolución, en la tan benetiana incertidumbre. En lo que va de análisis, he comentado no poco las limitaciones que ambos aspectos comportan al enfrentarse al modo dramático. Es en el punto que ahora trato y en este drama donde más peliagudo se torna el asunto. ¿Son personas de carne y hueso lo que pretende representar Benet? ¿O acaso es algo más etéreo? Hasta donde sabemos, Corpus y Pertes bien podrían remitir a conceptos, a abstracciones. ¿Qué hacer entonces? ¿Cómo figurarlos? La ya suficientemente glosada corporeidad del teatro imposibilita la representación de realidades no tangibles, teniéndose que contentar, como ocurría con la manipulación temporal o con la perspectiva subjetiva, con significarlos. Pero... ¿de qué modo?

Conforme a los principios hasta ahora defendidos, propongo tres alternativas principales, una en una línea parecida a la de Zerki y tres arriesgadas en su ejecución: derivada, la primera, del aura de ambigüedad y abstracción que planea sobre la pieza; producto, la segunda, de la idea de que Corpus y Pertes son mitades de un mismo ser; y debida, la tercera, a la hipótesis que postulo a propósito de *Agonia*: que son manifestaciones de una misma conciencia atribulada.

La más convencional, la primera, consistiría en presentar a dos actores —también pueden ser dos muñecos— parecidos, aunque no iguales, vestidos de manera similar, mas no idéntica, que durante el transcurso de la pieza fueran cambiando no solo su sitio sobre el escenario, sino también sus vestimentas, sus accesorios, sus distintivos físicos (el uso de máscaras, barbas postizas, sombreros y aun narices de payaso no estaría descartado; antes al contrario) o incluso sus gestos, su manera de moverse, su forma de hablar, etc. Con esta última posibilidad parecen tener algo que ver las declaraciones de El Censor, cuando alude a la capacidad de los intérpretes «para poner de manifiesto, incluso en la escena, tonos muy diferentes del habla» (AC: 71).

¹³ En este sentido, es altamente significativo el cartel del montaje portugués de la pieza: en él, vemos un rostro artificialmente formado con sendas mitades de los de los intérpretes. La imagen recuerda con fuerza a uno de los planos más famosos de la citada *Persona*. Lo más interesante, aun así, es que la efigie se encuentra envuelta en la representación de un cerebro.

Las otras tres opciones son, como digo, mucho menos habituales y más difíciles de llevar a cabo, si bien más coherentes, a mi juicio, con el espíritu de la pieza. En cuanto a la primera, surge de apreciaciones como la que ya cité de Cabrera (1983: 28): «The characters are only somber voices with no apparent sign of visual presence», o del redactor de *Libération* (1995), quien se refiere a los personajes como «[p]urs esprits». Si es verdad que nos encontramos ante criaturas etéreas, poco más que susurros en la noche cuya presencia se nos hurta a la vista, la mejor solución sería que no las interpretasen elementos físicos, palpables, sino que su representación se restringiese a sus voces y, quizá, a algún recurso adicional, como un haz luminoso o algo por el estilo: el minimalismo llevado a sus últimas consecuencias, como en la última etapa de Beckett.

La segunda opción tiene más posibilidades escénicas, aunque requeriría de un intérprete excepcionalmente dotado. Se trataría de que él solo encarnase a los dos protagonistas, haciendo patente, mediante la división simétrica de su cuerpo o método parecido, qué parte habla en cada caso. También podría alterar su voz para diferenciar a los contendientes, aunque, como ya sabemos, las distinciones entre ellos no pueden ser más relativas. Lo importante sería recrear su eterna pugna.

Y por fin, la tercera vía, derivada de esta última, sería que ese mismo actor recitase los parlamentos de cada uno sin hacer diferencias obvias; moviéndose por el escenario libremente o, si se quiere, quieto; mirando al público, incluso. Que quedase claro, en todo caso, que, pese a la duplicidad, Corpus y Pertes son la misma entidad, que se manifiesta de manera esquizoide y altamente inestable. Sin duda, es la propuesta que más chocaría con los hábitos del espectador medio, pero también la más fiel al enigmático, indeterminado, mundo de *Agonia*.

6. ACTIVIDAD CORPORAL

Quizá más que en otros aspectos, adolece el teatro benetiano de información precisa o ilustrativa sobre el que me dispongo a desarrollar: no me detengo, pues, demasiado en él. El ejemplo extremo de dicha carencia lo constituye la obra recién analizada; aquí, con todo, hay que notar que lo que se sugiere es, precisamente, la inmovilidad e inexpresividad de los personajes, un hieratismo no muy lejano al de las máscaras del teatro clásico. De ser así, no estaríamos hablando de una carencia real. Lo mismo parece plantearse en *Un caso*: si concebimos la obra como una enunciación coral, quizá no sería desacertado figurarse a los tres personajes principales estáticos, sin más vías expresivas que su palabra y aspecto físico. Claro que también cabe la posibilidad de optar por lo contrario, como un método para aliviar la sobrea-bundancia y el hermetismo de los diálogos. De lo que no parece haber duda, una vez más, es que sus movimientos deben ser lo menos naturales posible, en consonancia con la deriva irrealista de la pieza.

Lo mismo se podría argüir de *El entremés*, *El Barbero*, *Apocación* y *El caballero*, piezas en las que también escasean, o son inexistentes, las instrucciones sobre los movimientos o los gestos de los sujetos. En ellas, aun así, parece más justificado el dinamismo de los personajes: las carreras, las muecas, los saltos, etc. En las dos primeras, esto se relaciona con la estética carnavalesca que se asocia al teatro benetiano (cfr: Carrera Garrido, 2014b): tanto en este como en los otros frentes, los personajes han de actuar como si de muñecos se tratase o, cuando menos, de una forma abiertamente cómica y antinatural, reminiscente de la órbita circense o *chaplinesca*. Dicha impresión se acentúa en el tercer título, toda vez que la acción —violenta, desmesurada— recuerda a un teatrillo de guiñoles; de hecho, no se me ocurre mejor manera de representar esta obrita —sobre todo el desenlace, en el que Elvira «*va cayendo en el alféizar de la ventana [...] manchando todo su camión de sangre*» (AP: 413)— que recurriendo a este formato, habitualmente asociado al teatro infantil, pero que suele destacar por su violencia y falta de medida.

En el extremo opuesto de estos títulos estarían aquellos que vengo adjetivando de *realistas* en su estética: *El último* y *El preparado*. A esta nómina agrego ahora *El Burlador*; aunque, como ya vimos, la primera parodia del *Tenorio* se aleja en varios aspectos de la referencialidad, todo parece indicar que no es este uno de ellos. Una vez más, no sería mala idea estilizar la representación y hacer que los personajes se comportaran de una manera tópicamente teatral, en sus movimientos, gestos y dicción. Ello concuerda con el enfoque autorreferencial del texto. Lo mismo se puede pregonar de *El preparado*. En ninguno de estos dos dramas está justificada, aun así, una estética radicalmente deshumanizada; aunque abiertamente artificiosos, procedentes del orbe de los tipos y arquetipos, sus personajes no poseen un perfil burlesco o denigrante, al menos no en la misma medida que los de *Max* y, sobre todo, *Anastas*. Estas últimas son las obras que más interés ostentan en cuanto al movimiento y la gestualidad, no solo por ser las que mayor cantidad de información al respecto contienen, sino por lo que revelan sobre el irrealismo del teatro benetiano. Fijémonos primero en la de 1953.

Ya he recordado en varias ocasiones que el único montaje que se conoce de esta pieza se hizo con títeres. Como dije, tal solución es coherente con la estética y el significado del texto, pero no solo eso: retomando lo que apuntaba una de esas veces, el empleo de muñecos sirve para representar efectivamente los descalabros del equilibrista, demasiado nucleares como para hurtarlos a la visión de la audiencia (cosa, por otro lado, que aparece dispuesta en el drama). Por otra parte, se antoja la mejor forma de representar a un personaje tan poco natural, tan caricaturesco, como el Empresario: sus carreras arriba y abajo nos recuerdan a los dibujos animados, con sus gestos y aspavientos estereotípicos. Algo similar se puede decir del equilibrista. El movimiento es un estrato clave en la caracterización de este personaje, pero no por las mismas razones que el Empresario; en su caso, sirve para ilustrar la progresión de su desgracia. La gracilidad de sus primeras intervenciones contrasta brutalmente con la decrepitud que lo acompaña en la última; así reza una de las primeras

acotaciones: «*Pisando el suelo apenas, con el andar aéreo y fugaz, salta hacia la barra*» (MAX: 196), imagen que nada tiene que ver con la que se da al final: «*MAX es un anciano en estado de completa ruina. Todo él, desde la cabeza hasta las piernas, tiembla. Necesita apoyarse en un bastón. Saluda al PÚBLICO como un lunático, pero su reverencia apenas se distingue, porque camina encorvado, con la nariz en el pecho*» (MAX: 223-224). La destreza con la que se sube al poste en su juventud también contrasta con los achaques de sus últimos días: «*El viejo MAX empieza a trepar con dificultad [...]. MAX, tembloroso, le da un tirón intentando desprenderse*» (MAX: 225).

Ahora bien, la obra que más partido saca del movimiento y la gestualidad para la definición de los caracteres es, sin duda, *Anastas*. Ello es cierto, más que nada, del protagonista. Todo en él contribuye a la deshumanización: en unas partes nos es presentado como un niño, en otras como un deficiente mental, las más de las veces como una criatura primitiva, próxima a la condición animal. La representación por medio de marionetas está, pues, justificada en todos los órdenes.

Recordemos de nuevo que *Anastas* sirvió, en una de sus escenificaciones, como ejercicio para ilustrar el artaudiano Teatro de la Crueldad; esto interesa sobremanera al punto que trato en este apartado, siendo así que uno de los aspectos sobre los que más se incide en esta forma de teatralidad es la manipulación del cuerpo humano, su uso como medio de expresión superior a la palabra. Aparte de esto, contamos con un dato significativo: como se sugiere en su reseña, otro de los montajes —el de «Zumbón», de México D. F.— obedecía a las premisas del Teatro Pobre de Grotowski. Hasta cierto punto, se puede ver la propuesta del director polaco como la aplicación de las tesis artaudianas, en su orientación ritual, en su enjuiciamiento del método de Stanislavski y, también, en lo que a la experimentación corporal respecta.¹⁴ De ello dan cuenta, sobre todo, las siguientes líneas de dicha recensión:

En la puesta en escena Enrique Ballesté [...] corporeizó el aspecto sanguinario y fatal del proceso recurriendo a efectos de agrotescamiento musicales, gestuales, motores, luminosos que crean una atmósfera en apariencia caótica [...]. Hay mucho movimiento en el espacio escénico —a veces demasiado, como también se exagera en los ruidos, en el tono de la voz y en la actuación algo asparentosa— [...], mucha actividad en el juego de los actores protagonistas de los ministros inertes y apolilla-

¹⁴ El ejemplo que siempre se menciona es la adaptación que, en 1965, hizo Grotowski de la calderoniana *El príncipe constante*, en la que el actor Ryszard Ciésłak sometía su cuerpo semidesnudo a todo tipo de contorsiones, hasta rozar el éxtasis. Él fue la mejor encarnación de lo que el director polaco llamaba *actor santo* (cfr. Grotowski, 1968: 54-57). En cuanto a su deuda con el autor de *El teatro y su doble*, dice Grotowski (*id.*: 21): «Cuando uso fórmulas o palabras como “crueldad”, de buena gana sigo a Artaud, aunque él parta de otras experiencias y use esta palabra en un sentido ligeramente distinto»; y en otra parte, relacionado con lo que ahora nos ocupa: «Artaud observó bien [...] que hay un auténtico paralelismo entre los esfuerzos de un hombre que trabaja con su cuerpo y los procesos psíquicos; comprendió que existe en el cuerpo un centro que decide las redacciones para el atleta, y para el actor que pretende reproducir los esfuerzos físicos por medio de su cuerpo» (*id.*: 71).

dos [...], pero con inusitados bríos para grillar y mucha gesticulación en aquellos que, como jóvenes [...], intentan manejar los hilos de la intriga (Seligson, 1978: 50).

También la compañía mexicana interpretaría *Anastas* como una crítica al poder establecido y la trasladaría al contexto mexicano. Se trataría, con todo, de un caso distinto del de «Troula»: frente al «hiperrealismo» de esta, «Zumbón» optó por conservar la estética absurdista de la pieza, enfatizando la guiñolesca conformación de sus personajes. *Anastas* corre de un lado a otro, salta sobre sus víctimas, come insectos, hace gargarismos; y así también sus ministros: se caen, se pelean unos con otros, se encogen. Cabrera (1983: 26) dice que la forma en que estos van siendo eliminados —«synchronic and mechanical»— se correspondería con su «puppetlike, mechanic condition»; observación que lleva a equiparlos con los autómatas de una barraca de tiro al blanco. En este sentido, existe una importante diferencia entre las piezas que recurren a la manipulación corporal y gestual para explorar nuevas vías de expresión, y una obra como *Anastas*, donde a esta investigación va unido un afán ridiculizante, el cual parte del plano físico pero se proyecta en el psíquico y moral.

La otra casa daría lugar a reflexiones muy parecidas. En ella hay dos personajes cuyos movimientos y gestos serían de vital importancia para comprender su personalidad: Cristino y Yosen. Al primero le atribuimos un amaneramiento grotesco, reminiscente de los modales de un *lord*, en obvio contraste con la desolación que lo rodea, su aspecto físico y su reacción en ciertos momentos de la obra, como cuando se manifiesta el espectro de Clara y El Rey y él acuden a refugiarse, atropelladamente, bajo la mesa, o al final de la pieza, en el que, acosado por los fantasmas de sus familiares, nos lo imaginamos acurrucado, poco menos que temblando.

En cuanto a Yosen, Benet lo describe como un tipo inestable, atrapado entre el deseo carnal y la misión providencial que se siente llamado a cumplir. Sus movimientos habrían de reflejar este debate: el aplomo fingido de Cristino estaría del todo ausente en este otro personaje, cuya agitación choca visiblemente con la indolencia de Clara, quien, ante los requerimientos de Yosen, «*apenas levanta la vista hacia él y se limita a responder con los ojos cerrados, sin alterar el continente*», y que, como sigue la acotación, «*permanece inmutable y solo alterará su postura, incorporándose sin abandonar el asiento, cuando, al llegar hasta él el rumor de la conversación, CRISTINO [...] entre en la cocina*» (OCM: 101). Cuanto más histriónico o desahogado sea el comportamiento de aquel, mejor se reflejará el infierno que lo enloquece.

Como dije en el anterior apartado, ambos personajes son objeto de un agudo proceso de degradación, semejante al de las criaturas de *Anastas*. Por esta razón, tampoco sería desacertado que los encarnasen marionetas o, como poco, intérpretes que imitasen la motricidad antinatural de aquellas. Estamos ante seres de cartón-piedra, alejados de una imagen con la que un espectador medio se puede identificar. La distancia ha de ser, pues, máxima en todos los estratos; también en los visitantes espectrales, pero por otras razones. En estos quizá sería mejor enfatizar el hieratismo o la languidez, en referencia a la imagen prototípica del zombi.

7. DISCURSO

En este último apartado me importa más la forma de hablar de los personajes que el contenido de sus conversaciones. Este solo me interesa por lo que revela sobre quien habla o del resto de participantes. En cuanto al primer punto, propongo una gradación fundada, otra vez, en la referencialidad, esto es, en su calidad de recreación del habla cotidiana o, por el contrario, de distanciamiento respecto de esta. Como sabemos, no se da una gran carga mimética en el discurso de los sujetos benetianos. Cabe decir, aun así, que en el teatro es un poco más elevada que en la narrativa, debido a su menor homogeneidad y su mayor dinamismo. Sobre el particular, es significativo el siguiente juicio de Martínez Sarrión (Nilsson, 1998):

El teatro de Benet es muy riguroso con sus personajes y con el manejo del diálogo. Paradójicamente, si te fijas bien, las novelas de Juan no brillan por la abundancia de estos. Todo lo contrario, son más discursivas que dialogantes. Pero se movía bastante bien en el teatro y utilizaba perfectamente el juego verbal entre personajes.

Esto redundando directamente en su alcance caracterizador: mientras que en buena parte de sus novelas y relatos, solo oímos la voz de Benet —o mejor dicho, del demiurgo que organiza el universo ficticio—, en su teatro es posible captar diferentes tonos, en los que la posición del autor queda diluida. Se establecen, aun así, varios niveles o grados. En un extremo estarían *Agonia*, *El salario*, *Un caso*, mientras que en el otro tendríamos obras como *El preparado*, *Max*, *El Burlador* o *La otra casa*. En las primeras no solo se da un uso mucho más alambicado de la lengua, sino que esta apenas sirve para distinguir a los personajes entre sí. Esta indiferenciación, pretendida en *Agonia*, parece un poco menos justificada en *Un caso*; a primera vista, se me antoja un escollo más para la comprensión de la obra.¹⁵ Por otro lado, empero, se trata de una reacción contra el psicologismo del teatro naturalista muy común en la escena vanguardista.

En cuanto al estilo, aunque la repartición sería parecida, habría que consignar varias particularidades. En *Agonia*, por ejemplo, el registro elevado convive con otro más coloquial, cosa que no ocurre, salvo en partes muy localizadas, en *Un caso*; así, lo mismo podemos ser partícipes de discursos tan poco informales como este de Pertes:

Lo importante, Corpus, es gozar de cierta armonía entre el mundo externo y el interno, lo demás son habladurías. En esa actividad irrefragable a que me induce tu

¹⁵ Cabe apuntar, aun así, que la problemática que esta indistinción entraña es mucho menos acusada en el drama que en la narrativa. Mientras que en esta puede llevarnos muy fácilmente a confundir las voces y mezclar ya no solo el carácter de los personajes, sino también sus figuras, en el teatro *vemos* a los personajes ante nosotros; aun está por construir su personalidad, pero al menos contamos con su físico. Su discurso, así, podrá ser idéntico, pero sabremos en todo momento quién tiene la palabra.

sumisión es posible que no haya conciencia despegada (no me voy a preocupar de desmentirlo), pero hay armonía entre dentro y fuera. Y si es en la embriaguez, ¿qué más da? La armonía es lo importante, una armonía en la que las facultades —conciencia, voluntad, memoria y otras— conviven tan íntimamente que no se distinguen unas de otras. Tú, en cambio, las tienes todas escindidas (AC: 91-92)

que encontrarnos con salidas de todo como la siguiente del mismo personaje: «Me importa una higa lo que te ocurra. Te lo he dicho siempre, Corpus, pero nunca me has querido escuchar. Ahora tienes tu merecido» (AC: 126). Este contraste les confiere a los sujetos un perfil más cercano, más humano, gracias a lo cual dejamos de verlos como voces neutras. Lo mismo se puede decir de los protagonistas de *El verbo*. En este drama no nos encontramos ante el lenguaje elaborado ni sesudo al que nos tiene acostumbrados Benet; sus diálogos poseen una apariencia absurdista en cuanto a la sintaxis y el sentido, lo cual provoca extrañamiento respecto de los hablantes; a la vez, no obstante, se da un uso aún más coloquial que en *Agonia*, incluso vulgarizante, reflejado en expresiones como «*dijistes*» (EVC: 377), «dejarlo» (imperativo plural) (EVC: 389) o «mirarle» (EVC: 393), alocuciones del tipo «No se le ha perdido nada por aquí» (EVC: 380), «Calla que tú no pintas nada» (EVC: 392), «Vete a la mierda» (EVC: 394), o insultos e improperios como «tonto», «imbécil», «idiota», «cerdo», «cabrón». Se crea, así, un efecto desestabilizador: los personajes aparecen desdibujados como individuos, distantes en su retórica, pero, al mismo tiempo, reducidos a un plano cotidiano, en el que se enmarcarían las discusiones de bar y otras manifestaciones donde el *grand style* tan reivindicado por Benet está poco menos que proscrito (cfr. Benet, 1966: 111-141).

No solo en esta pieza recurre al registro canallesco. También lo hace, por ejemplo, en *El salario*, en *La otra casa* y en ciertas partes de *Anastas*. En estas obras el contraste no es tan destacable, dado que, en general, todo el discurso se atiene a un nivel más o menos coloquial, espontáneo. Ello no quiere decir que se busque recrear el habla típica de una región, un momento o una clase social. Este aparente rebajamiento del estilo benetiano, esta igualación con formas menos elevadas, está imbuido de una vena irónica que juega, precisamente, con esa sensación de proximidad o mimetismo. Más que caracterizar a los personajes de acuerdo con su procedencia, pretende Benet generar un efecto cómico, parodiar su énfasis en el estilo mediante su inmersión en un terreno tan denostado por él¹⁶ y, paralelamente, degradar a los hablantes, hacer coincidir sus palabras con su apariencia y su comportamiento, la mayoría de las veces risibles.

Restrinjámonos a dos de los personajes más conseguidos: Anastas y Cristino. En ambos se da un contraste entre lo que quieren aparentar y lo que en verdad son. En el primero ello se evidencia en el abismo que existe entre sus pomposos discursos

¹⁶ Esta deriva autoparódica es relacionable con los rasgos que Benson (2004: 75) atribuye a la segunda etapa de la obra benetiana —especialmente *En el estado*—, en la que el propio ingeniero *se interna en la taberna* y pone en solfa el estilo grandilocuente que había ido perfeccionando hasta *Saúl ante Samuel*.

—en los que tan pronto expone su proyecto supuestamente democrático como se lamenta de los trabajos que comporta la corona— y sus accesos de furia o desprecio hacia sus subordinados. Transcribo sendas intervenciones para ilustrar lo que quiero decir:

Reinar... gobernar... difícil cosa para aquél que como yo emplea en ello su gran inteligencia. Difícil cosa, no tanto en la medida en que conservar las rentas de unos pocos requiera el esfuerzo privado de uno solo, ni porque del recurso de uno solo quiera hacerse el variado capricho y contento de muchos, sino porque el propio gobierno de la cosa pública reclama para sí esa cierta estimación de uno mismo —ya de antiguo establecida— que ha de mantenerse por diferencia con los demás. Y cómo no ha de ser así si toda estimación necesita de una prioridad en la que mirarse; si todo hombre, pueblo o nación busca por naturaleza el preferirse en menos-cabo de una consideración universal que nadie apetece (AOC: 13).

* * *

Sois una partida de imbéciles tarados, sin un grano de inteligencia, sin asomo de vergüenza ni... señorío [...] ¡Granujas! ¡Poneos por orden de estatura, os digo! (AOC: 51).

Como se ve, hay un claro desequilibrio entre la retórica de la primera perorata —en la que el monarca se relame escuchándose a sí mismo— y el exabrupto del segundo parlamento, en el que Anastas, junto con los papeles, pierde su verbo florido. Este desequilibrio apunta a la hipocresía del tirano: sus intentos de aparentar magnanimidad acaban siempre dando paso, debido a su intransigencia y su temperamento colérico, a su verdadero fondo, en el que laten odios e inseguridades. Estas últimas también se adivinan en sus recargados discursos; como todos los dictadores, necesita repetirse constantemente sus virtudes y lo importante que es para disimular las partes oscuras de su ser o la miseria que lo rodea. Así y todo, ni siquiera él mismo se cree sus arengas y, al final, recurre a la violencia como método expeditivo para acallar sus fantasmas.

Junto a la calidad, nos gustaría destacar, igualmente, la cantidad. Más arriba dije que Anastas abrumba a sus lacayos con la palabra: habla y habla sin cesar, se pregunta y se contesta él mismo, se pierde en elucubraciones. Esto dice mucho de su afán de protagonismo, siempre frustrado por los que lo rodean, quienes bien no le prestan atención (Gaspar), bien conspiran contra él cuando fingen seguirle la corriente (los ministros). De nuevo, es un rasgo que se repite en la mayoría de los oligarcas, sean de la ideología que sean; contrasta, además, con otros personajes benetianos, como el malhadado Max, cuyo escaso y devastador uso de la palabra revela su carácter humillado.

Cristino es otro trasunto de tirano, aunque a una escala más reducida y sin el cinismo o la ampulosidad de Anastas; igual de inseguro y cruel, eso sí. Su retórica

también varía ostensiblemente en función de a quién le dirige la palabra. Si habla con El Rey, se muestra solemne, discursivo —aunque no puede evitar ciertas salidas de tono—; si lo hace con Eugenia, en cambio, se vuelve desdeñoso y brutal: solo de tarde en tarde adopta una pose nostálgica, recordando los tiempos en los que se entendían; el paso de los años, sin embargo, ha viciado la relación y Cristino se cuida en todo momento de dejar clara su superioridad de clase. Como Anastas, lo que en verdad está tratando es de ahuyentar sus propios demonios. Tomemos, como hice con la pieza de 1958, un par de parlamentos ilustrativos; el primero procede de una conversación con El Rey, mientras que el segundo se dirige a la exconcubina:

Grandeza y sacrificio, cosas que no me interesan demasiado porque tengo de sobra de ambas. Mi padre solía repetir: respetemos el orgullo pero terminemos con la vanidad (OCM: 124).

* * *

Eugenia, Eugenia Carroña, nunca te he oído hablar así. Eso no se puede decir. Me avergüenzas. Me sube el furor a las ingles. En tales momentos lo que más me irrita es que se diga que los señores se han de medir por la calidad de sus criados. ¿Me oyes? Te estoy hablando. Te repito que eso no se puede decir. La edad es lo de menos; allí no se llega y basta, y pensar otra cosa es una tontería, ¿me oyes? (OCM: 136).

Hay que decir, sea como fuere, que la expresión de Cristino varía dependiendo de si está presente otro personaje o si están los dos solos. En este segundo caso, la autoridad y el desprecio, aunque más obvios que cuando está el monarca, se alternan con una preocupación hipócrita por lo que se ha agriado el vínculo entre ellos; en esas ocasiones, Eugenia también se muestra menos inhibida, incluso le contesta a su señor:

CRISTINO MAZÓN: No me gusta que me repliques así. Luego me paso la noche dando vueltas a la cama, sin poder pegar ojo. La ingratitud, la desconfianza y —si hay luna— esa llanura sin un alma. ¿Es que no te das cuenta de todo lo que he hecho por ti?

EUGENIA FERNÁNDEZ: Me está usted quitando la poca luz que nos queda.

CRISTINO MAZÓN: Me mortificas. ¿Cuándo vas a acabar con eso?

EUGENIA FERNÁNDEZ: Qué sé yo. El día del juicio (OCM: 35-36).

El personaje de la barragana, por su parte, puede que sea, de todas las criaturas de la dramaturgia benetiana, el que habla de manera más popular, con expresiones que recuerdan a los estratos menos cultivados o sofisticados en su retórica. Se trata, así y todo, de una popularidad impostada, como la que encontramos en ciertas obras de Valle. Con Eugenia ocurre, por ejemplo, con los votos religiosos que, a cada poco, profiere: los comunes «¡Jesús!» (OCM: 41) o «misericordia» (OCM: 52) dan paso a

otros más imaginativos, como «¡La lámpara de Cristo!» (OCM: 84), «¡Las ánimas del purgatorio!» (OCM: 156) o «¡El valle de Josafat!» (OCM: 158). Sirven estos para denotar su extracción popular, pero también su carácter no tanto devoto cuanto supersticioso, en consonancia con las creencias de la gente regionata, doblegada por el temor al Numa.

Eugenia no es, aun así, un personaje tan débil o apocado como podría parecer. De hecho, demuestra más entereza que su señor, un carácter mucho más práctico y desprejuiciado; no solo eso: pese a las imprecaciones de aquel, mantiene una extraña dignidad, que la lleva incluso a contestarle, a él y a El Rey. A este último le replica en una ocasión: «¿Por qué no se calla usted, rey de la mierda?» (OCM: 137). En este talante insubordinado recuerda a Gaspar, el fámulo de Anastas, si bien ella es menos pasiva.

Sirvan los ejemplos escrutados para dar una idea de cómo emplea Benet el discurso de sus personajes para definir su personalidad. Otros elocuentes serían el Empresario en *Max*, el Don Juan de *El Burlador* o el Dr. Calandre de *El preparado*. Se trata, de todas formas, de casos que no entrañan una problemática especial; en todos ellos se construye al personaje de una sola pieza, conforme a la retórica que se esperaríamos de ellos: falsamente paternalista en el primero; orgullosa y condescendiente en el segundo; alucinada y repleta de vocablos científicos en el tercero. No hay, pues, sorpresas. Como ya dije, en estas obras el uso del diálogo está más próximo a los moldes clásicos, tanto en el aspecto dramático —es decir, como motor de la acción— cuanto en el caracterizador.

Solo quedaría por ver el aspecto, digamos, más espectacular de este cuarto y último frente: la dicción. Como en otros puntos, se muestra el teatro benetiano parco. Podemos, así y todo, extraer conclusiones a partir de lo que nos dice el texto. En *Anastas*, por ejemplo, está claro que debe existir una gran diferencia entre la manera de hablar del tirano y la de su gabinete: en el timbre y volumen de la voz de cada uno se ha de percibir el desequilibrio de poder; no así, sin embargo, cuando los ministros departen a solas o aun cuando se acercan al rey para conspirar contra los demás. En este sentido, se han de notar grandes divergencias entre la personalidad de unos y otros: frente al tono cansado, vencido, de Ruytelán, habría que situar el ambicioso y pérfido de Stratos, y entre los dos, el ausente y, en última instancia, desesperado de Tioda. En cuanto al tirano, su autoritaria y violenta voz encontraría su contrapeso en la tranquila, pasiva, de Gaspar, quien, sin embargo, revela un lado siniestro al ajusticiar a Tioda: «Tu espíritu es una pocilga, Tioda. Tu espíritu huele» (OCM: 50).

En otras obras, las particularidades se hacen más explícitas. Es el caso de *Max*; aquí habría menos modulaciones en la dicción de los personajes, en correspondencia con la planicie de su carácter y su reducida espontaneidad: así, la del equilibrista destacaría por su carácter lúgubre y desesperado, la de Bárbara, por su dulzura y fragilidad (menos cuando se despide de Max, donde debería sonar fría, implacable), la del Padre José, por su inflexibilidad, la de la Abuela, por su alarma y patetismo, y la del Empresario, por su acento hipócrita, solo resquebrajado cuando ve peligrar el

negocio. «*Con voz de ultratumba*», leemos en una acotación sobre el primero de ellos (MAX: 204), a la que se agrega, cerca del final, «*con voz terrible*» (MAX: 222). «*[C]on voz anhelante*», dice otra sobre la primera Bárbara (MAX: 196); y respecto de la segunda, un dato elocuente: «*Sonríe con desprecio*» (MAX: 216). «*Inmutable*» y «*Despectivo*», son los dos adjetivos que describen la actitud del Padre José (MAX: 210). Por su lado, de la Abuela se nos informa de que, cuando reclama a su nieto, «*su tono sube, se impacienta y altera*» (MAX: 195). Y por último, del Empresario leemos que, en el primer acto, se muestra «*[a]mable*» (MAX: 205) con el equilibrista, pero que, al final, cambia su disposición por la de «*[a]larmado*» (MAX: 225).

Otra pieza en la que hay bastantes pistas sobre cómo deberían articular los intérpretes es *La otra casa*. Cabe destacar, en primer lugar, la aparición de Clara en la segunda escena. Su discurso aparece trufado de irregularidades que, en principio, uno tomaría por errores de transcripción pero que, en realidad, son un método para ilustrar la dicción accidentada del espectro. La acotación no deja lugar a dudas: «*habla arrastrando las palabras y equivocándose con frecuencia*» (OCM: 74). No queda del todo claro, de todas formas, el criterio de Benet: en el resto de escenas en las que se manifiestan fantasmas, estos —incluida la propia Clara— no hablan así. Tal es la extrañeza, que incluso El Rey pregunta: «¿Por qué te llama de esa manera?» (OCM: 75). Es posible que con esta distorsión quisiera dar a entender que, en la segunda escena, se trata solo de una voz lejana, mientras que en la última —en la que se reúne el grueso de la familia— las voces (¿y los cuerpos?) han penetrado en la casa, se hallan, por así decirlo, más cerca del plano de realidad de Cristino y Eugenia.

Más claro estaría el caso de Yosen. El contenido de sus parlamentos nos pone sobre la pista de su desequilibrio, a la vez que nos da una idea de cómo debería expresarse. Por las dudas, no obstante, la acotación con la que se abre la tercera escena nos ofrece una descripción que, pese a incurrir en las vaguedades características de Benet, sirve de no poco para figurarse el carácter del personaje, las inseguridades que lo acechan, las cuales deberían adivinarse en su forma de dirigirse a los otros:

Yosen [...] parece quedarse indeciso ante las respuestas de CLARA, tan intimidado que solo se atreve a replicar tras espaciados silencios. Parece que su imaginación vuela, de tanto en tanto, hacia otro sitio, sus palabras tienen el acento de un hombre embargado y ausente que cuando vuelve sobre sino puede reprimir —pero tampoco dar rienda suelta— a ciertos amagos de cólera (OCM: 101).

Es, sin duda alguna, la descripción más ajustada —y literaria— que encontraremos en Benet sobre el particular. También en *El Burlador* tenemos abundantes indicaciones al respecto; estas poseen, no obstante, un carácter más denotativo, más funcional.

En cuanto a las obras siempre problemáticas —*Agonia* y *Un caso*—, poco puedo agregar que no haya dicho ya. En ambas tendría sentido que todos los personajes hablaran en el mismo tono, sin diferencias claras entre unos y otros, aplacando la emoción o, por el contrario, exacerbándola de manera antinatural (como al comienzo

del segundo acto de *Agonia*). El propio Benet aconseja, por otro lado, que en el primer acto de *Un caso*, «los actores deben acusar y significar los apartes con aquellos gestos y actitudes que sirvan para diferenciarlos inequívocamente del resto de monólogos y diálogos» (UCC: 133). En este caso, sin embargo, no estamos tanto ante un recurso caracterizador cuanto ante la deconstrucción de una convención arraigada en el teatro más tradicional y cuyo empleo en la dramaturgia contemporánea no puede sino venir tamizado por una perspectiva paródica. Por lo que se refiere a la caracterización en sí, existe una oposición entre los personajes de estas dos obras —y los de *El verbo*— y los del resto de obras: mientras en estas nos encontramos con criaturas definidas —aun cuando su personalidad sea de lo más rudimentaria—, en aquellas prima la incertidumbre, la contradicción, de suerte que es imposible alcanzar una noción unitaria de su carácter. De la voz a la apariencia, pasando por el resto de estratos, los integrantes de *Un caso*, *El verbo* y *Agonia* son lo más próximo a los entes vaporosos, indeterminados, de la narrativa benetiana. Las representaciones de París y Lisboa demostraron que los de la última eran trasladables a escena, si bien con ciertas concesiones, incluso transgresiones, respecto del texto. Ojalá se realice algún montaje de las otras dos y así poder juzgar con más fundamento.

VISIÓN

1. NOCIONES TEÓRICAS

En este último capítulo, paso por fin a ocuparme del otro polo de la comunicación dramática: el público.¹ A diferencia de la narrativa o el cine —formas escriturales—, que existen con independencia de sus receptores, el teatro necesita de ellos para alcanzar su plena realización. Son los encargados de dar sentido definitivo al conjunto del drama; mientras que en un relato es la voz del narrador la que salvaguarda la consistencia del mundo ficticio, en el modo dramático esta no se logra hasta que el espectador descodifica la red semiológica puesta en escena (*cf.*: Bobes, 1987: 119). Como advertía Ingarden (1958: 162), «este espectáculo se realiza y se concibe para un público». En consecuencia, para el análisis de un texto dramático no solo se hace necesario imaginar la trasposición escénica de los elementos temporales, espaciales y personales, sino determinar de qué manera, con qué medios y desde qué instancia acometerían los potenciales espectadores la interpretación del orbe figurado; algo que puede parecer de Perogrullo en el teatro, pero que, curiosamente, no se había llevado a cabo de manera sistemática hasta hace bien poco, con el auge de la estética de la recepción y el rastreo de los diferentes horizontes de expectativas (*cf.*: Alter, 1990: 211).

De acuerdo con los principios de la dramaturgia, la visión vendría a ser el sustituto de la voz en la narrativa. Dicha categoría, profusamente explorada por Genette en su análisis del relato, no tiene cabida en el modo dramático, habida cuenta de la

¹ *Cf.*: el esquema comunicativo de García Barrientos (2001: 31). Aun cuando en el drama se da un intercambio paralelo al real, al que se asocian las funciones del lenguaje en la vida cotidiana (*cf.*: Ingarden, 1958: 159-162), la verdadera comunicación teatral se establece entre el espectáculo en su conjunto y el público. Se trata, pues, de un esquema triangular, en el que el espectador actúa como observador privilegiado del intercambio o, según Alexandrescu (1985: 565), *instancia extradiscursiva englobante*.

inexistencia de una mediación entre el enunciado y los receptores. En la escena, el público cumple, hasta cierto punto, la función organizativa del narrador. Hace falta notar, sin embargo, que la participación de aquel es siempre simultánea a la enunciación del discurso: su misión se limita a dar coherencia a la dispersión de signos que le es transmitida, haciendo uso de las instrucciones que le aporta el mismo espectáculo y, también, de su propio conocimiento del mundo; nunca interviene en la presentación del universo ficticio como lo hace la voz narrativa. Apunta Bettetini (1975: 92; cursiva del autor): «El teatro debe integrar al espectador en su *función de productor*: productor de un sentido, antes que nada, y, después, de un discurso, para llegar a un enriquecimiento cognoscitivo [...] y productor, por último, de un activo “retorno” a la realidad».

En esta dinámica entre realidad y ficción, el público también se desdobra, bien del mismo modo que el espacio, el personaje y el tiempo —deviniendo un integrante más de la acción—, bien simplemente en su actitud hacia lo que observa. De acuerdo con Alter, existirían dos formas de recepción: una orientada hacia la (re)construcción del mundo figurado —*referential reception*— y otra dirigida a la actuación en sí —*performant reception*. La consideración de esta última varía de montaje a montaje —incluso de función a función— y depende tanto de las modas como de las dotes interpretativas de los actores: en ella intervienen factores periféricos al hecho dramático en sí —«acting, sets, aesthetic or erotic appeal of performers» (Alter, 1990: 214)—, los cuales, aun así, pueden coadyuvar al éxito del primer tipo de recepción o, por el contrario, entorpecer la descodificación: como dice el teórico de Pennsylvania, «when the stage is desemiatised by a non theatrical *performance*, spectators are mentally transported into the space of their real-life experiences, outside the two spaces proper to theatre: the stage and the story world» (*id.*: 215; cursiva del autor). Aunque este estudio se centra en una realización ideal del drama y en un receptor perfectamente capaz de interpretar lo que ocurre en escena, la distinción de Alter me sirve para glosar la escisión característica del público dramático, su compromiso con los dos planos de la dramaturgia.

El término *denegación*, que mencionaba al hablar del espacio, es igualmente ilustrativo de esta actitud esquizoide. Es esta una noción básica para entender el funcionamiento de la comunicación teatral, lo que tiene de autoengaño. Esto está directamente relacionado con la primera de las subcategorías que García Barrientos asocia a la visión: la distancia. En el teatro, como se sabe, la sensación de proximidad al mundo ficticio es inherente al modo de representación, «no todo es en él ilusorio, como en la pintura o el cine; ni tampoco todo es real, como en la vida» (García Barrientos, 2001: 195). La identificación del receptor con el orbe recreado se produce, así, de forma natural: mientras que la narrativa clásica debe recurrir a lo que Barthes llamaba *efectos de realidad*, al teatro no le hace falta, dado que «tiene (y muy abundantes) *ingredientes de realidad*» (*id.*: 198; cursiva del autor); de hecho, la tendencia suele ser la opuesta: llamar la atención sobre el artificio de la escena, o sea fomentar la distancia (*Cfr.* Pavis, 1980: 157).

El teatro, al mismo tiempo, se caracteriza por el esquematismo en la figuración del espacio y los personajes; salvo en ciertas manifestaciones extremas del naturalismo, «la información sobre el mundo ficticio se rige en el drama por un principio de estricta economía», de suerte que si el relato «tiende a representar un mundo *lleno*, abigarrado, a proceder por acumulación, el drama procede, por el contrario, al *vaciado* del mundo para marcar sus líneas de fuerza» (García Barrientos, 2001: 198; cursiva del autor). Esta reducción a lo esencial tiene su correlato en la actividad del receptor, en cuanto no necesita desentrañar todos los elementos de la escena para elucidar el significado del conjunto. Aun reconociendo la mayor complejidad de su labor respecto del lector de novelas o el espectador de cine, se espera que no sea capaz de procesar o interpretar correctamente la totalidad del espectáculo. Al respecto dice Bobes (1987: 105): «Muchos espectadores no leen todo lo que está en escena, aunque lo vean, y pueden dejar sin integrarlo en el conjunto, alguno de los sistemas de signos que se activan en el escenario, y sin embargo alcanzar una lectura coherente y válida».

Siguiendo con la distancia, García Barrientos enumera tres modalidades: *temática* (o argumental), *interpretativa* (o semiótica) y *comunicativa* (o pragmática). La primera contrapone el mundo real al ficticio; la segunda, el orbe recreado a los elementos empleados para figurarlo; y la última, los actores al público en la bipolaridad que desgranaba. Hasta ahora, me he centrado mayormente en las dos primeras; la tercera es básica para entender la esencia de la comunicación teatral, cuánto difiere de cualquier otro modo de imitación, especialmente de los basados en la escritura. Como dice García Barrientos (2001: 201), en estos «la comunicación efectiva entre autor y “lector” se da fuera del objeto estético, mientras que en el teatro es constitutiva, forma parte de la “obra”, que es ahora, no un objeto, sino una experiencia estética». La ficcionalización del público es una de las consecuencias directas de tal circunstancia: en el drama el espectador puede llegar a verse integrado en el mundo recreado como un personaje más (pasivo, es cierto, pero equivalente en su ontología al resto de criaturas ficticias), cosa que en la narrativa o el cine, orbes completos en sí mismos, es impensable, siendo así que solo podemos participar de ellos en cuanto receptores.²

La asimilación del espectador al espectáculo atañe, igualmente, al segundo de los aspectos asociados con la visión: la perspectiva o el punto de vista. Es esta una de las categorías donde el abismo entre los modos de imitación se hace más palpable. También tratada con minuciosidad en el genettiano «Discurso del relato» y prueba de la versatilidad de la escritura narrativa, se topa aquí con dilemas irresolubles. Dada la objetividad de la recepción teatral, la inexistencia de un mediador que orientase la visión del público, no hay manera genuina de igualar la mirada de este con la percepción de los entes de ficción. Se puede —y de hecho se hace a menudo— significar este hecho, mas siempre será de forma convencional. *Esto que observas debes asu-*

² Otra cosa muy diferente es la participación del lector en el proceso de descodificación. La narrativa benetiana, como ya se sabe, exige una implicación mayúscula (*cf.*: Costa, 1979). Esto, sin embargo, no lo convierte en un conciudadano de los regionatos.

mirlo como la plasmación de la subjetividad de tal o cual personaje, es lo máximo a lo que puede aspirar la figuración dramática. En puridad, sin embargo, la captación de ese mundo interior y de cualquier otra escena objetiva no se diferencia en nada: todo lo contempla el público con sus propios ojos, nunca a través del personaje focal.

Cabe decir, aun así, que si bien todo esto es cierto, la ya glosada participación del espectador en la génesis del fenómeno lo convierte en una experiencia intersubjetiva, de tal forma que, al igual que con la distancia, se produce una tensión irreductible entre extrañamiento e identificación: aunque somos conscientes del artificio, debemos aceptar lo que propone la escena para dar un sentido al drama o, lo que es lo mismo, hacer como que nuestra mirada no nos pertenece enteramente, sino que ha sido reemplazada por uno de los personajes o bien por el ente global del *dramaturgo*. Esta figura, a la que habría que atribuir la presentación escénica del mundo dramático, entra en juego «[c]uando la visión-objeto es claramente subjetiva y no podemos atribuirla claramente a un sujeto del mundo dramático» (*id.*: 217). Se trata, con todo, de una categoría «fantasmal» (*id.*: 34), la mayoría de las veces poco operativa. Ello se hace especialmente palmario en la consideración del tiempo: casi todas las obras incorporan saltos adelante y atrás y solo en algunas ocasiones ello se debe a una manipulación subjetiva del elemento temporal; ¿con cuáles, pues, es lícito asociar la instancia del *dramaturgo*? ¿Verdaderamente revela algo sobre la construcción escénica del mundo ficticio? Parecería que no.

En una primera aproximación, García Barrientos distingue entre perspectiva externa e interna. Aquella sería la opción no marcada del modo dramático: la contemplación desde fuera, sin la intromisión de una mirada singular. En cuanto a la otra, entrañaría la adopción de un punto de vista, ya de alguno de los personajes (explícita), ya del recién aludido *dramaturgo* (implícita). Dentro de este segundo tipo, existen, además, otras cuatro posibilidades, basadas en el aspecto afectado por la subjetivación de la visión: sensorial, cognitiva, afectiva e ideológica. De todas ellas, la que más problemas plantea es, por supuesto, la primera, no solo por la imposibilidad material de asumir sentidos ajenos a los nuestros, sino porque algunos de ellos —el gusto, por lo menos, y seguramente también el tacto— son muy remotamente reproducibles. Por lo que se refiere al resto, su realización no da lugar a tantas tiranteces.

Y ya para terminar, aborda García Barrientos el asunto de los niveles. También en la narratología constituye un aspecto fundamental, desarrollado por numerosos teóricos, aunque vuelve a diferir en su idiosincrasia. Para empezar, se impone de nuevo la corporeidad y riqueza semiológica del teatro, frente a la homogeneidad y unidad signica del discurso narrativo. En la escena la introducción de un nivel de realidad secundario —o sea, el engaste de una historia dentro de la línea principal— se puede llevar a cabo mediante la palabra, como en la narrativa, o bien se puede representar de manera efectiva, haciendo uso de los medios teatrales. Al respecto se distinguen tres formas de generar niveles: *metateatro*, *metadrama* y *metadiégesis*. La última alude al relato de palabras, común a los dos modos, en tanto que las otras dos son específicas del teatro: la primera sería la manifestación más genuina de *tea-*

tro dentro del teatro —la escenificación de una representación dramática orquestada en la ficción— y la segunda, la materialización de una historia, un sueño, una profecía, etc., enunciados por un personaje en el nivel primario. Como se ve, dicha tripartición es coherente con el esquema de escena-drama-fábula.

García Barrientos llama la atención sobre la imposible comunicación entre los niveles: un personaje no puede, lógicamente, transitar de uno a otro, se supone que son infranqueables. Esto, sin embargo, es muy relativo: al fin y al cabo, se trata de un constructo ficcional: la única barrera la fija la verosimilitud interna, la cual, como ya sabemos, resulta expugnable. Otro asunto es el tipo de relación que se establece entre la línea principal y el resto de estratos: esta puede ser nula, si bien la mayoría de las veces está directamente vinculada con los hechos que ocurren en la primera capa ficticia. Al respecto, distingue García Barrientos dos variantes: sintáctica (o argumental) y semántica (o temática). Glosa, por último, las posibles funciones del nivel primario respecto del secundario o secundarios: organizadora, comunicativa, testimonial y comentadora.

2. DISTANCIA

En la práctica totalidad de apartados de este análisis he aludido al presente aspecto. Constituye uno de los ejes sobre los que se yergue la diferencia entre la escena que llamamos *clásica*, de orientación mimética, y la que cae dentro de la vanguardia o la experimentación, desde el Absurdo hasta Brecht, pasando por otras muchas manifestaciones que juegan con la implicación del público en el mundo recreado. Así las cosas, no es mi intención volver sobre lo ya dicho; tan solo restringirme a una serie de cuestiones que, relacionadas directamente con los presupuestos dramatólogicos, no han sido desarrolladas como se merecen.

Empiezo por la dramatización del público, su integración en el universo diegético. Según decía, su participación es pasiva, comparable a la de los accesorios con los que se produce la recreación del espacio: como estos, adquiere un estatuto ficcional, pero no interviene directamente en los hechos; solo los intérpretes gozan de este privilegio; a aquel, en cambio, le está prohibido. Como dice Pavis (1980: 169), el espacio escénico «es inviolable e infranqueable para el público, incluso cuando este es invitado a participar en el dispositivo escénico». Por supuesto, hay casos en los que miembros del público saltan al escenario e interactúan con los personajes ficticios, en igualdad de condiciones: piénsese en la lorquiana *Comedia sin título* o en *Cada cual a su manera*, de Pirandello. En estas obras, no obstante, el proceso es diferente: los supuestos espectadores son, en realidad, actores y, por tanto, participan de la ficción con el mismo derecho que los que se encuentran en las tablas.³ Como

³ Bettetini (1975: 105; cursiva mía) menciona, aun así, el caso del teatro Kabuki y otras formas de origen popular (el teatro Nô y la danza india), y dice: «En estas experiencias teatrales, la producción del gesto y su utilización en la puesta en escena no se conciben con una finalidad simplemente comunicativa, sino que

ya dije, la oposición entre sala y escena se fundamenta, únicamente, en la de público (real) e intérpretes (realidad-ficción), no en la distribución espacial. En este caso, pues, se ve clara la distinción: por un lado, estaría el espectador que deviene parte de una audiencia ficticia y, por otro, el actor que simula pertenecer a nuestro nivel de realidad pero que, en verdad, se sitúa dentro de la diégesis. Su caso implicaría la coexistencia de varios niveles ficticios, mientras que el del primero afectaría únicamente a la distancia de tipo comunicativo.

En el teatro de Juan Benet tenemos ejemplos de los dos tipos. Como sabemos, en *Max* la audiencia ficticia juega un papel fundamental. En esta obra, de todas maneras, el riesgo de confusión es prácticamente nulo, dado que, en lugar de invadir el espacio que, normalmente, le corresponde al público verdadero, si sitúa sobre las tablas. La acotación no puede ser más explícita: «*El escenario representa el semianfiteatro de un circo repleto de su propio PÚBLICO que mira al espectador; la pista está más iluminada que las graderías y EL PÚBLICO apenas se distingue a través de una penumbra de humo, cigarros y murmullos*» (MAX: 193). Es lícito cuestionarse qué pasaría si ese público lo integrasen, aparte de actores profesionales, sujetos tomados de la sala de butacas real. En un montaje sueco de *El público* lorquiano al que tuve la suerte de asistir se erigían unas gradas en el escenario, las cuales se iban llenando progresivamente de receptores reales, y aunque estos no se veían directamente involucrados en la acción, se les disfrazaba con máscaras y antifaces. En casos como este, el límite entre un tipo de audiencia y otro se hace sumamente fino; así y todo, aún es apreciable. Más problemático sería si, además de disfrazarlos, se les aleccionase para que gritasen a los actores o interactuasen con ellos. En tal supuesto ya se habría cruzado el límite y tendríamos que situarlos al mismo nivel que los intérpretes profesionales, a pesar de su amateurismo y la tosquedad de su intervención; dicho de otra manera: habrían perdido su condición de público dramatizado —pasivo, latente, nunca del todo actualizado— para convertirse en actores que imitan, en todos sus aspectos, una audiencia ficticia, patente.

En cuanto a la dramatización más convencional, se produciría tan solo en *Agonia*. En su prólogo, El Censor comienza diciendo: «Señores», a lo que sigue una retahíla de precisiones sobre la obra que vamos a presenciar, en las que se alternan alusiones explícitas al respetable. Tales palabras integran a los espectadores en el nivel de ficción de tal personaje, limitándolos, sin embargo, al plano latente. Por otro lado, conviene señalar que no nos vemos trasladados al universo de Corpus y Pertes, sino a un nivel de realidad superior. Prueba de ello es que El Censor habla de *representación*, *actores*, y no de los personajes en sí, cual si fueran criaturas reales o, cuando menos, de su misma naturaleza; al contrario: estos, desde este plano, son presentados como creaciones ficticias, fruto de una figuración teatral que tendría lugar dentro de la propia ficción; como los roles que interpretan los clientes del burdel

tienden a ser una celebración social, en la que *el espectador viv[e] su presencia como participación activa, como acción directa antes que como receptor*». Problemática similar presentarían formas del teatro ritual y posdramático, próximas a la desintegración de la clásica comunicación teatral.

en *El balcón* de Genet. Igual que en la obra del francés, se produciría en *Agonia* una confusión premeditada entre lo real y lo impostado, propiciada por la existencia de El Censor en ambas esferas.

El prólogo de *Agonia* posee, por cierto, un interés añadido respecto de la categoría de la recepción, no relacionado con el tema que ocupa este apartado, pero digno de analizar a colación de la deriva del discurso. En este texto ironiza Benet, por boca de su criatura, sobre la función del espectador en el hecho dramático. Dice El Censor:

Por lo que respecta al público, su presencia, o la falta de él, es cosa que a él incumbe y a él toca decidir. Ni que decir tiene que su comparecencia —aun cuando facilita mucho las cosas— solo añade un rasgo físico al aspecto de la representación que, por otra parte, puede y debe prolongarse a espaldas de él (AC: 71).

Más que en ninguna otra de las inauditas prescripciones que enuncia este extraño personaje, se da en esta una voluntad iconoclasta; todavía peor: suicida. Como ya dije, el público es fundamental para que exista el teatro. No es, según aquí se sugiere, un mero aditamento cuya participación en nada condiciona el fenómeno; sin él, sin el ojo que procesa los componentes de la representación, esta es sencillamente inconcebible. De hablar de un espectáculo de actuación, pasaríamos a hacerlo de una actividad autosuficiente, ajena al teatro. A este propósito, dice García Barrientos (1981: 276-277):

Ciertamente, todas las actuaciones requieren el encuentro de dos figuras: actores y espectadores. Ello permite diferenciar el combate de boxeo de la pelea callejera sin espectadores (en el momento en que se forma un corro de «mirones», la pelea callejera se convierte en un espectáculo de actuación), o la actividad del cantante sobre las tablas de lo que canturrea por las mañanas mientras se afeita, o la competición deportiva «pura» (el partido de tenis que juegan dos amigos, solos) de la competición deportiva «exhibida» (una final de la copa Davis): solo la segunda es espectáculo y espectáculo de actuación.

Se podría pensar, para contravenir esta hipótesis, en las obras de teatro que se graban para la televisión: durante el rodaje, el único público son el director y los técnicos, cuyas funciones no son las de un espectador normal y que, al fin y al cabo, no constituyen los destinatarios del producto, sino, más bien, sus productores. También aquí, sea como fuere, nos encontramos ante algo diferente del teatro, más cercano, prácticamente igual, al cine, que, como vimos, García Barrientos incluye entre las escrituras.

Otra cosa sería lo que se apunta en la última línea de la cita benetiana: la posibilidad de que la acción se desarrollase «a espaldas» de los espectadores. Esto, aunque decididamente rompedor y a contrapelo de los usos del teatro, sí que sería realizable. De hecho, algo así parece reclamar Grotowski (1968: 77) cuando dice: «No se debe

pensar en el espectador durante la ejecución de una parte». Dicha autonomía no entraña, aun así, el destierro de la audiencia, sino una manera diferente de comunicación: «En una palabra, el actor no debe tener al público como punto de orientación, pero tampoco debe ignorar el hecho de la presencia del público» (*id.*: 78). Cabe citar, asimismo, su experimentación con el espacio y la manera en la que esta modifica (no anula) el intercambio. En *El príncipe constante*, por ejemplo, los espectadores observaban la acción desde una especie de burladero; su perspectiva remedaba, pues, la de un *voyeur*.

Retomando el asunto de la distancia, es la subespecie temática la que más explotada se ve en el *corpus* benetiano. En el eje espaciotemporal, como se ha venido apuntando, suele imperar la indeterminación y, cuando no, el enrarecimiento de ámbitos que, en principio, consideraríamos cotidianos o familiares. Solo en *El último* y, aunque en un menor grado, en *El preparado* se da una cercanía más o menos fiable. En esta última, de todas formas, hay que tener siempre en cuenta el intertexto paródico. La autorreferencialidad entendida de esta manera incrementa la distancia entre la ficción y la realidad, en cuanto funda la actividad imitativa en el propio campo creativo, en tanto que la realidad queda relativizada: de ella solo nos llegan reminiscencias engañosas, siempre filtradas por intenciones no estrictamente reproductivas.

Es en el personaje, no obstante, donde más se aprecia la distancia temática. García Barrientos (2001: 199) establece los polos de *idealización* y *degradación*. Huelga decir que en nuestro *corpus* la balanza se inclina con decisión hacia el segundo extremo. Son enormes las dificultades que se le plantean a un espectador medio para identificarse con las criaturas que nos presenta Benet, hermanas de las del Absurdo. Se puede defender, no obstante, otra clase de empatía no referida a términos *humanos* ni individuales; la humillación de los sujetos benetianos responde, como en Beckett, a la temática general de la obra; es, pues, con las proposiciones planteadas por esta con lo que se identifica el público, de lo que se sabe próximo, y no con las criaturas en sí, las cuales hablan, visten, se mueven y actúan de manera altamente extraña, cual si estuvieran enajenadas (si bien en la ficción no se las considera así; antes al contrario: en el universo desquiciado que habitan son el paradigma de la normalidad).

Pasando a la distancia interpretativa —esto es, a la «relación entre el actor y el papel que interpreta» (García Barrientos, 2001: 186)—, dependería, en gran medida, de la adaptación, pero también de lo que está impreso en el texto. Pongo un ejemplo: en los primeros ensayos de *La cantante calva*, de Ionesco, los actores daban a sus personajes un tono bufo, en consonancia con el carácter carnavalesco de la obra, que le confería un aire excesivamente cómico. Tras varios intentos, llegó el director —Jean Louis Barrault— a la conclusión de que la mejor manera de respetar su sentido era recurriendo a una seriedad mortal en la enunciación, cual si fuera una obra de Ibsen (*cf.*: Esslin, 1961: 107). De esta manera, se lograba una disociación chirriante —pero significativa— entre los personajes recreados y los actores encargados de darles vida.

Por lo que respecta a la dramaturgia benetiana, el doble juego de la ironía y la parodia aconseja cauces similares. Lo más determinante es el sesgo autorreferencial. Lejos del ilusionismo propugnado por el método Stanislavski, la práctica interpretativa de la vanguardia tiende a revelar la falsedad de la actuación, su carácter de impostura. Piénsese, sobre todo, en Brecht, el máximo impulsor de este tipo de distancia. Es como si el actor tuviese un ojo vuelto hacia el público y le recordase cada poco que lo que observa no deja de ser una charada que ni él mismo se cree, un juego de roles en el que él asume una identidad, pero no se funde, ni mucho menos, con ella. Ya en el teatro de la Antigüedad, aparte de incorporar detalles que desdibujan la individualidad y concreción del personaje figurado, «el actor se diferencia del papel, lo ejecuta, no lo encarna y en su actuación disocia, por ejemplo, gesto y palabra» (García Barrientos, 2001: 186).

Solo en un drama de Benet se hace explícita esta particularidad, esta artificiosidad interpretativa: en *Un caso*. Ya vimos la recomendación de cómo se debían acusar los apartes. A ella habría que añadir la siguiente instrucción, también citada, relativa al segundo acto: «siendo simultáneas ciertas situaciones por obra exclusiva de una memoria presente en la escena, los actores deben —con diligencia, brevedad y comedia exageración— hacer patente la diferenciación» (UCC: 133). Ambas indicaciones encierran un rechazo de la técnica naturalista, en beneficio de unos modos abiertamente teatrales, en oposición al ilusionismo que cunde en la escena más tradicional, de la que se burlan *Un caso* y *El preparado*. También en esta, lo reitero, la actuación debería rehuir el mimetismo e incorporar ademanes, modulaciones y otros detalles que fomentasen la distancia. Aquí, empero, habría que tener cuidado, igualmente, de no caer en los clichés del tipo de teatro parodiado o, de emplearlos, hacerlo de forma manifiestamente paródica. Con anterioridad al naturalismo y Stanislavski, la técnica actoral —especialmente en lo tocante a la declamación— poseía unos códigos que alejaban la escena de la vida cotidiana, de suerte que era posible identificar a un actor solo por su manera de hablar. Algo de eso ha quedado en la interpretación actual, especialmente en géneros como la revista o, fuera del teatro, la telenovela: sus personajes entonan con una exageración totalmente antinatural, paródica en sí misma. En el caso de Benet habría que hacer un esfuerzo para evitar la identificación con esta línea, sobre todo porque de formas como estas es, precisamente, de lo que se está riendo.

En cuanto a la distancia comunicativa, ya lo he dicho prácticamente todo. Recordemos, si acaso, que, dependiendo de la instancia desde la que el público contempla la obra y la distancia temporal que lo separan de los hechos representados, se habla de tres tipos de dramas: históricos, contemporáneos y futurarios. La conversión de los espectadores en integrantes del mundo ficticio permite experimentar con la perspectiva, como hace Buero en *El tragaluz* (cfr. García Barrientos, 2001: 201). Conviene, por otro lado, preguntarse si una obra escrita hace veinte años, en la que se retrataba la realidad de la época, se convierte, con el paso de los años, en una pieza histórica o si, por el contrario, conserva su condición de contemporánea. En este particu-

lar, entra en juego la labor de los adaptadores. Pienso en la versión de *Marat-Sade*, de Peter Weiss, que en 2007 presentó «Animalario» en el Centro Dramático Nacional, donde las alusiones de tipo social habían sido traducidas al contexto madrileño. Con esta pequeña alteración se conservaba más o menos intacto el espíritu crítico de la obra original.⁴

La dramaturgia benetiana, como ya vimos al tratar el factor temporal, también impone una gran distancia en este respecto. Es de nuevo la vena intertextual lo que relativiza las dataciones, lo que hace difícil colocar la obra en una línea real, análoga a la que rige nuestra percepción del tiempo. Ya observamos, por otra parte, el fecundo uso que Benet hacía de los anacronismos. Remito a lo dicho en el capítulo correspondiente. A continuación, paso a escrutar el siguiente aspecto de la visión: la perspectiva.

3. PERSPECTIVA

En secciones anteriores he discutido largo y tendido sobre las limitaciones a las que se enfrenta el modo teatral cuando se propone reflejar una percepción particular. En un autor como Benet, la subjetividad condiciona profundamente la representación del mundo ficticio, sobre todo en un aspecto como el tiempo. En el presente apartado vuelvo a abordar el asunto, ateniéndome, eso sí, a las cuatro formas que, según la dramaturgia, puede comportar la asunción de un determinado punto de vista; dejando, pues, a un lado las consideraciones de corte plenamente psicológico y filosófico.

Centrándome en la primera variedad, la perspectiva remite tanto a personajes concretos como al agente invisible que llamamos *dramaturgo*; en ciertos casos, asimismo, sería lícito hablar de una categoría intermedia, que parece identificarse con uno de los sujetos de la ficción, pero sin precisar cuál de ellos. Del primer tipo solo tendríamos el ejemplo de *Max*. En esta obra, parece clara la inmersión en la subjetividad del protagonista. En concordancia con lo que decía en el anterior capítulo sobre su nuclearidad en el drama, es a través de sus ojos como contemplamos buena parte del universo recreado. Sus demonios no solo están significados en el discurso, sino también representados, corporeizados sobre las tablas. Habría que cuestionarse, de todas maneras, qué pasajes corresponden a una visión del personaje, determinada por sus obsesiones, y cuáles otros podrían catalogarse como una regresión, independiente de la percepción del equilibrista, o tomarse como la realidad objetiva; hay varios realmente dudosos, que podrían encajar en cualquiera de estos tres supuestos y cuya ambigüedad parece buscada a conciencia.

⁴ Esto estaría en consonancia con la actualización que reclama Barthes (1955: 94) para la tragedia griega: «Representar en 1955 una tragedia de Esquilo solo tiene sentido si estamos dispuestos a responder claramente a estas dos preguntas: ¿qué era exactamente *La Orestíada* para los contemporáneos de Esquilo? ¿En qué nos afecta a nosotros, hombres del siglo xx, el sentido antiguo de la obra?».

Fijémonos, en primer lugar, en el que a menos debate se presta: la aparición del Padre José, al final de la obra. Como ya dije, todo parece indicar el carácter sobrenatural de dicho personaje. También cabe la posibilidad, empero, de considerarlo producto de la imaginación atormentada del protagonista. De asumir la primera opción, se podría argüir que la representación no está subjetivada, que esta no responde a la perspectiva de aquel. De la misma manera, no obstante, es lícito defender que solo Max ve al aparecido. Innumerables relatos y películas, tanto de género terrorífico como cómico, juegan con esta divergencia perceptiva. Pensemos, por ejemplo, en *Macbeth*, donde el espíritu de Banquo se le manifiesta en exclusiva al monarca, sugiriendo, de una manera parecida a lo que ocurre *Max*, que se trata de la proyección de sus remordimientos, mas sin aclararlo. La misma interpretación sería también válida para *Anastas*, con todo lo que debe a la pieza shakespeareana. En el drama benetiano, aun así, contamos con menos argumentos que en *Max* para certificar la subjetivación de la mirada en cualquiera de los dos sentidos: Phocas actúa con la suficiente autonomía como para no considerarlo una emanación de la conciencia del tirano. Por otro lado, si bien solo se dirige a Anastas, no hay nada que dé a entender que los otros personajes no pueden verlo o que es incorpóreo; al revés: varios detalles denotan la corporeidad del anterior monarca, como cuando Anastas lo echa a patadas de la escena o cuando lo apuñala; de la misma forma, cuando le grita: «¡Phocas, Phocas! Dame ese puñal, el que llevas clavado en el costado izquierdo» (AOC: 56), el espectro se encuentra en presencia de los ministros.

Volviendo a *Max*, hay otras partes mucho más ambiguas que la que acabo de tratar. De todas ellas he hablado a lo largo del análisis. Por un lado, estarían las que tienen que ver con la vida del artista en el circo; y por otro, las que conciernen a su niñez y adolescencia. Entre las primeras, contamos la aparición del Empresario y Bárbara cerca del final, ebrios y irrespetuosos con el artista, y la escena que se alterna con esta, en la que vemos a una joven Bárbara negociando con el Empresario para que contrate al equilibrista; y entre las segundas, tendríamos la intervención de la cantante de niña, hablándole a un Max invisible, presumiblemente encaramado en un árbol; la misma situación, pero con la Abuela, gritándole a su nieto que descienda de donde se encuentra subido; la escena en la que esta y Max comentan la muerte de alguien que se ha arrojado por la ventana; la conversación entre la Abuela y el Padre José; y, por último, el fallecimiento de aquella. Hay una, de este segundo grupo, que podemos descartar de entrada, concebirla como una mera regresión debida al *dramaturgo*: la del suicidio. A estas se podrían añadir sendas intervenciones de Bárbara y la Abuela: no hay ningún elemento que sugiera que estamos ante recuerdos o visiones del protagonista, trasladados de su mente al escenario. Aquel, por otro lado, se encuentra ausente en los tres pasajes.

La discusión que mantienen el sacerdote y la Abuela constituiría el caso opuesto. Durante su representación, Max se encuentra tendido en el escenario, lo cual genera una impresión de contemporaneidad. No parece, aun así, que fuera testigo de la entrevista, de modo que no podemos hablar de un recuerdo. Cabría concebirla como

otra visión de su psique enajenada; de nuevo, no obstante, carecemos de evidencias concluyentes. Resulta mucho más verosímil interpretarlo como otro *flashback* del demiurgo. La única diferencia es que, en este último, Max (el adulto, se entiende) sí se encontraba fuera de escena, mientras que en el que ahora comento se juega con la confusión de planos, como si el equilibrista escuchase la conversación de su Abuela y el Padre José. «¿Quién anda ahí?», pregunta Max de manera insistente, intercalando sus palabras con las de aquellos y un ruido creciente de risas y trompetas; al cabo de un rato, no obstante, se resuelve la anfibología y se hace claro que su suspicacia parte, no de la conversación pretérita, sino del estruendo que causan Bárbara y el Empresario, los cuales irrumpen «*apoyados uno sobre otro, desordenados, con muestras de serpentinas y confeti por sus hombros, trompetas y botellas por sus bolsillos*» (MAX: 211).

El carácter excesivo, irreal, de la escena que sigue nos hace plantearnos, con más motivos que en el resto de casos, si lo que observamos no constituye la visión de Max, la representación de su punto de vista. No defiendo, ahora bien, que todo sea producto de su imaginación: el abandono de Bárbara se antoja algo dolorosamente real; su comportamiento y apariencia parecen, no obstante, demasiado esperpénticos como para ser literales; cabe, pues, aducir el efecto deformador, agravante, de la perspectiva de Max. A este propósito, traigo a colación los famosos *efectos de inmersión* del teatro de Buero. De ser como propongo, la situación sería comparable, por ejemplo, con aquella de *El tragaluz* en la que se escucha el sonido de un tren; aunque los hechos que se escenifican son del todo objetivos, ocurren efectivamente, el ruido solo puede provenir de la conciencia de los protagonistas; su adscripción subjetiva resulta, por ende, palmaria.

Lo mismo se podría argüir de las dos acciones que se alternan con los reproches de Bárbara y la sorna del Empresario, en las que somos partícipes de la muerte de la Abuela y la conversación que aquellos habrían mantenido antes de la llegada de Max al circo. Ambas son susceptibles de interpretarse como regresiones del *dramaturgo*. Su extremosidad nos lleva, empero, a situarlas al mismo nivel que el intercambio entre la cantante y el artista, esto es, como imágenes derivadas de su sentimiento de culpa; estas últimas, a decir verdad, irían más allá, pues si en aquel todavía era posible discernir rastros de realidad y objetividad, en estas todo sería ilusorio. Admito, en todo caso, que no hay manera de certificarlo, que la ambigüedad es máxima, y tan válido es ver todo lo que llevo analizado como efecto de la asunción de la perspectiva de Max, como atribuirlo a la labor regresiva del *dramaturgo*. La ambivalencia solo se resolvería en un montaje que tomase partida por uno de los dos.

En el resto de títulos, la estética deshumanizada, deformante, que encontramos en *Anastas*, *El verbo*, *El entremés* o *Agonia* apuntaría a la visión del *dramaturgo*, haciendo aquí las veces de autor implícito. Es legítimo preguntarse, aun así, qué pasaría si lo que cuenta *Agonia* es, efectivamente, el enfrentamiento entre las dos partes de un mismo ser. En este supuesto, estaríamos ante la inmersión en una psique desordenada, que determina el discurso, pero no da pie al perspectivismo que intere-

sa en este punto. No habría, por así decirlo, una perspectiva particular en pugna con la general; aunque fruto de una subjetivación implícita, sería la única, no entrañaría tirantezas como las que topamos en obras que nos dan acceso a la perspectiva de un sujeto estando él mismo en la escena, creando así una paradoja difícil de asimilar.

En cuanto a la siempre intrincada *Un caso*, en su segundo acto seríamos partícipes de una representación subjetiva análoga a la de *Agonia*, aunque todavía más perturbadora, en cuanto mezcla sin ton ni son escenas de pasado y presente, desdibujando la línea argumental. ¿A quién atribuir dicha desorganización? La primera reacción sería asociarla al *dramaturgo*; hay, sin embargo, motivos para esgrimir la adopción del punto de vista de los personajes, quienes, ante la llegada de Julián, traen a la memoria los sucesos acaecidos antes de su partida. ¿De cuáles? Ahí sería donde se plantearía el problema. Si no hay ninguna señal clara que encuadre lo que vemos en la perspectiva de las criaturas de ficción, mucho menos la habrá sobre el sujeto o sujetos a los que debemos vincular cada uno de los recuerdos.

Pasando a las otras formas de perspectiva, la que más me interesa es la cognitiva. Se basa esta en «el grado de conocimiento que cada uno de los personajes que intervienen y el público que asiste tienen de los hechos, intenciones, etc. en juego» (García Barrientos, 2001: 221). Por lo general, se da un equilibrio entre extrañamiento e identificación o, dicho en términos más específicos, entre perspectiva externa (la dominante en el teatro) y perspectiva interna. A diferencia de lo que ocurriría con la variedad sensorial, la cognitiva no cuestiona el modo de representación: hablamos, al fin y al cabo, de algo tan inconcreto como el conocimiento, no de visiones en las que intervienen realidades tangibles que, sin embargo, se han de significar como si fueran etéreas o, cuando menos, como si estuvieran tergiversadas por una mirada particular, la cual choca con la objetividad de la representación dramática. Al respecto escribe García Barrientos (*ibid.*):

[L]a identificación del público con el conocimiento que tiene o va adquiriendo un personaje de los hechos pertinentes no plantea problema alguno, hasta el punto de que seguramente sea más frecuente que lo contrario, esto es, que la enajenación de lo que sabe el público en relación con el saber de cualquier personaje.

La dinámica de identificación y extrañamiento da lugar a tres grados fundamentales de conocimiento: que el espectador solo sepa lo que sabe un determinado protagonista (poco, mucho o nada), que sepa más que él o que sepa menos. El primer supuesto se ubicaría en el área de la identificación, mientras que los otros dos se inscribirían en el de la distancia. Solo en aquel se podría hablar, pues, de la asunción de un punto de vista individual, tal y como la entiendo en este análisis; en los otros dos nos situaríamos en la exterioridad, ya en un puesto desventajoso, ya en uno privilegiado, desde el que conocemos qué ha pasado, qué está pasando o qué va a pasar. En el teatro de Benet apenas se juega con las posibilidades de este tipo de perspectiva: en general, su uso obedece a los patrones acostumbrados de alternancia saber-

desconocimiento, sin dar pie a estridencias reseñables. Habría, aun así, varias obras merecedoras de reflexión, a saber: *El Burlador*, *El salario*, *El preparado*, *La otra casa*, *El verbo*, *El último* y, cómo no, *Un caso*.

En la primera tenemos acceso a dos ámbitos que, aunque contiguos, comportan situaciones o perspectivas diferentes. El de la casa, donde está Don Juan, es una especie de mirador de lo que ocurre en el jardín. El seductor, acompañado de Wagner, observa a su hija mientras el Burlador la engaña. La mirada del público se identifica con la de aquel, y no con la de Inés, quien carece de gran parte de la información de lo que está ocurriendo en escena: mientras cree escuchar a un amante rendido, nosotros sabemos que está siendo burlada. Se puede hablar, pues, de un conocimiento privilegiado, si bien solo respecto de uno de los personajes, que no es ni siquiera el protagonista.

En la segunda ocurre algo similar, como ya tuvimos ocasión de ver. En ella se da un ejemplo más o menos típico de *ironía dramática*: gracias a las palabras de los Imbéciles, sabemos que Don César va a morir y quién va a ser la ejecutora de su sentencia. Aquí el personaje ignorante sí ocupa un papel protagónico; se encuentra restringido, eso sí, a su nivel de realidad. Bien mirado, el planteamiento no se aleja tanto del de *El Burlador*: al igual que Don Juan observa a su hija mientras es burlada, los Imbéciles saben que Don César se dirige a la muerte; los cinco poseen, pues, una perspectiva abarcadora, con la que se identifica el espectador. La diferencia esencial es que, en este último caso, no pueden avisarle porque es algo que, *en teoría*, ya ha ocurrido, en tanto que en el primero es el mismo Don Juan quien ha urdido la triquiñuela; lejos, pues, de sufrir por la miseria que se avecina sobre Inés, la alienta con entusiasmo. Es lo mismo que ocurre con Elvira y el Dr. Calandre en *El preparado*: gracias a la perspectiva que adopta la representación, somos partícipes no solo del engaño del que es víctima el segundo, sino también del revés de la fortuna que sufre la primera. Se podría decir, cierto es, que los Imbéciles esperan el fallecimiento de Don César (su salario) con la misma impaciencia que Don Juan y Elvira el éxito de sus artimañas. En *El salario*, sin embargo, no son ellos los instigadores de la desgracia: solo los beneficiados; además —lo repito—, se trata de algo que, en principio, ya pertenece al pasado que el espectador asume como tal.

En *La otra casa* la identificación con la perspectiva de los habitantes de Otrama-zón sigue cauces muy distintos: aquí el espectador compartiría la ignorancia de los protagonistas, especialmente Cristino y Eugenia. Las partes narrativas nos suministran información que ya conoce el primero de ellos (más que nada, por estar involucrado en la mayoría de los hechos), con lo que el desconcierto que, en la primera escena, genera la conversación entre Eugenia y Cristino se va atenuando paulatinamente, hasta gozar de un conocimiento cercano al de aquellos (aunque nunca exacto, debido al elevado grado de ambigüedad e indeterminación). En términos concretos, el público desconoce, como los habitantes de la casa, lo que ocurre más allá de sus muros, o mejor dicho, en otras habitaciones que no sean la cocina. Buena parte del drama se la pasan los personajes preguntándose sobre el comportamiento y las inten-

ciones de Alejandro, llegando solo a conclusiones endeables. La acción decisiva de la obra ocurre fuera de escena, y de ella no nos llegan más que ecos confusos, poco menos que ininteligibles. Veamos, por ejemplo, la siguiente cita, en la que se activa el espacio latente del piso superior:

EL REY: Se pasea por la habitación.

EUGENIA FERNÁNDEZ: Parece inquieto.

CRISTINO MAZÓN: Más que inquieto, Eugenia, atormentado.

EL REY: Sus culpas, sus enormes culpas.

CRISTINO MAZÓN: ¿Y qué ha sido eso?

EUGENIA FERNÁNDEZ: El equipaje.

EL REY: El remordimiento.

CRISTINO MAZÓN: ¿Qué equipaje? [...].

EUGENIA FERNÁNDEZ: Un bulto envuelto en una manta.

EL REY: ¿Oís? Debe estar cerrándolo.

EUGENIA FERNÁNDEZ: ¿Qué llevará dentro?

EL REY: Miedo da pensarlo.

CRISTINO MAZÓN: Se oyen nuevos pasos.

EUGENIA FERNÁNDEZ: Tal vez Yosen.

CRISTINO MAZÓN: ¡Se habrá despertado!

EUGENIA FERNÁNDEZ: A lo mejor le ayuda a liar el bulto. Un bulto envuelto en una manta. Una manta de pastor.

EL REY: ¡Terrible incertidumbre! (OCM: 131-133)

Estas últimas palabras de El Rey podrían referirse tanto a los personajes como, en clave irónica, al receptor. También en *Un caso* hay una intervención que parece remitir al desconcierto de este último: el «[n]o te entiendo, no te entiendo» de Carmen con el que se cierra la pieza (UCC: 187). Propone esta una circunstancia parecida a la de *La otra casa*; agravada, eso sí, por un artificio que García Barrientos (2001: 213), siguiendo una vez más a Genette, denomina *paralipsis*: recurso opuesto a la verosimilitud mediante el cual «se oculta información que el tipo de perspectiva permite ofrecer». En *Un caso* asistimos a los intentos de desentrañar un crimen; resulta, sin embargo, que ni los propios implicados tienen una noción clara de los hechos (ni aun de si ha habido crimen). Uno podría pensar que se trata de una estrategia para eludir la responsabilidad; no es el caso: así lo demuestra el diálogo en el que todos los personajes se atribuyen la autoría del disparo. ¿Qué sentido tendría que se declarasen culpables de un crimen que no han cometido? Solo uno es el culpable; el enigma, aun así, no termina por esclarecerse, ni para el lector ni, a todas luces, para los protagonistas. Ocurre como en *Saúl ante Samuel*, en la que parece claro que el hermano menor es el responsable directo de la muerte del mayor; los hechos concretos, empero, quedan en tinieblas. El monólogo del primo Simón, quien se supone conocedor de todos los detalles, contribuye más a oscurecer que a despejar las incógnitas, dando a luz una imagen proteica, calidoscópica, en la que la factibilidad de un conocimiento exacto queda descartada.

En otro compartimento se encontrarían *El último* y *El verbo*. Pese a las divergencias de tipo estético que las separan, tendrían un punto básico en común: en ninguna de las dos sabemos a ciencia cierta qué ha precedido a la acción que se representa, cuáles son las motivaciones concretas de los personajes; dicho de otra manera: son la contrapartida de la circunstancia que observábamos en la ironía dramática; el conocimiento da aquí paso a la ignorancia, nos descubrimos en una situación desventajosa. Aquella, que en *El último* se ve suplida por el alto grado de sugerencia de la pieza, es poco menos que insalvable en *El verbo*. Como sabemos, no es este el único efecto de extrañamiento del que echa mano esta obra; frente a la familiaridad que se respira en *El último*, en el así llamado *drama de juventud* todo nos resulta ajeno, desde la manera de expresarse de los personajes hasta sus razones, pasando por su aspecto y otras cuestiones abordadas.

No quedaría mucho más por añadir sobre la perspectiva cognitiva. Si acaso, volver a señalar la congruencia que se da con la poética e ideología de Benet; más en concreto, con la orientación irracionalista o anticientífica de su literatura (cfr. Carretera Garrido, 2014a). También los otros dos tipos de perspectiva —afectiva e ideológica— están directamente relacionados con aspectos desarrollados en apartados anteriores, relativos a la estética y el sentido de la creación benetiana. Así, ya hice alguna mención a la singular identificación que el espectador siente con los personajes, en nada similar a la que prima en las obras de talante realista. En Benet, como en el Absurdo, el factor emotivo se ha visto neutralizado a consecuencia del filtro deshumanizante. Sus personajes despiertan desagrado, lástima e hilaridad a partes iguales; se combinan, pues, la identificación y el extrañamiento. Cabe apuntar, de todos modos, que ninguna de estas reacciones tiene nada que ver con las que experimentamos en la vida real, habida cuenta de que a las criaturas benetianas las consideramos bien constructos artificiales, bien seres apenas reminiscentes de personas. Esto redundaría en el componente ético, volviéndolo mucho menos consistente que en una obra tradicional. En esta el funcionamiento es sencillo: «sufrimos o gozamos *con* el personaje positivo (“el bueno”), nos sentimos dentro de su piel, y rechazamos afectivamente al negativo (“el malo”), lo odiamos, deseamos su perdición, es decir, nos sentimos extraños a su suerte» (García Barrientos, 2001: 224; cursiva del autor). En Benet, en cambio, es imposible determinar quiénes son *los buenos* y quiénes *los malos*, los patrones no son los mismos que aplicamos en la existencia cotidiana. Solo de *El preparado* se podría decir que responde a un esquema de valores análogo al nuestro; no solo eso: alejado de la órbita del Absurdo, en este título los personajes destacan, precisamente, por su monolitismo moral, por su obediencia a los tipos del teatro burgués, donde la diferencia entre el Bien y el Mal está perfectamente marcada; la omnipresente ironía pone, sin embargo, en jaque esta asunción.

García Barrientos (*id.*: 223) asocia la perspectiva de corte afectivo con la catarsis. Recurriendo a Freud, describe el término aristotélico como «el placer que encuentra el espectador cuando, deseoso de “salir” de su frustrante vida cotidiana, se identifica con el héroe imaginario, pero resguardado en la tranquilidad de que el que

sufre en escena es en definitiva “otro”». Comoquiera que en el teatro de Benet la identificación posee la particular idiosincrasia que vengo describiendo, y la noción de *héroe* brilla por su ausencia, la catarsis como tal no puede darse. En su lugar, se produce otra reacción visceral, basada en el humor característico de las vanguardias, de una naturaleza mucho más equívoca que la catarsis de la tragedia griega y sus avatares en la escena moderna. El efecto catártico clásico se dispara con la humillación de los justos, el triunfo del amor, la desolación de la muerte u otros factores que desestabilizan la moralidad universal. En Benet, en cambio, estas categorías, antaño claramente reconocibles, son objeto de una tergiversación que impide interpretarlas de forma unívoca o pura.

Así las cosas, sentimos desprecio por Anastas, pero también causa gracia. Corpus y Pertes no pueden escapar de su miserable condición; así y todo, no es exactamente lástima lo que nos despiertan. Los sentimientos tampoco son sinceros en *El Burlador* o *El preparado*: la risa y, sobre todo, la vena paródica les arrebatan el poso serio o, mejor dicho, genuinamente humano, que tendrían de imitar la realidad al modo de los realistas, creando imágenes ficticias (i. e., sucedáneos) de las emociones tal y como las experimentamos en el día a día. En resumen: la tensión entre extrañamiento e identificación es irresoluble; no solo eso: es constitutiva de la ética que promueven estas obras, a medio camino entre el formalismo y el escepticismo moral; aspecto relacionable con lo que Jauss (1972: 75) llama *estética de la negatividad*, la cual «quiere purificar el placer estético de toda identificación emocional con el fin de conducirlo a una reflexión estética, a la percepción sensibilizada y a la conciencia emancipatoria». El teórico alemán considera la catarsis, junto con la *poiesis* y la *aesthesis*, una de las funciones cardinales de la experiencia estética (cfr. García Barrientos, 2001: 224). No nos cuesta imaginar, por tanto, lo que pensaría de una propuesta como la de Benet, refractaria a la identificación, en conflicto con los patrones heredados de Aristóteles.

Paso, por último, a ocuparme de la perspectiva ideológica. Al abordarla, confiesa García Barrientos (*id.*: 225): «Así como las fronteras entre los tres aspectos anteriores son de una considerable nitidez, las del que propongo ahora no estoy totalmente seguro de que permitan distinguirlo suficientemente de aquellos». En efecto, esta variedad suele aparecer entreverada con la anterior y articularse a través de las otras dos. En ella se contempla todo lo que cabe bajo la expresión *visión del mundo*; su sentido no es necesariamente político: puede ser religioso, filosófico, moral, etc. y no tiene por qué responder a ninguna agenda reconocible o predeterminada. «La identificación ideológica se resuelve en adhesión o conformidad», explica el crítico, «y se puede plantear en términos de “estar de acuerdo con”, lo que implica la cuestión de “quién tiene razón”» (*ibid.*). En ello juega un papel fundamental lo simpático o antipático que nos caiga un personaje. Cabe decir, sin embargo, que la aceptación o el rechazo de las ideas de un personaje o un grupo de personajes no se produce en arreglo a la ideología particular de cada espectador, sino en virtud de los esquemas manejados en la obra, que suelen ser un trasunto de los que rigen nuestras socieda-

des. Al igual que en el subtipo afectivo, la dramaturgia benetiana juega con lo que se creía incontestable y, así, logra la incomodidad del espectador, que se siente confrontado con ideas detestables o, simplemente, arrastrado a un maremágnum sin centro, privado de referentes firmes.

Por supuesto, todo se basa en un mecanismo conscientemente desorientador, que impide tomar de manera literal el enunciado, pero que tampoco ofrece una pauta segura de interpretación. Es, una vez más, la ironía típicamente benetiana: merced a ella soltaba el autor grandes desatinos en sus intervenciones públicas, dando a entender que ese no era su parecer real; lo mismo hallamos en su teatro: sus personajes suelen articular ideas que abiertamente contradicen sus propias concepciones sobre el mundo y el ser humano. La identificación, así, se produce no con lo que dicen los personajes, sino con lo que se infiere de ello, aplicando el filtro irónico (*cf.* Carrera Garrido, 2014b: 27-30).

El mejor ejemplo de esto lo constituiría *Anastas* y, también, ciertos parlamentos de *Agonia*. En esta última, con todo, aparece formulada buena parte de la filosofía del autor, relativizada por la causticidad reinante pero, aun así, asimilable a muchos de los argumentos desplegados en sus ensayos (donde, por cierto, tampoco faltan la ironía y el desparpajo) y en los pasajes más solemnes de sus novelas. Lo mismo sucede, aún con más énfasis, en *Un caso*. No hará falta que vuelva sobre su contenido y las concomitancias tanto con su obra narrativa como ensayística. Al igual que en *Agonia*, las proposiciones serias, de significado unívoco, se combinan con otras claramente irónicas, las cuales saltan a la vista por su afán provocador, por su aire de *boutade*; incluso en ellas, no obstante, es posible rastrear las heterodoxas posiciones de Benet, con más fundamento y lucidez de los que podría parecer. Tómese, por ejemplo, el siguiente diálogo:

CARMEN: [...] El Estado es la robustez del amor.

JULIÁN: ¡Qué tontería!

EL SR. ARNAU: De acuerdo con lo que dices, no hay otro amor que el obsceno.

JULIÁN: El de la mujer siempre lo es. El del hombre puede ser ridículo.

CARMEN: (*Aparte.*) O lo es o desea que lo sea.

JULIÁN: La mejor razón de vivir de una mujer es siempre otra persona.

CARMEN: O varias.

EL SR. ARNAU: (*Aparte.*) O varios.

CARMEN: Pero la lactancia la redime.

JULIÁN: Con la lactancia lo único que nace es su concepto del Estado.

EL SR. ARNAU: A veces también su afán de lucro (UCC: 158-159).

Un fragmento que, en los tiempos que corren, sería atacado por su incorrección política, pero que sintetiza a la perfección el manejo benetiano del doble código de la ironía, en su vertiente más desestabilizadora, haciendo decir a sus personajes cosas con las que se sobreentiende que está en desacuerdo mas sin revelar hasta qué punto, cuestionándose ambos extremos. Es lo mismo que ocurre en *Anastas*: aunque en esta

obra parece más clara su condena de la ideología del personaje, la crítica va también dirigida al sistema democrático, cuyas trampas permitirían abusos como el que presenciábamos.

Otro ejemplo elocuente es *Max*. Por boca del Empresario, verbaliza Benet una actitud contra la que arremetió en numerosas ocasiones: el ensañamiento de la sociedad con el que fracasa, la negativa a devolverle la confianza una vez que ha fallado en su empeño. Es conocida su apuesta por una Constitución cuyo único artículo rezase: «A todo ciudadano español se le reconoce el derecho a fracasar» (Benet, 1978: 14). En una de sus entrevistas exponía así su opinión:

El fracaso se traduce solo en la sociedad moderna en una cama en una residencia para la tercera edad. Al individuo que se empeña en una empresa cualquiera y fracasa, nadie le reconoce una asistencia posterior, en todo tipo de sociedad. Se ve obligado a asumir su fracaso solo. La sociedad le presta ayuda cuando tiene éxito, e incluso lo magnifica. Por el contrario, se aparta al hombre cuando fracasa. Pero sucede que el fracaso en general no es reiterable, del mismo modo que el éxito no suele repetirse. Si la sociedad fuese más piadosa y más atenta con el fracaso, tendría una configuración más armónica, amable y apacible. El triunfador sería menos vanidoso y el que fracasa no tendría por qué retirarse (Lizcano, 1984: 158).

Max constituye la plasmación escénica de este maltrato; no solo no se apiada el Empresario de la mala fortuna del equilibrista, sino que lo anima a que siga fracasando. Tal es lo que desea el Público, argumenta. En este toma cuerpo la crítica de Benet. Su actitud para con *Max* lleva al extremo la inmisericordia de la sociedad a la que se refiere. Es, por otra parte, el germen de la de los regionatos para con quienes se internan en Mantua: acostumbrados a perder, desconfían del que es diferente, del que desafía la ruina; esperan, en consecuencia, la constatación del fracaso: el tiro del guarda para los segundos, el costalazo de *Max* para el primero (*cfr.* López López, 1992: 169). La siguiente intervención del Padre José sería aplicable a cualquiera de ellos:

El público es egoísta como tú y por eso tuvo miedo. Tuvo miedo de que existiera un hombre que pudiera amenazarle y ofenderle con ese arte o esa fuerza. El público ama demasiado su tranquilidad para que tú, un desdichado, puedas destruir-la una tarde cualquiera, en un circo barato. Pero ahora el único que le da esa paz eres tú, cayéndote cada tarde. ¿Te das cuenta? (MAX: 222-223).

En cuanto al resto de dramas, no hay una carga ideológica tan evidente como la que he rastreado en estos, salvo en *La otra casa*, que se inscribiría en esta misma obsesión por el fracaso. Con *Cristino* ocurre, además, algo muy similar a lo que se da con *Anastas*: nada de lo que dice puede ser tomado como expresión de las ideas de Benet. Ya hemos visto el hondo desprestigio al que es sometido este personaje; se entenderá, por tanto, que lo que se pretende, como en el caso del tirano, es que sintamos rechazo por sus opiniones: es, en este sentido, un antihéroe. Lo mismo sucede

con El Rey; aunque se sugiere un poco menos deshumanizado que Anastas o Cristi-
no, menos ridículo en su actitud y apariencia, sus juicios acusan la misma ironía: «En
mi tiempo [...] había pasión, muchos instrumentos de hierro. Había herejes y, por
doquier, el vómito negro. Había también bastantes visionarios [...] Ahora, a lo que
veo, todo es justicia. Protesta y afán de justicia. Una vergüenza» (OCM: 78).

En resumidas cuentas: por lo general, el recurso irónico impide la identificación
con la postura de los sujetos dramáticos. La ironía apunta a una perspectiva implí-
cita, no abiertamente formulada, asimilable a la del autor. En ciertos pasajes, las
palabras de los personajes pueden ser interpretadas de manera literal; incluso estas,
no obstante, se ven parcialmente desautorizadas por el concurso de elementos hu-
morísticos o provocadores. Esta alternancia entre identificación y distancia es com-
ún a las cuatro formas de perspectiva analizadas. Como dice García Barrientos
(2001: 204), en toda obra de teatro la tensión es irreductible, «no se puede neutrali-
zar en beneficio de uno de los términos». En la dramaturgia de Benet se encuentra
tematizada, el contraste subyace a su creación literaria. Así lo observaremos tam-
bién en el último punto de este capítulo y del análisis: el relativo a los niveles dra-
máticos.

4. NIVELES

Como avancé, la dramatología distingue tres formas de significar niveles: la re-
presentación de una obra dramática dentro del marco de la ficción; la traducción es-
cénica de cualquier hecho o serie de hechos que no pertenezcan a la línea principal y
cuya figuración remita a otro contexto; y, en último lugar, un relato verbal que tam-
bién nos lleve fuera del nivel primario, pero que no aparezca representado sobre las
tablas, que sea imaginado por los espectadores. De nuevo las diferencias con la na-
rrativa saltan a la vista: mientras que en esta todo ocurre en el plano de la imagina-
ción, en el teatro los niveles conviven en el mismo eje espaciotemporal. Da igual que
en el mundo ficticio los eventos representados acaezcan en lugares muy distantes
entre sí —incluso en universos diferentes o en ámbitos como el del sueño— o en
épocas diferentes; por lo que respecta al espectador, todo sucede en un solo empla-
zamiento y en un reducido periodo de tiempo. Solo desdoblándose, asumiendo la
convención escénica, es capaz de asignar un compartimento distinto para cada uno
de los niveles significados. Ocurre, en este particular, igual que con la manipulación
del tiempo: la alteridad solo se puede sugerir; aunque se recreen con toda exactitud
el tiempo y el espacio representados, la figuración solo cobrará sentido —*realidad*—
en la mente del espectador; tanto es así, que alguien que no supiese interpretar los
códigos del teatro no apreciaría ninguna diferencia entre un nivel y otro: para él sería
todo lo mismo —un conjunto de cartones o pinturas que remedan edificios o lugares
y unos individuos que se mueven y hablan entre ellos—, al igual que para un analfa-
beto un texto no es más que una colección de manchas de tinta.

Con todo esto quiero incidir en la naturaleza netamente convencional de este procedimiento, tan común en el teatro de todas las épocas y tendencias. Como ya advertí, se supone que existe una barrera entre los niveles y que, de acuerdo con las normas que gobiernan nuestro mundo, no se puede transitar de uno a otro (nadie tiene acceso directo a los sueños o las vivencias de los demás, ni siquiera a los propios, una vez que ya han pasado). En detalles como este se cifra la verosimilitud de una pieza. Sabemos, no obstante, que esta puede ser neutralizada, de suerte que lo que parecía imposible se revele, de pronto, realizable; contrario a la lógica, sin duda, pero factible en el terreno de la ficción. Arguye García Barrientos (*id.*: 230): «se puede utilizar como recurso artístico la transgresión de esta lógica, realmente en el interior —artificial— de una obra». En el teatro, además, la coexistencia escénica a la que aludía más arriba predispone a la confusión; ello hace que la obra tradicional tenga que esforzarse por que el espectador disocie las realidades que se le presentan; supone, a la vez, una ventaja respecto de la narrativa: propicia el juego de espejos de una forma mucho más estimulante. Obras como *El balcón* o *Seis personajes en busca de autor* dan cuenta de ello.

En el teatro de nuestro autor solo cuatro piezas incorporan más de un nivel dramático (dejo a un lado los no escenificados): *Agonia*, *El salario*, *Max* y *Un caso*. Ya sabemos, sin embargo, que todas ellas presentan singularidades dignas de mención, en cuanto atentan contra la verosimilitud, poniendo en jaque la consistencia de los universos recreados. Ello se hace especialmente grave en *El salario* y *Agonia*, mientras que en las otras dos dependería de la puesta en escena, toda vez que la ruptura no es tan evidente en estos términos. García Barrientos, de nuevo con Genette, reserva el término *metalepsis* para la interferencia entre los personajes, los espacios o las líneas temporales de dos o más niveles distintos; de ella dice que «no rompe sino que confirma y robustece la lógica de los niveles» (*id.*: 237). En una dramaturgia como la de nuestro autor, sin embargo, la confusión desdibuja completamente los límites, devolviendo al espectador al plano escénico y haciéndole cuestionar sus asunciones.

Antes de entrar a discutir los casos de *metalepsis*, me gustaría pasar revista a la naturaleza de los planos secundarios representados y al tipo de relación que se establece entre ellos. Veamos, en primer lugar, qué sentido tiene su inclusión. En *Max* presenciamos escenas del pasado del protagonista, combinadas con otras que, hipotéticamente, proceden de su imaginación. Ambos tipos ayudan a explicar la actual situación en la que se halla el equilibrista, así como su personalidad. Se trataría, por tanto, de una relación de corte sintáctico o argumental, con sentido explicativo, o incluso predictivo (la escena donde el niño Max *profetiza* su propia muerte). Como no queda claro si estamos ante genuinas rememoraciones del protagonista o si, por el contrario, vienen introducidas por la acción del *dramaturgo*, su adscripción *metadramática* no quedaría del todo definida. Con eso y con todo, la convivencia en el espacio escénico de las dos líneas temporales no plantea dudas sobre el desdoblamiento de la ficción. Es lo mismo que tenemos en el segundo acto de *Un caso*, con la irrupción de instantes que, en apariencia, pertenecen a un periodo anterior al del

nivel primario, establecido en la primera mitad de la obra. Tampoco aquí, como quedó dicho, sabemos a quién atribuir la inserción de ese segundo plano, mucho menos estable o determinado que el de *Max* pero con una función similar, es decir, explicativa (por mucho que, a la postre, desconcierte más que ilustre, como las secciones narrativas de *La otra casa*).

En cuanto a *El salario* y *Agonia*, ambas constituirían casos de adscripción problemática. A primera vista, diríase que entre la historia de los Tenorio y el plano de los Imbéciles no hay relación alguna, que el relato tejido por estos tiene una mera función distractiva, un entretenimiento mientras esperan la paga. Cuál es nuestra sorpresa cuando descubrimos que esta es el cadáver de Don César. Dicha revelación altera la primera impresión; no estoy muy seguro, aun así, si varía el tipo de relación o si, directamente, vuelve baladí cualquier consideración al respecto. La ruptura de planos tiene un peso enorme, en cuanto propone una continuidad con la que no contábamos (pensemos en el relato de Cortázar «Continuidad de los parques»).

Agonia, por su lado, se da menos a la confusión. Cabe preguntarse, con todo, si la breve escena del prólogo es suficiente para encuadrar el resto de la obra en la categoría de *teatro dentro del teatro*. La metalepsis que tiene lugar también resulta decisiva: en el mismo sentido, además, que en *El salario*. Ahora mismo vuelvo sobre el asunto. Por lo que respecta a otros puntos de interés en *Agonia*, me gustaría destacar el siguiente diálogo entre Corpus y Pertes:

PERTES: [...] Pero así es mejor, así me puedo regocijar, incluso, de mis notables condiciones para el teatro.

CORPUS: Sí, es una representación bastante buena; te has compenetrado tan cabalmente con el personaje que ya no serás capaz de salir de él. Tan solo digo, Pertes, que es lástima que una identificación tan costosa —que requiere tantos esfuerzos de tu parte— no tenga otro objeto que distraer a un público escaso e ingrato. La mejor parte de tu comedia es aquella en la cual, para no mortificarme ni hacerme acreedor de todos tus desvelos, te decides a representar y reencarnar un segundo papel con el que desmentir y disimular al que verdaderamente te cuadra [...].

PERTES: [...] sea cual sea la índole de la comedia con que pretendo ocultar mis auténticos propósitos, y de la otra con que me propongo disimular que represento una comedia, lo cierto es que la representación se traduce, en lo que a ti se refiere, en una interminable agonía (AC: 85).

Cualquiera diría que los dos debatientes están refiriéndose, de manera oblicua, a la obra de la que son partícipes; en otras palabras: que aceptan su condición ficticia o, cuando menos, el carácter impostado de su discusión. Ello pondría en tela de juicio la naturaleza del mundo ficticio, convirtiéndolo en un entorno autorreferencial. Puede, sin embargo, que no sea así y solo se trate de una actualización del tópico calderoniano de *El mundo es un teatro*. Para lo que me traigo entre manos, no tiene importancia: advierte García Barrientos que ambas posibilidades se situarían, exclusivamente, en el plano del contenido, serían un reflejo sin consecuencias formales del tipo de las

que aquí me interesan. Otra cosa muy diferente es que afectasen a la estructura. No parece, sin embargo, que sea el caso de *Agonia*, por lo menos con Corpus y Pertes.

Pasemos a ver ahora las funciones que el drama primario ostenta respecto del secundario. Tanto en *Un caso* como en *Max* hablaríamos de una finalidad testimonial. No obstante, puesto que es muy probable que en las dos obras el segundo plano sea producto de la instancia del *dramaturgo* —y no de los personajes—, parece un poco injustificado emplear el término *testimonio*. Más claro, en esta cuestión, lo tenemos con las otras dos piezas: en *El salario* las palabras de los Imbéciles desempeñarían una función comentadora, mientras que la del prólogo de *Agonia* estaría entre la comunicativa (exhortación a los espectadores) y la organizadora. El Censor, como ya dijimos, se comunica directamente con los espectadores —o con la versión dramatizada de los mismos— para participarles de las condiciones que regirán lo que van a ver. En este sentido, podríamos traer a colación la «Invocación preliminar» de *El salario*. Este pasaje es, aun así, más problemático que el de la pieza de *Teatro*. Mientras que esta define claramente un dominio ficcional, en la parodia del *Don Juan* estamos ante una simple presentación que, si bien se puede escenificar, se sitúa fuera de cualquier nivel de ficción; impresión que parece reforzarse por la mención a una persona real: Domingo Dominguín, presunto encargado de enunciar esta parte.

Volviendo, en fin, al tema de las metalepsis, ya antes hice hincapié en la perturbación que suponían, la conmoción que experimentaba el constructo ficcional. El desajuste es más pronunciado en *El salario* que en *Agonia*. En esta, El Censor se sitúa en un nivel muy próximo al del público, superior al del debate entre Corpus y Pertes. Ello no obsta para que intervenga en este, en las mismas condiciones. «Entonces que lo diga El Censor», dice Pertes, cuando se plantea la posibilidad de transmutarse; «¿Dónde está?», replica Corpus; «Está ahí, nos ha estado escuchando todo el rato» (AC: 82).

La última intervención de Pertes nos deja confusos; también el hecho de que no se explicita en ningún momento quién es este personaje o qué tipo de relación mantiene con los protagonistas. La insuperable ambigüedad de la obra impide darle un sentido definitivo a su intromisión, lo que oscurece su condición ficcional. Todo parece indicar, aun así, que se ha perpetrado una vulneración de niveles. A no ser que defendamos que el diálogo autorreferencial citado más arriba —en el que Corpus y Pertes parecían asumir su condición ficcional— da origen a un desdoblamiento de los debatientes (cosa poco probable, como se ha visto), El Censor, digamos, *desciende* del plano en el que se situaba en el prólogo para departir con los personajes del nivel secundario, las cuales no son creaciones suyas (o sí, tampoco queda desmentido), pero sin duda se ubican un grado de ficción más lejos del espectador.

En *El salario* las implicaciones son todavía más desestabilizadoras, sobre todo en lo relativo al eje espaciotemporal. Aquí el nivel secundario se sugiere como la plasmación de hechos efectivamente acaecidos, narrados por los Imbéciles. Habría que ver, es cierto, si dentro de este plano se da otra división. Este hipotético tercer

nivel, protagonizado por la mujer con el maniquí y la voz recitante, sería paralelo al de los Imbéciles, en cuanto, como este, sirve de marco a la anécdota donjuanesca. En este caso, empero, esta restringiría a la enunciación verbal, no se escenificaría: se enmarcaría en lo que Genette llamaba *relato de palabras*. Se presenta, asimismo, un problema de calado: no sabríamos dónde colocarlo. Los Imbéciles asisten a él como espectadores; así se desprende de sus palabras, como cuando el Primero pregunta al Tercero: «¿Es que no lo has oído?», y este contesta: «¡Bah!, no muy bien. ¿La música era de Wagner?» (ESN: 278). No se precisa, aun así, de dónde provienen ni la voz ni la mujer, si existen en otro nivel o si el suyo es homologable al de los Imbéciles (diríamos que no).

La indeterminación es absoluta, y se agrava con la metalepsis. Esta funde en uno solo dos orbes que se figuraban separados en el tiempo y en el espacio, si no dispares en su ontología: ya dije que no queda del todo probado que la historia donjuanesca responda a una anécdota realmente ocurrida en el nivel de realidad de los Imbéciles, si se encuentra tergiversada —los titubeos de los narradores apuntan en esta dirección— o si es directamente falsa. A la postre da lo mismo: en cualquiera de los dos casos, se plantean dilemas irresolubles. De hecho, en el hipotético caso de que no se produjera la metalepsis y se demostrase que la tragedia de Don César ha tenido lugar en el plano de los Imbéciles, todavía nos preguntaríamos si es lícito hablar de una misma esfera, siendo así que estos se sitúan en el dominio etéreo del Más Allá —indiferente, se supone, al tiempo y al espacio— y la historia del Tenorio tiene lugar en el universo material de los vivos.

El salario es la prueba viviente de lo precaria que puede ser la significación de niveles dramáticos en un único escenario. Al final, se impone la contigüidad que supuestamente habíamos de soslayar —existente solo en el plano escénico— y, del mismo modo que haría un espectador adscrito al mundo real, los Imbéciles atraviesan la barrera entre los universos, poniendo de manifiesto el estatus plenamente convencional de la disociación. Esto nos retrotrae al sesgo autorreferencial, no mimético, de la literatura benetiana. Así como en su narrativa lo único que prevalece, tras la disgregación de la diégesis, es el plano lingüístico-estilístico, en el teatro —al menos en obras como *El salario*— el contenido se revela igual de inconsistente y al receptor no le resta para agarrarse más que el orbe espectacular, es decir, al artificio en toda su magnitud.

Frente a estos dos casos de gran complejidad, solo quedaría por considerar el que cierra *El Burlador*, al que también he aludido anteriormente. Se trata, como se avanzó, de un mero guiño, que neutraliza la cuarta pared, situando al seductor e Inés al mismo nivel que los espectadores, pero no destruye la figuración. También posee esta pieza un sentido profundamente autorreferencial; la diégesis, aun así, conserva su congruencia, su existencia más o menos completa y lógicamente organizada; algo que, como se sabe, se pondrá constantemente en entredicho en la narrativa benetiana, erigida, valga la contradicción, sobre un mundo temática y semiológicamente en ruinas.

CONCLUSIÓN

«Últimamente no me siento a gusto con el teatro, y por eso no escribo piezas teatrales, porque no se me ocurren ideas apropiadas», confiesa un Juan Benet en la cresta de la ola (Gazarian Gautier, *ca.* 1982: 195), quien hace solo dos años ha publicado su *opus magnum* y se las ha ingeniado para quedar finalista del Premio Planeta; un Juan Benet indiscutido, maestro de autores a un paso de la consagración y asiduo de tertulias sobre literatura y sociedad; quien, a los dos años, se alzaría con el Premio de la Crítica de Narrativa y cuyas novelas y relatos empiezan a ser traducidos a diversos idiomas; un Juan Benet, en fin, que ha dado definitivamente la espalda a su faceta teatral.

«[O]dio el teatro», llega a decir en la misma entrevista (*ibid.*); pero no temamos: se refiere a la actividad social. Esta ya había quedado escarnecida en «La moviola de Eurípides», cuando aseguraba que prefería escuchar ópera en el tocadiscos antes que presenciar un concierto (Benet, 1981: 11-15). En cuanto a la creación dramática, aunque en su tono sigue palpitando la ironía de siempre, en sus palabras parece haber, al menos esta vez, sinceridad. Ya han transcurrido casi diez años desde su último escaqueo con el mundo de la escena y, a pesar de que conserva el espíritu lúdico de antaño y de que sigue frecuentando a gente de la farándula, su llama de dramaturgo tiene todas las trazas de haberse extinguido para siempre. Tras de sí deja, no obstante, un legado que delata un temprano idilio, una fascinación por las tablas, que, de no haber sido eclipsada por su personalidad narrativa, quién sabe hasta dónde hubiera podido llegar.

En el trabajo que ahora finaliza he dado cuenta de dicho entusiasmo, así como de los frutos a los que dio lugar y que por fin están al alcance del público lector. Ha sido un largo y fatigoso recorrido, lleno de baches e imprevistos. A estas alturas, sea como fuere, estamos en condiciones no solo de certificar la inclinación benetiana por las candilejas —cosa que ya daba por sentada—, sino de enunciar una serie de conclu-

siones sobre la producción teatral del ingeniero. Al principio me propuse dos objetivos específicos y un tercero de tipo general, que, en cierto modo, solo sería factible de llevar a buen término los otros. Para ello dividí el texto en dos partes bien diferenciadas, que acotasen el objeto de estudio al máximo y me permitiesen contemplarlo desde frentes complementarios. La presumible dispersión que se haya podido derivar de tal planteamiento habrá de verse corregida en el repaso que sigue. Con él cierro el escrutinio del teatro benetiano, a la par que abro la veda para el debate y animo a nuevos asedios. Dado que no figura entre mis intenciones sentar cátedra de lo que aquí dejo escrito, seré el primero en celebrar la disensión y la defensa razonada de nuevas perspectivas.

En la primera parte se acomete una presentación del *corpus* que, por sí sola, ha de servir para hacerse una idea del mismo. No se agota, aun así, en la relación de los argumentos de cada pieza o en sus circunstancias editoriales y escénicas; al contrario, en ella se brindan claves que son constantemente glosadas. Empezando por el plano hermenéutico, se aprecia ya en esta primera cala una gran diversidad. El discurso se presta, en buena parte de las obras, a una lectura jeroglífica, relativa al contexto social y personal del escritor. Tal interpretación, pese a todo, se ve postergada por otras menos localizadas o perecederas, de signo metafísico, moral y aun poético. Estas irán adquiriendo cada vez más relieve, según el pensamiento y la geografía benetianos se vayan definiendo y sus técnicas para plasmarlos cobren una apariencia distintiva. En ello desempeña un papel decisivo la inmanencia del arte. A juicio de Benet, la factura de las obras forma un todo con el contenido, son planos indisociables. Su preocupación por el estilo y la representación del mundo ficticio relativiza, de esta manera, el interés por cualquier otro estrato del producto artístico, o mejor dicho: lo subordina a su hechura formal. Es algo que señala insistentemente la crítica a propósito de su narrativa y que en el teatro se ve reflejado en su cuestionamiento y manipulación de las convenciones de la escena; pero no solo en eso: también en el sesgo dialéctico, contrapuntístico, que presenta el discurso. Este es apreciable en varios aspectos.

Uno de dichos extremos atañe directamente a la idiosincrasia del teatro, generalmente basado en el enfrentamiento o, cuando menos, en la tensión: esta ya se veía reflejada en la contraposición tipográfica de la novela *Un viaje de invierno*, o en el juego de identidades sobre el que se levanta *La otra casa de Mazón*. La manifestación más determinante de este espíritu dialéctico se produce, sin embargo, en el diálogo con formas, obras y autores del pasado y contemporáneos. En esta sección del trabajo parte he rastreado los paralelismos de los dramas benetianos con diversos referentes de la cultura occidental: desde Shakespeare hasta Jarry, desde el diálogo platónico hasta el auto sacramental, desde la alta comedia hasta el Teatro del Absurdo. Aun cuando en muchos casos era difícil verificar que el ingeniero tuviera en mente esos nombres o esos títulos en concreto, la confrontación ha contribuido a iluminar el sentido de las piezas a examen y, en varias de ellas, a delimitar su lugar, tanto en el contexto artístico de la modernidad como en el del propio autor. Las pocas

ocasiones donde el modelo estaba fuera de toda duda —bien porque el propio Benet lo hiciera explícito o porque los indicios fueran concluyentes—, el diagnóstico se ha visto enriquecido, pero solo de una manera oblicua: como se sabe, no siempre el autor es el mejor comentarista de su producción. En cualquier caso, se hace patente uno de los puntos que caracterizan la literatura benetiana en todas sus facetas, sobre el que vuelven una y otra vez los especialistas: la intertextualidad. De este factor resulta un alejamiento de la mimesis congruente con el que propiciaba el desinterés por la cotidianidad; el mismo se combina con una voluntad autorreferencial, que delata la naturaleza artificiosa de la obra y que, aparte de enlazar con el énfasis en la forma al que aludía en el párrafo anterior, se incardina en preocupaciones más profundas del sistema benetiano. «Las relaciones intertextuales condicionan la trama y afirman la literatura como contexto de la literatura», observa acertadamente el crítico Ricardo Gullón (1980: 82).

Las preocupaciones expresivas y filosóficas del teatro de Benet, que aparecen meramente aludidas en estas páginas, entroncan, por otro lado, con la escena de vanguardia de la época, sobre todo con las propuestas de un Samuel Beckett. Conocida es la admiración que el autor madrileño sentía por la literatura del irlandés; siempre tan riguroso en sus juicios como cauto en la repartición de elogios, nunca escatimó, sin embargo, alabanzas hacia el responsable de *Esperando a Godot*, a quien colocaba junto a gigantes como Faulkner, Kafka y Proust. El nombre de Beckett es, ciertamente, una de las más importantes claves para dar sentido a su creación dramática, tanto en su vertiente formal como discursiva. Varios de mis artículos publicados indagan en los nexos que se pueden establecer entre el teatro de Benet y la escena absurdista, con especial atención a la huella beckettiana; de ellos destacan el trasfondo existencialista, el énfasis en la irracionalidad, el protagonismo del humor y la ironía y el aire deshumanizador. Todos estos aspectos se citan en los capítulos precedentes, señalando el camino hacia una consideración como la efectuada en los artículos. El enfoque eminentemente monográfico del libro se aparta, no obstante, de la perspectiva comparatista, entregándose, a cambio, a un minucioso examen de la composición y el funcionamiento del *corpus* en cuanto teatro. En sus abundantes páginas se repiten las remisiones a los referentes vanguardistas, a partir de procedimientos claramente emparentados con la veta rupturista, contraria a la tradición aristotélica. El afán, con todo, no era tanto fundar la valía de la dramaturgia benetiana en tal parentesco como realizar una radiografía de los mecanismos que se accionan a la hora de subirla a las tablas. El planteamiento obedece a lo que seguramente era la meta más comprometida y pertinente de la investigación: certificar la potencialidad escénica del teatro de Benet; no su adscripción al modo dramático —pues esta ya es patente desde su respeto del formato teatral—, sino sus virtudes (y defectos) espectaculares; objetivo para cuya consecución se hacía indispensable asentar el discurso en unas bases metodológicas meridianamente definidas, que sirvieran en todo momento de referencia y campo de pruebas. En este sentido, el método diseñado por el Dr. García Barrientos —la *dramatología*—, parcialmente inspirado en la narratología de Genette y carac-

terizado por unas categorías sólidas y sistemáticas, me proveyó de un instrumental inmejorable.

A diferencia de un gran número de teóricos, que promueven la disociación de la parte literaria y espectacular del hecho dramático, y, sobre todo, de quienes directamente destierran el estrato literario —tanto en la práctica como en la teoría—, García Barrientos propone un acercamiento integrador, que toma el texto como un espectáculo en potencia, prefigurado aun cuando nunca conozca un montaje, sin entrar a discutir —dando por hecho— su entidad literaria. Tal enfoque remite a la teoría de los modos apuntada por Aristóteles en su *Poética*, por cuanto establece una división radical, perfectamente discernible, entre la forma de imitación del teatro y la de otras manifestaciones artísticas colindantes, especialmente la novela y el cine. En una dramaturgia como la benetiana, que en muy contadas ocasiones había subido a las tablas y cuya calidad teatral aún estaba en entredicho, dicho posicionamiento representaba una garantía para la realización de un análisis genuinamente modal; paralelo a los muchos que se han acometido a propósito de su narrativa, su fin primordial consistiría en rastrear el grado de seguimiento de las exigencias del modo de representación teatral.

El examen ha discurrido, pues, por los siete aspectos aislados en el modelo dramatólogo: escritura y dicción dramáticas, acción, tiempo, espacio, personaje y visión. Ya en el primer capítulo fue posible apreciar ciertas perturbaciones respecto de las convenciones imperantes en el teatro de orientación más clásica, tales como la introducción de un grado de subjetividad y narratividad en las partes, habitualmente neutras, de las acotaciones, o la escasa función dramática del lenguaje en los parlamentos de muchos personajes. Tanto en un caso como en el otro se demostró, empero, que dichas alteraciones, si bien heterodoxas en un sentido estrictamente modal, no suponen, en sí mismas, trabas a la realización escénica.

También en el segundo capítulo, centrado en la categoría transmodal, no específica, de la acción y en otras cuestiones de carácter general, se observaron varias irregularidades. La aplicación del esquema actancial, profusamente utilizado tanto en el análisis narrativo como dramático, puso de relieve la desarticulación de la lógica narrativa, crítica en un título como *Agonia confutans*. Ello, una vez más, se opone a una idea tradicional —aristotélica— de teatro, pero no vuelve imposible la traducción a las tablas; en modo alguno: ahí están, si no, muchos de los espectáculos actuales, que, en su cruzada contra el factor literario del fenómeno dramático, lo primero que hacen es eliminar la trabazón argumental; con ello buscan, precisamente, concentrar la atención en la parte espectacular, en lo que, según ellos, constituye la esencia de la representación.

Pasando al resto de elementos —tiempo, espacio, personaje y visión—, el método de García Barrientos parte del desdoblamiento de todos ellos en la escena: tal sería, a su juicio, la esencia del constructo al que llamamos *drama*, repartido entre un plano escénico y otro ficticio. La escisión es palmaria, sobre todo, en los tres primeros componentes: durante la función vemos a personas como nosotros moverse y

hablar en un espacio físico, similar en su ontología al que ocupamos nosotros, como público, y en un tiempo igualmente compartido. La convención escénica nos lleva, pese a todo, a trascender esta condición física y otorgarles a dichos elementos otro nivel de existencia, en un plano generado por la obra dramática (la ficción) y del cual no tenemos una visión directa, solo vislumbres derivados de la actividad imitativa. Esta asunción —que en la jerga teatral recibe el nombre de *denegación*— implica, asimismo, el desdoblamiento del público: al aceptar el pacto de ficción, se traslada parcialmente al mismo plano que los personajes, situado más allá de lo visible, re-creado sobre las tablas.

En el teatro de Benet hay una pugna constante entre estos dos extremos de la representación. En su anhelo antiilusionista, llega a poner en jaque ciertos aspectos de los que un drama, con independencia de su carga referencial, no puede prescindir. Por otro lado, su orientación subjetiva, que en las novelas se volverá dominante, se enfrenta aquí con la condición objetiva e inmediata del modo dramático: descartada la instancia del narrador —teóricamente inconcebible en la enunciación teatral—, el universo ficticio se (re)presenta directamente ante los ojos del espectador; es la mirada de este, y no la de un agente interpuesto, la que da coherencia a los signos que se despliegan en la escena. Ello se vuelve especialmente problemático en la figuración del tiempo, uno de los elementos más manipulados en la narrativa benetiana; en la dramaturgia, aunque en general no se le atribuye la misma trascendencia, ha de conformarse Benet con significar la contorsión temporal, remitirla al éter de la fábula, toda vez que está fuera del alcance de director y actores —los genuinos sujetos de la representación— tergiversar el eje de la realidad, no en vano adjetivada *objetiva*.

En cuanto a las demás unidades, tiene especial interés la caracterización del personaje, fundada sobre la idea —muy extendida entre las vanguardias— de *deshumanización*. Los individuos, espontáneamente asociados con personas de carne y hueso, pierden en varias de las piezas benetianas su entidad —aun su corporeidad— como constructos homologables con un ser humano. En ello se pone una vez más de manifiesto la artificiosidad de la actividad creativa, planteada en oposición a la tradición realista, pero no necesariamente de los cimientos del hecho escénico; al contrario, emparentada con los mismos orígenes del teatro, en la Antigua Grecia.

Parecidas interrupciones se producen en la figuración del espacio. No excesivamente versado en el lenguaje específicamente teatral, cabe reconocer que este factor es uno de los más desatendidos por la pluma del Benet comediógrafo: escasean las indicaciones, y las interacciones de los personajes se producen con independencia de la dimensión espacial, probablemente la más palpable y fecunda del teatro. Ello no obsta para que en varias obras, como *El Burlador de Calanda*, *La otra casa de Mazón* o *Max*, se dé un notable aprovechamiento de la dinámica dentro-fuera o se planteen interesantes dilemas, como el que propone, sobre todo, *Agonia confutans*: ¿es factible recrear, con los medios de la representación dramática, un espacio y unos sujetos etéreos? ¿Hasta qué punto es posible llevar a escena un mundo prácticamente intangible, de seres inaprensibles y donde las nociones espaciotemporales parecen

abolidas? La misma cuestión se repite una y otra vez en la obra de Samuel Beckett, empeñado en representar la nada, el vacío. Crucialmente influido por su ejemplo —sobre todo por el drama godotiano, aunque también por las minimalistas piezas traducidas en *Beckettiana* (*Nana, No yo, Monólogo e Impromptu de Ohio*)—, Benet ofrece su particular respuesta, en un ejercicio autoconsciente en torno a los límites de la escena vanguardista, que un desavisado podría tomar por un auténtico suicidio, pero que, a la vez, puede ser visto como una parodia de dicho extremismo. Recordemos, a este respecto, la observación de Amo que citaba en su presentación y, más que nada, el talante irreverente y antidogmático de Benet.

Lances tan osados como este apuntan, como decía, a un punto esencial del modelo dramático, a partir del cual es dable enunciar las tesis principales de la investigación: la distancia. El teatro de Benet ostenta la misma vocación antirreferencial que su narrativa. Ello responde a su convicción sobre la autonomía del arte —cristalizada en su teoría del estilo y en su rechazo de la función social de la literatura—, pero también se relaciona con su ataque a la estética realista. Benet defiende una idea más integradora de la realidad, trascendente al cerco delimitado por la razón. En esto coincide con los dramaturgos del Absurdo y otro gran número de autores de la modernidad, recelosos de ciertas formas artísticas del XIX como el neorrealismo o la novela social. Cabe decir, de todas maneras, que el desmontaje de los patrones racionales y la adopción de un registro autorreferencial se produce de maneras distintas en la novela y en el teatro. Más arriba mencionaba las limitaciones con las que se encontraba la recreación de la subjetividad. Relacionada con este aspecto está la tan glosada ambigüedad, otra de las piedras de toque de la poética benetiana. La voz titubeante, contradictoria, que enuncia muchas de sus narraciones no tiene cabida, de forma genuina, en el modo dramático. Ahí radica una de las mayores divergencias. A ella se añade la especial idiosincrasia del lenguaje escénico: mientras que en la narrativa lo es todo —como que en la palabra se fundamenta la figuración del mundo ficticio—, en el teatro no es sino un elemento más de un rico y heterogéneo entramado semiológico. Los presupuestos sobre el estilo quedan, por tanto, necesariamente relativizados, desplazados por otros sistemas significantes más volcados hacia el espectáculo, en los que Benet, como decía, revela un dominio irregular: así, si en piezas como *Anastas o el origen de la Constitución, Max, El Burlador de Calanda o La otra casa de Mazón* se puede hablar de un manejo efectivo, en otras, en cambio, palpita, en apariencia, un distanciamiento de las formas genuinamente teatrales. Tal se antojaba la circunstancia de *Un caso de conciencia*, en la que, según varias voces, se insinuaría un Benet ya contagiado de los códigos narrativos. Aun en esta, pese a todo, es posible rastrear elementos de un gran interés desde un punto de vista dramático, que apropiadamente vehiculados podrían dar lugar a un espectáculo estimulante, donde tomasen cuerpo las inquietudes poéticas e ideológicas de Benet. Recuerdese, a este respecto, las tribulaciones del autor en su carta a Martín Gaité: gracias a ella sabemos que hasta en la pieza que se tiene por menos representable del repertorio benetiano elucubraba el madrileño sobre extremos específicamente teatrales.

El lector juzgará la plausibilidad de las reflexiones desarrolladas en estas páginas, tanto en lo que atañe al inabarcable universo benetiano como a la faceta dramática del autor. Tras años de meditación, no albergo ninguna duda sobre la validez escénica del teatro de Juan Benet; a pesar de su experimentalismo (o precisamente por él) o de las dudas razonables suscitadas por determinados textos (como el que acabo de citar), son dramas que funcionarían magníficamente tanto en escenarios comerciales como en salas independientes. Éxitos como el de *Anastas o el origen de la Constitución* o los más localizados, pero no menos clamorosos, de *Agonia confutans* y *Max* refrendan mi postura. Ahora solo queda que alguien se anime a montar el resto. Tal es el siguiente paso imprescindible para que esta parcela de la creación benetiana no vuelva a caer en el olvido. Ese, y que sigan produciéndose acercamientos críticos al *corpus*.

En cuanto al trabajo que aquí termina —en el que también incluyo los textos publicados en otros sitios—, si bien ha hecho lo posible por cubrir el mayor número de espectros, no es, ni mucho menos, exhaustivo. Aún hay muchos puntos que podrían ser abordados, que por los criterios fijados o por razones más anecdóticas, no se han visto tratados como se merecen. Así, por ejemplo, se podría hacer un estudio sistemático y detallado de las puestas en escena. En estas páginas me he ocupado de las más destacadas y, en general, desde una óptica semiológica. Habría, no obstante, que hacer un acercamiento más apegado a la materialidad de la escena, en el que se observasen aspectos como los modos de interpretación, el vestuario, el uso de espacios y otros tantos relativos a cada montaje —aun a cada representación— particular. En mi caso, contaba con obvias limitaciones en lo que a las versiones ultramarinas se refiere. Tanto en estas como en las europeas sería deseable realizar un escrupuloso acopio de material, que abarcase no solo notas de prensa o artículos monográficos, sino también fuentes audiovisuales, carteles, entrevistas con los implicados, etc. Las posibilidades son numerosas.

Otra de las hipotéticas líneas de investigación estribaría en una confrontación similar a la que se realiza en los artículos sobre el Absurdo, pero ahora con la escena patria. En la introducción al libro mencionaba el teatro *underground* de los años sesenta y setenta; ya entonces decía que si hay una corriente en la que, de haberse dado a conocer en su momento, se hubiera integrado la dramaturgia benetiana, esa es, sin duda, la de autores como Francisco Nieva, Luis Riaza o José Ruibal. Habría que hacer, bien es verdad, importantes salvedades sobre las intenciones de cada uno, especialmente en lo tocante a la deriva políticamente comprometida de muchos de los autores soterrados (López Mozo, Martínez Ballesteros, Martínez Mediero, etc.). Más allá de eso, sería muy fecundo rastrear las concomitancias estéticas e ideológicas, la deuda compartida por ambos con las maneras y temas del Teatro del Absurdo, pero también con dramaturgos patrios como Valle Inclán o incluso García Lorca. Pensemos, sin ir más lejos, en la recurrente figura del tirano, también presente en Benet; y qué decir del onirismo, la deshumanización, el discurso descoyuntado, el afán paródico, etc. De nuevo, el panorama es muy amplio.

Y por último, cabría un análisis más propiamente benetiano. Como he demostrado, hay múltiples puntos de contacto con la narrativa del ingeniero. En mi discurso he llamado la atención sobre los principales, tanto en un plano temático como en el formal. Hay algunos, con todo, que requerirían mayor atención. Es el caso del intertexto bíblico en *El verbo vuelto carne* y *La otra casa de Mazón*. Recientemente, se ha publicado un artículo de Díaz Navarro (2009) que explora este extremo en su novelística. El trabajo que proponemos sería, pues, una suerte de complemento. De la misma forma, se podría discutir el modelo de estado delineado en *Un caso de conciencia* y *Anastas o el origen de la Constitución*, concomitante con el de sus novelas y, también, con el que glosa (y critica) en muchos de sus artículos de opinión. O, para terminar, ¿qué tarea más gratificante que rastrear con minuciosidad el origen de Región en su dramaturgia, más concretamente en las dos piezas recién mencionadas —donde contemplamos, como en una sala de partos, los embriones de la hostil geografía imaginaria y del cancerbero de Mantua, respectivamente— y también en *Max*, el primer canto de Benet al fracaso?

En fin, estas son algunas de las vías que se podrían tomar. Las enuncio en la esperanza de que alguien decida seguir las, de que se prolongue la indagación en este florido campo. Por lo que a mí respecta, aunque todo indica que todavía no he dicho la última palabra sobre el teatro de Juan Benet, no me queda más por añadir. Espero que el viaje, como el de Rojas, haya sido entretenido.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS (ORDENADAS SEGÚN EL AÑO DE ESCRITURA)¹

- EBC** *El Burlador de Calanda* (1952), en VV. AA., *Teatro civil: 1949-1959*, Madrid-Valladolid-Toledo, edición privada del colectivo Orden de Caballeros de Don Juan Tenorio, 1960, pp. 47-62. Reimp. en *Teatro completo*, Madrid, Siglo XXI, 2010, pp. 241-262.
- MAX** *Max* (1953), *Revista Española*, 4, pp. 409-430. Reed. en León, Grupo Editorial Margen, 1981 y reimp. en *Teatro completo*, *op. cit.*, pp. 189-227.
- ESN** *El salario de noviembre* (1954), en VV. AA. *Teatro civil: 1949-1959*, *op. cit.*, pp. 87-120. Reimp. en *Teatro completo*, *op. cit.*, pp. 267-309.
- EVC** *El verbo vuelto carne* (ca. 1955), en *Teatro completo*, *op. cit.*, pp. 373-397.
- AOC** *Anastas o el origen de la Constitución* (1958), en *Teatro*, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp. 9-78. Reimp. en *Teatro completo*, *op. cit.*, pp. 1-65.
- EUH** *El último homenaje* (1959), en *Teatro completo*, *op. cit.*, pp. 347-361.
- EEA** *El entremés académico: un fraude del amor* (1963), en *Teatro completo*, *op. cit.*, pp. 363-371.
- EPE** *El preparado esencial* (1965), en *Teatro completo*, *op. cit.*, pp. 313-346.
- AC** *Agonia confutans* (1966), *Cuadernos Hispanoamericanos*, 236, 1969, pp. 307-333. Reimp. en *Teatro*, *op. cit.*, pp. 79-146, y en *Teatro completo*, *op. cit.*, pp. 68-130.
- ECF** *El caballero de Franconia* (ca. 1967), en *Teatro*, *op. cit.*, pp. 415-421.
- UCC** *Un caso de conciencia* (1967), en *Teatro*, *op. cit.*, pp. 147-207. Reimp. en *Teatro completo*, *op. cit.*, pp. 131-187.
- EBP** *El Barbero y el Poeta* (1968), en *Teatro completo*, *op. cit.*, pp. 400-408.
- OCM** *La otra casa de Mazón* (1973), Barcelona, Seix Barral. Reed. en Madrid, Alfaguara, 2004, y en Barcelona, DeBolsillo, 2009.
- AP** *Apocación* (¿después de 1972?), en *Teatro completo*, *op. cit.*, pp. 409-413.

¹ Las citas durante el texto remiten siempre a la última edición publicada.

FUENTES SECUNDARIAS²

- *93 HEBDO (1995): «Un combat de refutation», 93 Hebdo, 19 de mayo.**
- ABC (1960): «Concesión del Premio Valle-Inclán», ABC, 6 de febrero, p. 60.**
- ABIRACHED, ROBERT (1978): *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, ADE, 1994.
- ABRAHAM, LUIS EMILIO (2007): «Ubú rey de Alfred Jarry (el antiilusionismo jarryano: donde coinciden sátira y parodia)», en José Luis García Barrientos (dir.), *Análisis de la dramaturgia: nueve obras y un método*, Madrid, Fundamentos-RESAD, pp. 289-312.
- ADELANTO, EL (1980): «Hoy, Anastas o el origen de la Constitución por el grupo teatral “Jácara”», EL Adelanto (Salamanca), 6 de diciembre, p. 3.**
- *ALEXANDER, CAROLINE (1995): «Agonia confutans, gammes sur les variations du savoir», La Tribune, 16 de mayo.**
- ALEXANDRESCU, SORIN (1985): «L'observateur et le discours spectaculaire», en Herman Parret & Hans-George Ruprecht (eds.), *Exigences et perspectives de la sémiotique: Recueil d'hommages pour A. J. Greimas*, II, Ámsterdam, John Benjamins, pp. 553-574.
- ALTER, JEAN (1990): *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, Filadelfia, University of Pennsylvania.
- AMO, ÁLVARO DEL (1993): «Telón para Región (un apunte sobre el teatro de Juan Benet)», El crítico, 20, p. 10.**
- ANDREU, BLANCA (1989): «Benet y la lírica», *El Urogallo*, 35, p. 75.
- ARAGÓN GONZÁLEZ, IRENE (2006): La vida escénica en Alcalá de Henares 1939-1982 (tesis doctoral no publicada), Alcalá, Universidad.**
- ARTAUD, ANTONIN (1938): *El teatro y su doble*, Madrid, Edhasa, 2000.
- ARTEZBLAI (2002): «Rayuela Producciones Teatrales gana dos premios en el World Festival of Puppet Art», Artez. Revista de las Artes Escénicas, 124, p. 67.**
- ASTON, ELAINE & GEORGE SAVONA (1991): *Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance*, Londres/Nueva York, Routledge.
- ASZYK, URSZULA (1995): *Entre la crisis y la vanguardia: estudios sobre el teatro español del siglo XX*, Cátedra de estudios Ibéricos, Universidad de Varsovia.
- AZÚA, FÉLIX DE (1975): «El texto invisible. Juan Benet: *Un viaje de invierno*», en Kathleen Vernon (ed.), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 147-157.
- BÁDENAS DE LA PEÑA, PEDRO (1984): *Estructura del diálogo platónico*, Madrid, CSIC.
- BARRIGÓS, CONCHA (2010): «El teatro de Benet revela a un “comediante” guasón y ocu-rrente», El confidencial, diario de información en español, 9 de junio ([http:// www.el-confidencial.com/](http://www.el-confidencial.com/)).**

² Las entradas que aparecen resaltadas en negrita son aquellas que abordan específicamente piezas del *corpus* (no cuento aquellas que incluyen *La otra casa de Mazón* dentro de una panorámica de la narrativa benetiana). En cuanto a las que vienen precedidas de asterisco, remiten en su mayoría al dossier de prensa sobre el montaje parisino de *Agonia confutans* que la familia Benet, amablemente, nos facilitó en 2009; de las restantes, una de ellas procede de unos recortes del diario *Pueblo* que también me hicieron llegar los herederos, otras dos del programa de mano del montaje de «Troula» de *Anastas o el origen de la Constitución*, y una cuarta de una noticia consultada en la edición digital de *ABC*. En todos estos casos, las cito sin el número de página —incluso sin la fecha, en la noticia de *Pueblo*— dado que, en mi pesquisa, me fue imposible consultar las fuentes originales. Algunos de estos textos, por último, carecen de firma o, como mucho, acompañan unas iniciales; en el primer caso, opto por referenciar el título de la publicación y, en el segundo, aparte de consignar el título, anoto las iniciales entre corchetes.

- BARTHES, ROLAND (1955): «Cómo representar lo antiguo», en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1977, pp. 87-96
- (1966): «Introducción al análisis estructural de los relatos», en Roland Barthes *et alii*, *Análisis estructural del relato*, México D. F., Coyoacán, 1996, pp. 7-38.
- BAYONA, JOSÉ ANTONIO (1950): «Esta noche se reúnen los Amigos de Don Juan Tenorio», *Pueblo*, 11 de noviembre, p. 4.**
- BENET, JUAN (1951): «William Faulkner», en *Una biografía literaria*, Valladolid, Cuatro, 2007, pp. 63-82.
- (1959): «Un prólogo a la Historia de la Orden de Caballeros de Don Juan Tenorio», primera parte en *Una biografía literaria*, *op. cit.*, pp. 159-171; y segunda en *Teatro completo*, Madrid, Siglo XXI, 2010, pp. 229-236.
- (1966): *La inspiración y el estilo*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- (1967): *Volverás a Región*, Barcelona, DeBolsillo, 2009.
- (1970a): «Respuesta al señor Montero», *Cuadernos para el diálogo*, XXIII (núm. extraordinario), pp. 75-76.
- (1970b): «Samuel Beckett. Premio Nobel 1969», en *Una biografía literaria*, *op. cit.*, pp. 103-108.
- (1970c): «Las palmeras salvajes», en *Una biografía literaria*, *op. cit.*, pp. 83-92.
- (1970d): *Puerta de tierra*, Valladolid, Cuatro, 2003.
- (1970e): «Un cuarto propio», en Mauricio Jalón (ed.), *Cartografía personal*, Valladolid, Cuatro, 1997, pp. 37-45.
- (1970f): «Reflexiones sobre Galdós», *Cuadernos para el diálogo*, XXIII (núm. extraordinario), pp. 13-15.
- (1972): *Un viaje de invierno*, Madrid, Cátedra, 1980.
- (1974): «Breve historia de *Volverás a Región*», *Revista de Occidente*, 134, pp. 160-165.
- (1976a): *En ciernes*, Madrid, Taurus.
- (1976b): *El ángel del Señor abandona a Tobías*, Madrid, Taurus, 2004.
- (1978): «Proyecto para una Constitución», en *Sobre la incertidumbre*, Barcelona, Ariel, 1982, pp. 14-17.
- (1980a): «Una vida con Faulkner», en *Una biografía literaria*, *op. cit.*, pp. 183-194.
- (1980b): *Saúl ante Samuel*, Madrid, Cátedra, 1994.
- (1980c): *El aire de un crimen*, Barcelona, Planeta.
- (1981): *La moviola de Eurípides*, Madrid, Taurus.
- (1984): «Acerca del Siglo de Oro», en *Infidelidad del regreso*, Valladolid, Cuatro, 2007, pp. 13-15.
- (1991): [Prólogo], en Samuel Beckett, *Beckettiana*, Madrid, CDN, p. 8.
- (1995): *Agonia confutans* (trad. de Claude Murcia), París, Les Éditions de Minuit.
- (2010): *Teatro completo*, Madrid, Siglo XXI.
- & CARMEN MARTÍN GAITE (2011): *Correspondencia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- BENSON, KEN (1989): *Razón y espíritu: análisis de la dualidad subyacente en el discurso de Juan Benet*, Estocolmo, Stockholms Universitet.
- (1993): «La poética de Juan Benet y sus implicaciones pragmáticas», *Salina. Revista de Lletres*, 7, pp. 79-88.

- (2004): *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*, Ámsterdam, Rodopi.
- BETTETINI, GIANFRANCO (1975): *Puesta en escena y producción significativa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- BOBES, M.^a DEL CARMEN (1987): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- (1998): «El discurso de la obra dramática: diálogo, acotaciones y didascalías», en José Carlos de Torres y Cecilia García Antón (coords.), *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC, pp. 812-820.
- (2012): «*Anastas o el origen de la Constitución, de Juan Benet. Reflexiones escénicas sobre el poder*», *Castilla: Estudios de literatura*, 3, pp. 463-506.
- BONNÍN VALLS, IGNACIO (1997): *El teatro español desde 1940 a 1980. Estudio histórico-crítico de tendencias y autores*, Barcelona, Octaedro.
- BRAVO, MARÍA-ELENA (1985): *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de postguerra*, Barcelona, Ediciones Península.
- BREGANTE, JESÚS (2003): *Diccionario Espasa de literatura*, Madrid, Espasa.
- BREYER, GASTÓN A. (1968): *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- BUERO VALLEJO, ANTONIO (1960): «Obligada precisión acerca del “IMPOSIBILISMO”», *Primer Acto*, 15, pp. 1-6.
- CABALLERO, ÓSCAR (1995): «Estreno en París de la obra de Juan Benet *Agonia confutans*», *La Vanguardia*, 5 de mayo, p. 54.
- CABRERA, VICENTE (1983): *Juan Benet*, Boston, Twayne Publishers.
- CAMPBELL, FEDERICO (1971): «El azar», en Mauricio Jalón (ed.), *op. cit.*, pp. 57-69.
- CAPARRÓS GÓMEZ DE MERCADO, ADOLFO (2010): «Recuperar la conciencia de la mano de Juan Benet», *Análisis digital. Una web de la Fundación García Morente*, 2 de julio (<http://www.analisisdigital.com/Noticias/Noticia.asp?IDNodo=-5&IdAccion=2&Id=48621>).
- CARRERA GARRIDO, MIGUEL (2008): «Metodología en la investigación del teatro de Juan Benet», en José Antonio Calzón García *et al.* (coords.), *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica, Jóvenes Investigadores*, Oviedo, Universidad, pp. 407-416.
- (2009a): «*Anastas o el origen de la Constitución* o el compromiso de Juan Benet», *Revista de Literatura*, vol. LXXI, 142, pp. 613-634.
- (2009b): «La imagen del laberinto en las novelas regionatas de Juan Benet», *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 1, pp. 23-41.
- (2010a): «Nota a la presente edición», en Juan Benet, *Teatro completo*, Madrid, Siglo XXI, pp. XXV-XXXV.
- (2010b): «Juan Benet frente al *Boom*: discrepancias y afinidades», *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación ALEPH de Jóvenes Investigadores de Literatura Hispánica*, Lisboa, ALEPH y Universidade de Lisboa, pp. 294-308.
- (2012a): «Dramaturgias del ser. Juan Benet y el trasfondo existencialista del Absurdo», *Analecta Malacitana*, vol. 35, 1-2, pp. 119-151.
- (2012b): «Ecos de la tradición gótica en *Un caso de conciencia*, de Juan Benet», *Poli-fonia*, vol. II, 1, pp. 23-24.

- (2014a): «*Agonia confutans* de Juan Benet o el triunfo de lo irracional», *Hispanic Research Journal*, vol. 15, 3, pp. 224-239.
- (2014b): «Formas del humor en el teatro de Juan Benet: Absurdo, ironía y parodia», *Cuadernos de Aleph*, 6, pp. 27-57.
- CENTENO, JOSÉ LUIS (1979): «Un espectáculo sensacional», *El Ideal Gallego*, 27 de diciembre, p. 16.
- CERDA MUÑOS, ALFREDO (2002): *La actividad escénica en Guadalajara entre 1920 y 1990, Guadalajara (México), Universidad.*
- CHAMORRO, EDUARDO (1973): «Nuevos datos sobre una estética personal», *Triunfo*, 555, p. 51.
- (2001): *Juan Benet y el aliento del espíritu sobre las aguas*, Barcelona, Muchnik Editores.
- CHICHARRO CHAMORRO, ANTONIO (1995): «Juan Benet y el pensamiento literario del medio siglo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 537, pp. 43-54.
- (1997): «La aventura del estilo en el pensamiento literario del medio siglo: las ideas literarias de Juan Benet», *La Página*, 30, pp. 33-43.
- CIBREIRO, ESTRELLA (1997): «Narrators and their Narrators: *Saúl ante Samuel* and *Una meditación*», en John B. Margenot (ed.), *Juan Benet: A Critical Reappraisal of His Fiction*, West Cornwall (Connecticut), Locust Hill Press, 1997.
- COMPITELLO, MALCOLM A. (1983): *Ordering the Evidence: the Vision of the Spanish civil War in the Post-War Spanish Novel*, Zaragoza, Puvill Libros.
- CORINTO Y ORO [seudónimo de Maximiliano Clavo] (1952): «Domingo Ortega interpreta *Don Juan Tenorio*», *Pueblo*, 1 de diciembre, p. 6.
- CORNAGO BERNAL, ÓSCAR, *La vanguardia teatral en España, 1960-1975. Del ritual al juego*, Madrid, Visor, 1999.
- CORREA, PEDRO (1974): «La última novela de Benet», *Nuestro tiempo*, 235, pp. 95-100.
- CORTINA, ÁLVARO (2010): «Benet, ¿maestro o tostón?», *El Mundo.es*, 14 de junio (<http://foros.elmundovino.com/elmundo/2010/06/14/cultura/1276500710.html>).
- CORVIN, MICHEL (1976): «Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo», en M.^a del Carmen Bobes (comp.), *op. cit.*, pp. 201-228.
- (ed.) (1991): *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, París, Bordas.
- COSTA, LUIS F. (1979). «El lector-viajero en *Volverás a Región*», *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, 4, pp. 9-19.
- *COSTAZ, GILLES (1995a): «Vive les acteurs! Hommage à quelques saltimbanques», *Le Nouveau Politis*, 18 de mayo.
- (1995b): «Étrangetés», *Magazine Littéraire*, 332, p. 12.
- CUETO, MAGDALENA (1986): «La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral», en *Investigaciones semióticas II: lo cotidiano y lo teatral*, vol. I, Oviedo, pp. 515-529.
- CUEVAS MENDOZA, CARLOS (2003): «La gestación del laberinto de Juan Benet: Región, el “Sertao”, León», *Tierras de León*, 117, pp. 82-116.
- *DELBEQ, FRANÇOISE (1995): «Bertin et Colette: les Laurel et Hardy de la philo», *Elle*, 29 de mayo.
- DÍAZ MIGOYO, GONZALO (1984): «Reading/Writing Ironies in *En el estado*», en Roberto C.

- Manteiga *et alii* (eds.), *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, Hanover/New Hampshire, The University Press of New England, pp. 123-135.
- DÍAZ NAVARRO, EPICTETO (2000): *La forma del enigma (siete ensayos sobre la narrativa de Juan Benet)*, Zaragoza, Universidad.
- (2009): «La Biblia y la narrativa española contemporánea: Lourdes Ortiz, José Jiménez Lozano y Juan Benet», *Biblias hispánicas*, 1, pp. 253-274.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): Vigésimo segunda edición, Madrid, Real Academia Española.
- DOMINGO, JOSÉ (1973): «Del hermetismo al barroco: Juan Benet y Alfonso Grosso», *Ínsula*, 320-321, p. 20.
- DURÁN, MANUEL (1974): «Juan Benet y la nueva novela española», en Kathleen Vernon (ed.), *op. cit.*, pp. 229-242.
- ECHAVARRÍA, IGNACIO (2004): «La batalla del Boom», *Babelia*, 658, p. 8.
- (2009): «Nota de los editores», en Juan Benet, *La otra casa de Mazón*, Barcelona, DeBolsillo, pp. 5-6.
- ELAM, KEIR (1980): *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, Methuen.
- ENRÍQUEZ, JOSÉ RAMÓN (1978): «De Anastas a Zé del Burro», *Sábado* (México), 54, p. 10.
- ESSLIN, MARTIN (1961): *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1964.
- FERNÁNDEZ DE CASTRO, JAVIER (2010): «Teatro completo», *El Boomeran(g): blog literario en español*, 15 de junio (<http://www.elboomeran.com/blog-post/189/9164/javier-fernandez-de-castro/teatro-completo/>).
- FERNÁNDEZ INSUELA, ANTONIO (1975): «Notas sobre el teatro independiente español», *Archivum*, XXV, pp. 303-322.
- (1993): «El teatro de Juan Benet», *Ínsula*, 559-560, pp. 17-19.
- (2009): «Diacronía de la renovación teatral en España», *Ars Dramatica. Revista de la escuela superior de arte dramático del Principado de Asturias*, 2, pp. 12-23.
- *FERNEY, FRÉDÉRIC (1995): «Agonia confutans de Juan Benet: Accompli», *Le Figaro*, 13 de mayo.
- FERRER, CARLOS (2010): «En el teatro de las herrumbrosas lanzas», *Información.es. El periódico de la provincia de Alicante*, 1 de noviembre (<http://www.diarioinformacion.com/artes-letras/2010/11/02/teatro-herrumbrosas-lanzas/1058902.html>).
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (1984): «The dramatic dialogue, oral or literary communication?», en Herta Schmid y Aloysius van Kesteren (eds.), *Semiotics of Drama and Theatre. New Perspectives on the Theory of Drama and Theatre*, Ámsterdam/Filadelfia, John Benjamins, 1984, pp. 137-173.
- FRANZ, THOMAS (1974): [Reseña de *La otra casa de Mazón*], *Journal of Spanish Studies: 20th Century*, vol. 2, pp. 197-198.
- FRAZER, SIR JAMES GEORGE (1922): *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, New Cork & London, MacMillan. Trad. en México, FCE, 1965.
- FUENTES, EUGENIO (1989): «¿Decadencia?», en Mauricio Jalón (ed.), *op. cit.*, pp. 278-282.
- FUNDACIÓN JUAN MARCH (1985): *Catálogo de obras de teatro español del siglo XX*, Madrid, Ediciones Peninsular.
- GACETA (1976): «Resultados del II Festival de Teatro del CCH», *Gaceta CCH. Órgano Informativo del Colegio de Ciencias y Humanidades*, 62, p. 15.

- GALÁN, ANA (1979):** «*Anastas ou a oxire da Constitución, es una obra adaptable a cualquier momento político o social*», *La Voz de Galicia* (A Coruña), 25 de octubre, p. 27.
- GALINDO, CARLOS (1994):** «*Muestra Alternativa de Teatro: entrega final con varios estrenos*», *ABC*, 14 de octubre, p. 92.
- (1995): «*Muñecos y máscaras en la Mirador*», *ABC*, 6 de enero, p. 83.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (1981): «*Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro*», en M.^a del Carmen Bobes (comp.), *Teoría del teatro*, Madrid/Arco Libros, 1997, pp. 253-294.
- (1991): *Drama y tiempo. Dramatología I*, Madrid, CSIC.
- (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis.
- (2009): «*Acotación y didascalia: un deslinde para la dramaturgia actual en español*», en Joaquín Álvarez Barrientos *et alii* (coords.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 1125-1139.
- GARCÍA CASTAÑEDA, SALVADOR (1993): «*Amor, celos y venganza en las leyendas de Zorrilla*», en Francisco Javier Blasco Pascual *et alii* (coords.), *Una nueva lectura: actas del Congreso sobre José Zorrilla, Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*, Valladolid, Universidad, 1995, pp. 71-80.
- GARCÍA MOYA, CARMEN (1980):** «*Teatro gallego en Madrid*», *Diario 16*, 22 de mayo, p. 15.
- GARCÍA-OSUNA, CARLOS (1980):** «*Anastas ou a orixen [sic] da Constitución, de Juan Benet*», *El Imparcial*, 29 de mayo, p. 23.
- GARCÍA PAVÓN, FRANCISCO (1966): «*Síntomas y síndromes del teatro español de hoy*», *Cuadernos para el diálogo*, junio, número especial, p. 28.
- GARCÍA PÉREZ, FRANCISCO (1998):** *Una meditación sobre Juan Benet*, Madrid, Alfaguara.
- GARCÍA PASTOR, JOSÉ (1993): «*El vaticinio de un alma poseída (sobre el arte citativo de Juan Benet)*», *Ínsula*, 559-560, pp. 25-26.
- GARCÍA RICO, EDUARDO (1970):** «*Juan Benet: “Joyce es de segunda fila”*», *Triunfo*, 429, p. 38.
- (1995): «*Tres escritores apoyarán el estreno de Benet en París*», *ABC*, 10 de mayo, p. 88.
- *GASPAR, MARÍA LUISA (1995a): «*París: estreno mundial de Juan Benet fue “genial”*», Agencia EFE, 10 de mayo.
- (1995b): «*Benet encuentra en París el éxito póstumo como autor teatral*», *El Mundo*, 11 de mayo, p. 90.
- GAZARIAN GAUTIER, MARIE-LISE (ca. 1982):** «*Desde América*», en Mauricio Jalón (ed.), *op. cit.*, pp. 194-205.
- GENETTE, GÉRARD (1972): *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- GIMFERRER, PERE (1979): «*Notas sobre Juan Benet*», en Kathleen Vernon (ed.), *op. cit.*, pp. 45-58.
- GÓMEZ GARCÍA, MANUEL (1997):** *Diccionario Akal de teatro*, Madrid, Akal.
- GÓMEZ PARRA, SERGIO (1971): [Reseña de *Una meditación*], *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 42, pp. 84-85.
- (1972): «*Juan Benet: la ruptura de un horizonte novelístico*», *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 58, pp. 3-12.
- GRACIA, JORDI & DOMINGO RÓDENAS (2011): *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Madrid, Crítica.

- GREIMAS, ALGIRDAS J. (1966): *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971.
- GROTOWSKI, JERZY (1968): *Teatro laboratorio*, Barcelona, Tusquets, 1980.
- GULLÓN, RICARDO (1973): «Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España», *Ínsula*, 319, pp. 2-10.
- (1980): «Mitos y laberintos», en *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, pp. 78-82.
- (1985): «Sombras de Juan Benet», en *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 195-229.
- HARO TECGLÉN, EDUARDO (1980): «Esperando a Benet», *El País*, 29 de mayo, p. 38.**
- *HELIOT, ARMELLE (1995): «Agonia confutans de Juan Benet. Cet étrange objet du théâtre», *Le Quotidien du Médecin*, 24 de mayo.**
- HERMENEGIDLO, ALFREDO (2001): *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Universitat de Lleida.
- HERNÁNDEZ, JOSÉ (1977): «Ensayos», en Mauricio Jalón (ed.), *op. cit.*, pp. 100-107.
- *HERNÁNDEZ, A. B. (2003): «Aluvión de estrenos teatrales», *ABC (Castilla y León)*, 17 de febrero.**
- HERZBERGER, DAVID K. (1975): «La aparición de Juan Benet: una nueva alternativa para la novela española», en Kathleen Vernon (ed.), *op. cit.*, pp. 24-44.
- (1976): *The Novelistic World of Juan Benet*, Indiana, The American Hispanist, Clear Creek.
- (1979): «Enigma as a Narrative Determinant in the Novels of Juan Benet», *Hispanic Review*, 47: 2, pp. 149-157
- HONZL, JINDŘICH (1940): «La mobilité du signe théâtral», *Travail théâtral*, 4, 1971, pp. 5-20.
- HUERTA CALVO, JAVIER, EMILIO PERAL VEGA & HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA (2005): *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa.**
- INGARDEN, ROMAN (1931): *La obra de arte literaria*, México D. F., Taurus/Universidad Iberoamericana, 1998.
- (1958): «Las funciones del diálogo en el teatro», en M.^a del Carmen Bobes (comp.), *op. cit.*, pp. 155-165.
- ITO [seudónimo de Alfonso Sánchez Martínez-Carrera] (1952): «“Premiere” sensacional», *El Alcázar*, 1 de diciembre, p. 1.**
- JANSEN, STEEN (1986): «Texte et fiction», *Degrés*, 46-47, h1-h34.
- JAUSS, HANS ROBERT (1972): *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós, 2002.
- JURADO MORALES, José (2012): Las razones éticas del realismo. Revista Española (1953-1954) en la literatura del medio siglo**, Sevilla, Renacimiento.***JURGENSON, CAROLINE (1995): «La dialectique casse-t-elle des briques?», *Le Figaro*, 11 de mayo.**
- KAYSER, WOLFGANG (1948): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1982.
- *KLEIN, VÉRONIQUE (1995): «Joutes oratoires: Roland Bertin et Yann Colette incarnent un nouveau couple sado-maso du théâtre», *Les Inrockuptibles*, 24 de mayo.**
- KOWZAN, TADEUSZ (1968): «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo», en M.^a del Carmen Bobes (comp.), *op. cit.*, pp. 121-153.
- KUTTNER, HÉLÈNE (1995): «Agonia confutans de Juan Benet à la Maison de la Culture de Bobigny», *L'Avant Scene*, 1 de julio, p. 40.**

- *LIBÉRATION [R. S.] (1995): «Benet», *Libération*, 16 de mayo.
- *LIVIO, TITO (1979): «Teatro galego em Lisboa», *A Capital*, 8 de noviembre.
- LIZCANO, PABLO (1984): «Autorretrato», en Mauricio Jalón (ed.), *op. cit.*, pp. 214-220.
- LOPE, MONIQUE DE (1996): «Un dialogue sur le seuil: *Agonia confutans* de Juan Benet», *République Internationale des Lettres*, 16 de abril, p. 7.
- LÓPEZ LÓPEZ, MARIANO (1992): *El mito en cinco escritores de posguerra: Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Álvaro Cunqueiro, Antonio Prieto*, Madrid, Verbum, pp. 161-250.
- MANTEIGA, ROBERTO C. (1984): «Time, Space, and Narration in Juan Benet's Short Stories», en Roberto C. Manteiga *et alii* (eds.), *op. cit.*, pp. 120-136.
- MARFIL, JORGE A. (1977): «Misericias del estado», en Mauricio Jalón (ed.), *op. cit.*, pp. 111-116.
- MARGENOT III, JOHN B. (1991): *Zonas y sombras: aproximaciones a Región de Juan Benet*, Madrid, Pliegos.
- (1994): «Introducción», en Juan Benet, *Saül ante Samuel*, Madrid, Cátedra, pp. 9-100.
- (2003): «Juan Benet Goitia: A Bibliography», *Letras Peninsulares*, vol. 16, 2-3, pp. 557-608.
- (2008): «Gothicism in Juan Benet's *La otra casa de Mazón* and *Herrumbrosas lanzas II*», *Ojáncano: Revista de literatura española*, 33, pp. 69-85.
- MARRA, NELSON (1991): «La realidad es una metáfora», en Mauricio Jalón (ed.), *op. cit.*, pp. 291-294.
- MARTÍ, OCTAVI (1995a): «Estreno mundial en París de una obra de teatro de Juan Benet», *El País*, 9 de mayo, p. 43.
- (1995b): «Homenaje a Benet en París por el estreno de *Agonia confutans*», *El País*, 23 de mayo, p. 43.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1996): «Dos textos inéditos de Carmen Martín Gaité», en Juan Benet, *La inspiración y el estilo*, Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 225-269.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, ANTONIO (2007): «El Numa, mito de Región», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 684, pp. 115-122.
- MATA, ELENA (1998): «Sobre el narrador en el teatro: hacia una reflexión pragmática», *Theatralia II: El personaje dramático*, Vigo, Universidade, 1998, pp. 193-212.
- MERINO, JOSÉ LUIS (1983): «Las excepciones», en Mauricio Jalón (ed.), *op. cit.*, pp. 149-163.
- *MIDÕES, FERNANDO (1979): «Anastas pelo grupo "Troula"», *Diário Popular* (Lisboa), 8 de noviembre.
- MONDE, LE [B. S.] (1995): «*Agonia confutans*», *Le Monde*, 23 de mayo, p. 32.
- MOLINA FOIX, VICENTE (1995): «El violín del novelista», *El País*, 4 de mayo, p. 36.
- (1999): «Estados de gracia», prólogo a Juan Benet, *En el estado*, Madrid, Alfaguara, pp. 2-9.
- (2007): «Vargas Llosa entre cajas», *Letras Libres*, 106, pp. 40-41.
- (2010a): «Benet comediante», en Juan Benet, *Teatro completo*, *op. cit.*, pp. IX-XXIII.
- (2010b): «Benet y la comedia», *Tiempo*, 1462, p. 65; También en *El Boomeran(g): blog literario en español*, 21 de junio (<https://elboomeran.com/blog-post/79/9155/vicente-molina-foix/benet-y-la-comedia/>).
- (2011): «Doctor Gómez», *El País* (suplemento *Madrid*), 25 de marzo, p. 4.

- MOLINA ORTEGA, MARÍA ANTONIA (2007): *Las otras regiones de Juan Benet*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- MOLINARO, NINA (1997): «Other Knowledge, Other History, and *La otra casa de Mazón*», en John B. Margenot III (ed.), *op. cit.*, pp. 115-126.
- MONLEÓN, JOSÉ (1958): «Pocas y mediocres obras españolas en Madrid», *Primer Acto*, 7, pp. 5-7.
- (1966): «En la frontera del teatro», *Cuadernos para el diálogo*, junio, núm. especial, pp. 28-30.
- (1971): «Teatro de Juan Benet», *Triunfo*, 467, p. 48.
- (1980): «*Anastas o el origen de la Constitución*», *Triunfo*, 906, p. 6.
- MONTERO, ISAAC (1970): «Acotaciones a una mesa redonda: respuestas a Juan Benet y defensa apresurada del realismo», *Cuadernos para el diálogo*, XXIII (núm. extraordinario), pp. 65-74.
- MUÑIZ, CARLOS (1962): «Lauro Olmo: un autor de mi generación», *Primer Acto*, 32, pp. 6-8.
- MURCIA, CLAUDE (1995): «La espacialización de la escritura como abolición del tiempo», en Eliane Lavaud (ed.), *Juan Benet: Ensayos*, Dijon, Centre d'Études et de Recherches Hispaniques du XXème siècle, Université de Bourgogne, pp. 13-23.
- MURO, MIGUEL ÁNGEL (2003): «La comedia: de Bretón de los Herreros a Tamayo y Baus», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, vol. II, Madrid, Gredos, pp. 1943-1975.
- NAVAJAS, GONZALO (1984): «El significado diseminado de *En el estado*», en Kathleen Vernon (ed.), *op. cit.*, pp. 191-205.
- NAVARRA ORDOÑO, ANDREU (2006): «Ideas sobre Juan Benet», en *Dos modernidades: Juan Benet y Ana María Moix*, Badajoz, Abecedario, pp. 3-51.
- NELSON, ESTHER W. (1979): «Narrative Perspective in *Volverás a Región*», en Roberto C. Manteiga et alii (eds.), *op. cit.*, pp. 27-38.
- NILSSON, GUNNAR (1998): «Antonio Martínez Sarrión habla de Juan Benet», en «Aula Benet» de la *Escuela de letras* (<http://www.escueladeletras.com/juanbenet/antonio-martinez-sarrion-habla-de-juan-benet/13.html>).
- NÚÑEZ RAMOS, RAFAEL (1981-82): «El teatro del absurdo como subgénero dramático», *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, tomos 31-32, pp. 631-644.
- OLIART, ALBERTO (1969): «Viaje a Región», *Revista de Occidente*, 80, pp. 224-234.
- (2008): «Mis vivencias de Juan Benet», en *Juan Benet. Rutas*, pp. 40-44.
- OLIVA, CÉSAR (1989): *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- ORRINGER, NELSON R. (1984): «Epic in a Paralytic State: *Volverás a Región*», en Roberto C. Manteiga et alii (eds.), *op. cit.*, pp. 39-50.
- ORTEGA, JOSÉ (1974): «Estudios sobre la obra de Juan Benet», en Kathleen Vernon (ed.), *op. cit.*, pp. 61-92.
- *PARIS MANTES-POISSY (1995): «*Agonia confutans* de Juan Benet à la Maison de la Culture de Bobigny», *Paris Mantes-Poissy*, 15 de mayo.
- *PASCAUD, FABIANNE (1995): «Emballages sous vide», *Télérama*, 24 de mayo.
- PASO, ALFONSO (1957): «Traición», *Primer Acto*, 5, pp. 1-2.
- PAVIS, PATRICE (1980): *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.
- PEDRAZA, FELIPE B. & MILAGROS RODRÍGUEZ (1995): *Manual de literatura española. XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas*, Estella, CÉNLIT Ediciones.

- PÉREZ COTERILLO, MOISÉS (1974): «Encuesta/censo al teatro de grupos» [de «Braú Teatre» a «Caterva»], *Primer Acto*, 167, pp. 65-71.**
- (1975): «Encuesta/censo al teatro de grupos [De «Karma» a «Pequeño Teatro de Badajoz»]», *Primer Acto*, 176, pp. 56-68.
- PÉREZ GÁLLEGO, CÁNDIDO (1975): «Dentro-fuera y presente-ausente en teatro», en José M.^a Díez Borque y Luciano García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, pp. 167-191.**
- PÉREZ JIMÉNEZ, MANUEL (1998): *El teatro de la transición política (1975-1982): Recepción, crítica y edición*, Madrid, Biblioteca Nueva.**
- PÉREZ MAGALLÓN, JESÚS (1991): «Tiempo y tiempos en *Volverás a Región*», *Hispanic Review*, 3, pp. 111-130.**
- *PETITES AFFICHES, LES [A. L. B.] (1995): «Agonia confutans», *Les Petites Affiches*, 19 de mayo.**
- PIRANDELLO, LUIGI (1908): *El humorismo*, en *Obras escogidas*, vol. 1, Madrid, Aguilar, 1955, pp. 894-180.**
- *POINT, LE [C. A.] (1995): «Agonia confutans de Juan Benet», *Le Point*, 20 de mayo.**
- POPE, RANDOLPH D. (1984): «Benet, Faulkner and Bergson's Memory», en Roberto C. Manteiga et alii (eds.), *op. cit.*, pp. 111-120.**
- PROCHÁZKA, MIROSLAV (1984): «Naturaleza del texto dramático», en M.^a del Carmen Bobes (comp.), *op. cit.*, pp. 56-81.**
- *PUEBLO [J. N.] (1950): «Burlando con el “Burlador”»: Los Amigos de Don Juan Tenorio celebran su primera cena exótica», *Pueblo*.**
- QUINTO, JOSÉ MARÍA DE (1960): «Ante la comparecencia de un nuevo autor», *Primer Acto*, 13, pp. 20-22.**
- (1966): «Radiografía breve de los últimos 30 años de teatro», *Cuadernos para el diálogo*, junio, número especial, pp. 26-27.
- *QUIROT, ODILE (1996): «Le plaisir du texte», *Le Nouvel Observateur*, 1594.**
- RABON, X. M. (1979): «La farsa de la Constitución», *La Voz de Galicia* (A Coruña), 28 de diciembre, p. 31.**
- RIAÑO, PEIO H. (2010): «Sale a la luz la cara cómica de Juan Benet», *Público*, 9 de junio, p. 43.**
- RICO, FRANCISCO (1998): «El juego del Tenorio», en José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, pp. 166-177.**
- RODRÍGUEZ, EMMA (1989): «Ocupación del terreno», en Mauricio Jalón (ed.), *op. cit.*, pp. 269-275.**
- ROIG, MONTSERRAT (1975): «Estilo y destino», en Mauricio Jalón (ed.), *op. cit.*, pp. 78-83.**
- ROZLAPA, ANITA & JOHN P. DYSON (1977): «Lo particular, el detalle», en Mauricio Jalón (ed.), *op. cit.*, pp. 117-123.**
- RUBIO CELADA, ABRAHAM (2007a): «Teatro civil 1949-1959», en Gonzalo Anes (ed.), *Fernando Chueca, arquitecto y humanista*, Madrid, Real Academia de la Historia, pp. 47-49.**
- (2007b): «La representación de *El Burlador de Calanda*», en Gonzalo Anes (ed.), *op. cit.*, pp. 49-51.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO (1971): *Historia del teatro español. Siglo xx*, Madrid, Cátedra.**

- SALGAS, JEAN-PIERRE (1989): «Imagen desde Francia», en Mauricio Jalón (ed.), *op. cit.*, pp. 262-268.
- SÁNCHEZ-DRAGÓ, FERNANDO (1977): «El gran estilo», en Mauricio Jalón (ed.), *op. cit.*, pp. 124-128.
- SÁNCHEZ MECA, DIEGO (1996): *Diccionario de filosofía*, Madrid, Aldebarán.
- SANCHIDRIÁN VELAYOS, LUIS (198?): *Benet: estudio de sus personajes (tesis de licenciatura no publicada)*, Salamanca, Universidad.
- SASTRE, ALFONSO (1957): «Hacia un teatro internacional», *Primer Acto*, 3, pp. 1-2.
- (1960): «Teatro imposible y pacto social», *Primer Acto*, 14, pp. 1-2.
- (1972): «Poco más que anécdotas “culturales” alrededor de quince años (1950-1965)», *Triunfo*, 507 (núm. extraordinario), pp. 81-85.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE (1995): «Enunciación teatral», en Oswald Ducrot y Jean-Marie Schaeffer, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Arrecife, 1998, pp. 678-689.
- SELIGSON, ESTHER (1978): «Anastas o el origen de la Constitución», *Proceso: Semanario de Información y Análisis*, 16 de diciembre, pp. 50-51.
- (1989): *El teatro, festín efímero (reflexiones y testimonios)*, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana.
- SERRANO, PEDRO PABLO (2010): *Sorna, lamento y laberinto en Herrumbrosas lanzas de Juan Benet* (tesis doctoral no publicada), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- SESEÑA, NATACHA (1995): «Juan Benet levanta el telón en París», *El País*, 2 de junio, p. 15.
- SOBEJANO, GONZALO (1970): *Novela española de nuestro tiempo. En busca del pueblo perdido*, Madrid, Prensa Española.
- SUÁREZ, CARLOS (1981): «Juan Benet (1951-1967)», en Juan Benet, *Max*, León, Grupo Editorial Margen, pp. 5-6.
- SZONDI, PETER (1956): *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, 1994.
- TAXES, FRANCISCO (1979): «“Troula” hizo una auténtica creación de la obra *Anastas*», *La Voz de Galicia* (A Coruña), 28 de octubre, p. 31.
- TENA, JUAN & JEAN PIERRE RESOT (1993): «La palabra confiscada: la novela», en Jean Canavaggio (dir.), *Historia de la literatura española. VI. El siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1995, pp. 253-303.
- *TERRASSE, LA (1995): «*Agonia confutans de Juan Benet*», *La Terrasse*, mayo.
- THOMASSEAU, JEAN-MARIE (1984): «Para un análisis del para-texto teatral (Algunos elementos del para-texto hugolino)», en M.^a del Carmen Bobes (comp.), *op. cit.*, pp. 83-118.
- THOMPSON, MICHAEL (1968): «El teatro histórico de Rodríguez Méndez», en José Monleón, *Teatro de Rodríguez Méndez*, Madrid, Taurus, pp. 9-10.
- TORO, FERNANDO DE (1987): *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 1992.
- TORRES FIERRO, DANUBIO (1974): «Entrevista a Juan Benet», *Vuelta*, 206, 1994, pp. 58-61.
- UBERSFELD, ANNE (1977): *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989.
- UROGALLO, EL (1989): «Juan Benet. Cronología», en *El Urogallo*, 35, pp. 32-38.

- UTRILLO, MIGUEL (1959): «La muy Venerable y Secular Orden de Caballeros de Don Juan Tenorio», *Pueblo*, 10 de diciembre, p. 11.
- VALENCIA, ANTONIO (1980): «Anastas ou [a] orixe da Constitución», *Hoja del lunes*, 2 de junio, p. 5.
- VALLEJO, JAVIER (2010): [Reseña de *Teatro completo*], *El País* (suplemento *Babelia*), 18 de septiembre, p. 10.
- VEGA, CRUZ (1998): «Grata sorpresa», *La Crónica de León*, 1 de noviembre, p. 99.
- VELTRUSKÝ, JIŘI (1941): «El texto dramático como uno de los componentes del teatro», en M.^a del Carmen Bobes (comp.), *op. cit.*, pp. 31-55.
- VILLÁN, JAVIER (1994): «Universo benetiano», *El Mundo*, 17 de octubre, p. 87.
- (2010): «Juan Benet, hombre de teatro», *Artez. Revista de las Artes Escénicas*, 161, p. 70.
- (2011): «De Vargas Llosa a Benet: la tentación del teatro», *Artez. Revista de las Artes Escénicas*, 165, p. 55.
- VILLANUEVA, DARÍO (1973): «La novela de Juan Benet», *Camp de l'arpa*, 8, pp. 9-16.
- (1975): «Las narraciones de Juan Benet», en *Novela española actual*, Madrid, Fundación Juan March, 1977, pp. 133-172.
- VOZ DE GALICIA, LA (1979): «Hoy comienza la segunda fase de la campaña de teatro “Estaribel”», *La Voz de Galicia* (A Coruña), 26 de diciembre, p. 30.
- VV. AA. (1960): *Teatro civil: 1949-1959*, Madrid-Valladolid-Toledo, edición privada del colectivo Orden de Caballeros de Don Juan Tenorio.
- WELLWARTH, GEORGE E. (1972): *Spanish Underground Drama (Teatro español underground)*, Madrid, Villalar, 1978.
- WESCOTT, JULIA L. (1984): «Subversion of Character Conventions in Benet's Trilogy», en Roberto C. Manteiga *et alii* (eds.), *op. cit.*, pp. 72.

Celebrado por su labor narrativa y ensayística, Juan Benet pisó también el terreno del teatro. En las primeras etapas de su carrera literaria participó en iniciativas relacionadas con el arte escénico. Compuso, además, una docena de piezas dramáticas, desconocidas hasta hace poco por el público lector, pero no inéditas en los escenarios. Rara vez haría Benet referencia a esta faceta de su creación. Su importancia es, sin embargo, mayor de lo que parecería: en primer lugar, porque anticipa algunas de las constantes temáticas y formales de su literatura; en segunda instancia, por sus vínculos con la vanguardia teatral de posguerra (especialmente con el Teatro del Absurdo); y, por último, por su calidad propiamente teatral, constatable en la favorable acogida dispensada a los montajes, españoles e internacionales, de varias de estas obras.

Se ofrece en estas páginas el primer estudio de conjunto de este *corpus* desatendido por la crítica. Tras la detallada presentación de las piezas —que, aparte de consignar las vicisitudes editoriales y escénicas de cada una, establece nexos tanto con la producción benetiana como con otros referentes—, se acomete un minucioso análisis de los aspectos relacionados con el modo de representación. Basado en el modelo teórico conocido como *dramatología*, el fin último de dicho examen es determinar el grado de teatralidad de la dramaturgia benetiana. *El enigma sobre las tablas* se define, así, como complemento académico a la edición del *Teatro completo* de Juan Benet, publicada en 2010 por el autor del presente trabajo.



