



LA ESCRITURA DRAMÁTICA

LITERATURA



Y SOCIEDAD

DIRECTOR
ANDRÉS AMORÓS

Colaboradores de los volúmenes publicados:

José Luis Abellán, Emilio Alarcos, Aurora de Alborno, Jaime Alazraki, Earl Aldrich, José María Alín, Xesús Alonso Montero, Carlos Alvar, Manuel Alvar, Joaquín Álvarez Barrientos, Andrés Amorós, Enrique Anderson Imbert, René Andioc, José J. Arrom, Francisco Ayala, Max Aub, Mariano Baquero Goyanes, Giuseppe Bellini, R. Bellveser, Rogelio Blanco, Alberto Blecua, José Manuel Blecua, Andrés Berlanga, G. Bernus, Laureano Bonet, Jean-François Botrel, Carlos Bousoño, Antonio Buero Vallejo, Eugenio de Bustos, J. Bustos Tovar, Ermanno Caldera, Richard J. Callan, Jorge Campos, José Luis Cano, Juan Cano Ballesta, R. Cardona, Helio Carpintero, José María Castellet, Diego Catalán, Elena Catena, Gabriel Celaya, Ricardo de la Cierva, Isidor Cónsul, Carlos Galán Cortés, Manuel Criado de Val, J. Cueto, Maxime Chevalier, F.G. Delgado, John Deredita, Florence Delay, José María Díez Borque, Francisco Javier Díez de Revenga, Manuel Durán, Julio Durán-Cerda, Irma Emiliozzi, Robert Escarpit, M. Escobar, Xavier Fábrega, Ángel Raimundo Fernández, Rosa Fernández Urtasun, José Filgueira Valverde, Margit Frenk Alatorre, Julián Gállego, Agustín García Calvo, Víctor García de la Concha, Emilio García Gómez, Luciano García Lorenzo, José Guillermo García Valdecasas, Stephen Gilman, Pere Gimferrer, Antonio A. Gómez Yebra, Eduardo G. González, Javier Goñi, Alfonso Grosso, José Luis Guarner, Raúl Guerra Garrido, Ricardo Gullón, Modesto Hermida García, Javier Herrero, Miguel Herrero, E. Inman Fox, Robert Jammes, José María Jover Zamora, Jon Kortazar, Pedro Laín Entralgo, Rafael Lapesa, Fernando Lázaro Carreter, Luis Leal, María Rosa Lida de Malkiel, J.M. López de Abiada, Francisco López Estrada, E. Lorenzo, Ángel G. Loureiro, Vicente Llorens, José Carlos Mainer, Joaquín Marco, Tomás Marco, Francisco Marcos Marín, Julián Marías, José María Martínez Cachero, L. Martínez de Mingo, Eduardo Martínez de Pisón, Marina Mayoral, G. McMurray, Seymour Menton, Ian Michael, Nicasio Salvador Miguel, José Monleón, María Eulalia Montaner, Martha Morello Frosch, Enrique Moreno Báez, Antonio Muñoz, Justo Navarro, Francisco Nieva, Antonio Núñez, Josef Oehrlein, Julio Ortega, María del Pilar Palomo, Jesús Pérez Magallón, Roger M. Reel, Rafael Pérez de la Dehesa, J. Pérez Escotado, Miguel Ángel Pérez Priego, A.C. Picazzo, Jaume Pont, Benjamín Prado, Enrique Pupo-Walker, Richard M. Reeve, Hugo Rodríguez-Alcalá, Evangelina Rodríguez Cuadros, Julio Rodríguez-Luis, Emir Rodríguez Monegal, Julio Rodríguez Puértolas, Leonardo Romero Tobar, José María Ruano de la Haza, Fanny Rubio, Enrique Rubio Cremades, Francisco Ruiz Ramón, Serge Salaün, Noel Salomon, Gregorio Salvador, Gonzalo Santonja, Leda Schiavo, Manuel Seco, Ricardo Senabre, Juan Sentaurens, Alexander Severino, Philip W. Silver, Gonzalo Sobejano, E.H. Tecglen, Xavier Tusell, P.A. Urbina, Isabel Uría Maqua, Jorge Urrutia, José Luis Varela, José María Vaz de Soto, Darío Villanueva, Luis Felipe Vivanco, Ángel Vivas, D.A. Yates, Francisco Ynduráin, Anthony N. Zahareas, Alonso Zamora Vicente,

Stanislav Zimic.

LA ESCRITURA DRÁMATICA

EDICIÓN DE
JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS



CASTALIA
EDICIONES

The logo consists of a stylized monogram of the letters 'C' and 'E' intertwined. Below the monogram, the words 'CASTALIA' and 'EDICIONES' are stacked vertically in a serif font.



es un sello propiedad de



Diputación, 262, 2^o1^a

08007 Barcelona

Tel. 93 494 97 20

E-mail: info@castalia.es

Consulte nuestra página web:

<http://www.castalia.es>

<http://www.edhasa.es>

Primera edición: septiembre de 1998

Segunda edición: septiembre de 1999

Tercera edición: mayo de 2008

Cuarta edición: septiembre de 2022

© de la edición: José Luis Alonso de Santos, 1998, 1999, 2008,

© de la presente edición: Edhasa (Castalia), 1998, 1999, 2008, 2022

Ilustración de cubierta: Manuscrito autógrafo de *Salvajes* de José Luis Alonso de Santos (cedida por el autor).

Diseño gráfico: RQ.

ISBN 978-84-9740-906-3

Depósito Legal B. 12599-2022

Impreso en Liberdúplex

Impreso en España

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público. Si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra, diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprógraficos, www.cedro.org), o entre en la web www.conlicencia.com.

ÍNDICE GENERAL

PRIMERA PARTE: EL PROCESO IMAGINATIVO	13
1. LAS DIFERENTES ETAPAS EN LA CREACIÓN TEXTUAL	15
<i>Misterio y conocimiento</i>	16
<i>Los procesos del escritor</i>	17
2. DE DÓNDE VIENEN LAS IDEAS	21
<i>El punto de partida del escritor</i>	22
<i>El autor y sus personajes</i>	23
<i>Percepción, imaginación y memoria</i>	25
3. LA PERCEPCIÓN ARTÍSTICA	29
<i>La atención del creador</i>	31
<i>Motivación y aprendizaje</i>	32
<i>El extrañamiento</i>	34
4. LA IMAGINACIÓN CREADORA	37
<i>La imaginación en la historia del pensamiento</i>	38
<i>La imaginación representativa y la creadora</i>	39
<i>Diferentes valoraciones de la imaginación</i>	41
5. EL «¿Y SI...?» MÁGICO	45
<i>La llave de la imaginación</i>	45
<i>El desarrollo del «¿Y si...?» en los seres humanos</i>	47
<i>Las circunstancias dadas</i>	48
<i>El «¿Y si...?» de los personajes</i>	49
6. LA MEMORIA	53
<i>Memoria, emoción y creatividad</i>	54
<i>La memoria de los personajes</i>	55
<i>Las reservas poéticas</i>	57
7. SUEÑOS, FICCIÓN Y FANTASÍA	59
<i>Los sueños y la imaginación</i>	60
<i>La catarsis</i>	61
<i>El inconsciente colectivo</i>	63
<i>Lo manifiesto y lo latente en el escritor</i>	64

8.	LOS SENTIMIENTOS Y LAS EMOCIONES	67
	<i>La emoción humana</i>	68
	<i>Sentimientos-creación</i>	69
	<i>La vida afectiva de los personajes</i>	71
	<i>Los diferentes tipos de escritor</i>	72
9.	LA ORIGINALIDAD	77
	<i>El proceso de creación</i>	78
	<i>El sentimiento de culpa y la creación</i>	80
	<i>Criterios históricos</i>	81
	<i>Originalidad y lenguaje</i>	84
10.	LA SELECCIÓN DE IDEAS	87
	<i>La ordenación de los materiales</i>	88
	<i>La idea dominante</i>	89
	<i>La voluntad artística</i>	90
	<i>Las ideas y las imágenes</i>	92
SEGUNDA PARTE: EL PROCESO TÉCNICO		95
I. LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA:		97
II. COMPOSICIÓN Y ESTRUCTURA. LA TRAMA		99
	<i>La estructura y sus funciones</i>	100
	<i>La trama</i>	102
	<i>Las fuerzas en pugna de la trama</i>	103
12.	EL CONFLICTO	107
	<i>Prohibición y desobediencia</i>	108
	<i>La tensión dramática</i>	109
	<i>Tipos de conflicto</i>	110
	<i>Enfrentamiento personaje-statu quo</i>	114
13.	PROTAGONISTA Y ANTAGONISTA	117
	<i>Las metas de los personajes</i>	119
	<i>La urgencia</i>	120
	<i>Las motivaciones</i>	121
	<i>Las estrategias</i>	124
	<i>Esquema de conflicto protagonista-antagonista</i>	125
14.	VARIABLES AUXILIARES QUE INTERVIENEN EN EL CONFLICTO	129
	<i>La situación</i>	129
	<i>Los estados de ánimo</i>	133
	<i>Las relaciones emocionales</i>	133
	<i>Las relaciones sociales</i>	135
	<i>El carácter de los personajes</i>	136
15.	EL INCIDENTE DESENCADENANTE	139
	<i>La situación previa</i>	140
	<i>El incidente propiamente dicho</i>	141
	<i>Lo que desencadena el incidente</i>	143
	<i>La incertidumbre que plantea</i>	144
	<i>Ejemplos de incidente desencadenante</i>	146
16.	LA INCERTIDUMBRE	151
	<i>Formas de incertidumbre</i>	153
	<i>La incertidumbre y el tiempo</i>	154
	<i>El valor existencial de la incertidumbre</i>	157

17.	LAS SUBTRAMAS	159
	<i>Las subtramas en Shakespeare, Lope y Brecht</i>	160
	<i>La ruptura del romanticismo</i>	163
	<i>Ejemplos de trama principal y subtramas</i>	164
18.	LA ESTRUCTURA CLÁSICA	167
	<i>El planteamiento</i>	168
	<i>El nudo</i>	170
	<i>El desenlace</i>	171
19.	EL DESARROLLO DE LOS ACONTECIMIENTOS	175
	<i>La comprensibilidad</i>	175
	<i>La identificación</i>	177
	<i>La verosimilitud</i>	178
	<i>La causalidad</i>	179
	<i>La necesidad</i>	180
20.	OTROS COMPONENTES DE LA ACCIÓN	183
	<i>El punto de giro y la barrera</i>	184
	<i>El error trágico y el reconocimiento</i>	185
	<i>El lance violento</i>	186
	<i>Otros tipos de estructura</i>	187
II.	EL PERSONAJE	191
21.	EL SER EN ACCIÓN	193
	<i>La idea del personaje</i>	194
	<i>Los modelos del ser</i>	197
	<i>Distintas escuelas psicológicas y su relación con el teatro</i>	198
22.	BREVE HISTORIA DEL PERSONAJE	203
	<i>Personajes-máscara</i>	203
	<i>Del personaje religioso y alegórico, al arquetipo</i>	204
	<i>Personaje dramático</i>	206
	<i>Personaje culto, o popular</i>	207
	<i>Personaje tras la «cuarta pared»</i>	208
	<i>Del personaje romántico al naturalismo</i>	209
23.	EL PERSONAJE EN EL SIGLO XX	213
	<i>El personaje psicológico</i>	213
	<i>Personaje en busca de identidad</i>	215
	<i>El personaje épico</i>	216
	<i>Personajes de la incomunicación</i>	217
	<i>Los metapersonajes</i>	218
24.	CAPTAR, INTERPRETAR, COMUNICAR	223
	<i>La personalidad</i>	224
	<i>La personalidad del personaje</i>	225
	<i>Personaje y conflicto</i>	228
25.	CARACTERÍSTICAS COMUNES Y PECULIARES	231
	<i>Analizar un personaje</i>	232
	<i>Evolución en la creación del personaje</i>	234
	<i>Los personajes secundarios</i>	235
	<i>Esquema general diferenciador</i>	236
26.	RASGOS Y ROLES	239
	<i>Rasgos</i>	239
	<i>Roles</i>	240

	<i>Roles que componen un personaje</i>	242
	<i>Roles del inconsciente colectivo</i>	245
	<i>Los modelos dominantes</i>	247
27.	TIPOLOGÍAS DEL PERSONAJE	249
	<i>Los modelos del personaje</i>	250
	<i>La práctica escénica</i>	254
	<i>La tradición literaria</i>	255
	<i>El modelo actancial</i>	257
28.	EVOLUCIÓN Y TRANSFORMACIÓN DEL PERSONAJE	261
	<i>Las características básicas del personaje</i>	261
	<i>El perfil del personaje</i>	263
	<i>Historia de una transformación</i>	265
	<i>Esquema de desarrollo</i>	267
29.	LA EMOCIÓN EN EL PERSONAJE	269
	<i>La emoción en la interpretación de un personaje</i>	270
	<i>Estado físico y emocional</i>	272
	<i>La relación emocional con los demás</i>	274
	<i>La relación emocional con uno mismo</i>	276
30.	UN MODELO DINÁMICO DE PERSONALIDAD	279
	<i>Los constructos personales</i>	282
	<i>Un modelo de personalidad</i>	283
	<i>Diferentes tipos de comportamientos</i>	285
	<i>La relación del personaje con la realidad</i>	288
III.	EL LENGUAJE	291
31.	EL LENGUAJE Y SUS FUNCIONES	293
	<i>Funciones del lenguaje</i>	294
	<i>Función apelativa</i>	295
	<i>Función expresiva</i>	296
	<i>Función poética</i>	296
	<i>El lenguaje en los encuentros de personajes</i>	298
32.	LAS PALABRAS DE LOS SERES HUMANOS	303
	<i>Factores de la adquisición del lenguaje</i>	303
	<i>El valor del lenguaje</i>	305
	<i>Palabras y roles sociales</i>	306
	<i>El amor por las palabras</i>	308
33.	EL LENGUAJE DEL PERSONAJE	311
	<i>Innovación y tradición</i>	311
	<i>La definición del personaje</i>	313
	<i>Tiempo, espacio y causalidad</i>	315
	<i>La emoción y el lenguaje</i>	315
34.	EL TEXTO TEATRAL: LA INTENCIONALIDAD	319
	<i>Didascalias y acotaciones</i>	320
	<i>Las «intenciones» del diálogo teatral</i>	322
	<i>Un ejemplo de «intenciones»</i>	324
35.	EL SUBTEXTO: EL CONTENIDO OCULTO	327
	<i>El valor del subtexto</i>	328
	<i>Diferencias entre subtexto e intenciones</i>	329
	<i>Lo manifiesto y lo oculto</i>	331

36.	LAS FORMAS EXPRESIVAS DE LA LITERATURA DRAMÁTICA	335
	<i>La poética del escritor</i>	336
	<i>Elocuencia y verosimilitud</i>	337
	<i>El problema de la traducción</i>	340
37.	TEMA, ARGUMENTO Y LENGUAJE	345
	<i>Teatro de tesis</i>	347
	<i>Los cinco pasos de elaboración del drama</i>	348
	<i>Visión del mundo</i>	350
38.	LA COMUNICACIÓN CON EL ESPECTADOR	353
	<i>El escritor y el público</i>	355
	<i>Costumbrismo y cosmopolitismo</i>	357
	<i>Tipos de comunicación</i>	358
	<i>La comunicación directa</i>	359
	<i>La comunicación indirecta</i>	361
39.	EL CONCEPTO DE ESTILO	365
	<i>La línea personal de cada autor</i>	366
	<i>Periodización de la historia del arte y de la cultura</i>	367
	<i>La forma y género de una obra</i>	369
	<i>Las dos líneas de la escritura dramática</i>	370
40.	LAS CORRECCIONES DEL TEXTO DRAMÁTICO	373
	<i>Del borrador a la publicación</i>	374
	<i>La publicación del texto definitivo</i>	377
	<i>Relaciones texto-representación</i>	378
TERCERA PARTE: EL PROCESO FILOSÓFICO		381
41.	PROPÓSITO Y VALOR DE LA OBRA DRAMÁTICA	383
	<i>La relación autor-sociedad</i>	384
	<i>Enseñanza, entretenimiento, o arte por el arte</i>	387
	<i>La idea central unificadora</i>	388
42.	FILOSOFÍA Y TEATRO	391
	<i>El autor y su obra</i>	392
	<i>La filosofía del personaje</i>	394
	<i>Historia de las ideas</i>	395
	<i>La influencia del teatro en la filosofía</i>	397
43.	LA EXPRESIÓN Y LA SIGNIFICACIÓN	399
	<i>El grito contra el muro</i>	401
	<i>Una reflexión sobre la existencia</i>	402
	<i>El arte como jardín del espíritu</i>	403
44.	LOS CONFLICTOS DE DERECHOS Y VALORES	407
	<i>Los cuatro niveles del conflicto</i>	408
	<i>«Bajarse al moro»</i>	409
	<i>«Tres hermanas»</i>	410
	<i>«Heredarás el viento»</i>	412
45.	TEXTO Y CONTEXTO	415
	<i>El contexto lingüístico</i>	416
	<i>El contexto dramático</i>	417
	<i>El contexto histórico</i>	420

46.	EL TIEMPO Y EL ESPACIO TEATRAL	425
	<i>El tiempo teatral</i>	426
	<i>El tiempo como tema dramático</i>	428
	<i>El espacio teatral</i>	430
	<i>Los espacios y su función</i>	431
47.	TRAGEDIA Y MITO	435
	<i>Desde el ditirambo</i>	436
	<i>La «Poética», de Aristóteles</i>	437
	<i>Partes de la tragedia: fábula y caracteres</i>	440
	<i>Claves de la tragedia</i>	441
	<i>Sentido y valor de «lo trágico»</i>	443
48.	LOS DIOSES Y LOS HOMBRES	447
	<i>Dionisos y los mitos agrarios</i>	449
	<i>Religión y mitos griegos</i>	451
	<i>El oráculo griego</i>	454
	<i>Moral y premoral</i>	455
	<i>El sacrificio de la víctima</i>	456
49.	COMEDIA, HUMOR Y DELEITE	459
	<i>La finalidad de la comedia</i>	461
	<i>La verosimilitud en la comedia</i>	464
	<i>Lenguaje y formas de comedia</i>	465
	<i>La comedia y el amor</i>	467
50.	LOS FINALES DE LAS OBRAS Y SU SIGNIFICADO	471
	<i>Finales de pacto</i>	472
	<i>Finales de ruptura</i>	474
	<i>Un largo camino</i>	477
	BIBLIOGRAFÍA	479
	ÍNDICE DE LÁMINAS	487

NOTA A LA EDICIÓN

DESDE que se publicó en 1998 *La escritura dramática*, la hemos visto crecer, y, al ver la luz la tercera edición, figuraba ya en la bibliografía básica de muchos de los libros sobre teatro que han aparecido no solo en nuestro país sino en partes muy lejanas del mundo. Sus temas, epígrafes y apartados, aparecen en el currículum de escuelas de Arte Dramático, universidades y otros espacios de la educación y el espectáculo, así como en escuelas de cine y otros mundos limítrofes de la comunicación artística.

Persisten en el autor las mismas dudas expresadas en el libro sobre las certezas comunicadas, y la conciencia del misterio como horizonte, que tratamos de develar poco a poco con nuestros estudios e investigaciones. Releído para la tercera edición, sólo he corregido algunas inevitables erratas, ya que el contenido me pareció de la misma validez que hace unos años, cuando lo escribí.

Gracias a todos los que me han acompañado en esta pasión por el mundo del teatro, y espero que siga ayudando a sus lectores a preguntarse y responderse sobre cuestiones básicas de la escritura dramática, ahuyentando tópicos, oscuridades y explicaciones esotéricas de nuestro trabajo de comunicadores artísticos.

EL AUTOR

PRIMERA PARTE
EL PROCESO IMAGINATIVO

Me han preguntado si un poema digno de loa se consigue con talento o con arte. Yo no veo de qué puede servir la formación sin una rica vena poética, ni el talento sin formación.

HORACIO

I. LAS DIFERENTES ETAPAS EN LA CREACIÓN TEXTUAL

INICIAMOS aquí un largo y apasionante camino en el que iremos analizando los diferentes lugares por los que viaja una obra teatral, desde su concepción en la mente del autor hasta el momento de ser contemplada —o leída—.

En la creación artística se produce un complejo proceso en el que la dimensión intuitiva e inconsciente del creador provoca las ideas, y su dimensión racional y consciente aporta las formas en que su obra se va a manifestar. Depende de la personalidad del autor que haya una mayor o menor intervención de cada una de esas partes. Un escritor no decide siempre respecto a las fuentes de su creación (muchos de sus temas vienen de su vida onírica y proceden del sueño y del mito), pero sí selecciona la canalización y utilización de los materiales con los que creará su obra. En la zona fronteriza entre ambas dimensiones se sitúa el lenguaje, ya que en la palabra conviven el corazón y la razón. La búsqueda del conocimiento es una de las constantes básicas en la vida del hombre, y ese tipo de exploración y especulación se da también en los creadores, aun conscientes de los límites y simplificaciones que dichos procesos encierran. Dice Hauser al respecto:

Toda explicación científica está unida naturalmente a una simplificación del fenómeno que se trata de explicar. Una explicación científica implica descomponer algo complejo en sus elementos y, a la vez, en elementos que se dan en otras conexiones. Fuera del arte, empero, este procedimiento no destruye nada decisivo en el carácter del objeto, mientras que en el arte, en cambio, al proceder así se aniquila la única forma de manifestación valiosa en que

nos es dado el objeto. Si se destruye o ignora, en efecto, la complejidad de la obra artística, el entrelazamiento de los motivos, la multivocidad de los símbolos, la polifonía de las voces, la interacción de los elementos sustanciales y formales, y las inanalizables vibraciones en el tono de un artista, puede decirse que se ha renunciado a lo mejor que el arte puede ofrecer.¹

MISTERIO Y CONOCIMIENTO

No debemos temer, pues, realizar un acercamiento que trate de ser lo más lógico y riguroso posible al mundo de la creación de textos dramáticos, aun sabiendo la complejidad del campo a estudiar. Por supuesto que existen elementos de misterio en toda creación, pero ello no impide que hagamos una investigación llena de racionalidad para robarle zonas a la magia. Trataremos así de saber de qué manera construimos nuestras obras, indagando en las leyes ocultas que componen su estructura interior. El conocimiento no tiene por qué usurpar las vías de la intuición y la sensibilidad, antes al contrario, canalizará y orientará su desarrollo.

No estamos hablando de un saber clausurado y cerrado, ni de la destreza en el uso de las reglas de un oficio para poder aplicarlas sin más, sino de poseer una base de conocimientos específicos que nos ofrezca un punto de partida desde el cual el escritor pueda adentrarse en el misterioso mar de la creación.

Leandro Fernández de Moratín en *La comedia nueva* critica a un escribiente que se ha metido a autor teatral sin ninguna preparación, confiando sólo en la intuición artística, y en la buena voluntad de su deseo:

DON PEDRO: Es demasiada necesidad [...] que todavía esté creyendo el señor que su obra es buena. ¿Por qué ha de serlo? ¿Qué motivos tiene usted para acertar? ¿Qué modelos se ha propuesto usted para la imitación? ¿No ve usted que en todas las facultades hay métodos de enseñanza y unas reglas que seguir y observar, que a ellas debe acompañar una aplicación constante y laboriosa, y que sin estas circunstancias unidas al talento nunca se formarán grandes profesores porque nadie sabe sin aprender? Pues, ¿por dónde usted, que carece de tales requisitos, presume que habrá podido hacer algo bueno? Qué, ¿no hay más sino meterse a escribir, salga lo que salga, y en ocho días zurcir un embrollo, ponerlos en malos versos, darlos al teatro, y soy autor? Qué, ¿no hay más que escribir comedias? Si han de ser como la de usted, o como las demás que se le parecen, poco talento, poco estudio y poco tiempo son necesarios; pero si han de ser buenas, créame usted, se necesita toda la vida de un hombre, un in-

¹ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1974.

genio muy sobresaliente, un estudio infatigable, observación continua, sensibilidad, juicio exquisito; y todavía no hay seguridad de llegar a la perfección.²

Podría alegársenos que tal vez por huir de ese defecto que cita Moratín, la fe en las «musas», podemos caer en lo contrario, y creer que el hecho de conocer leyes y preceptos, normas y estéticas, puede convertirnos, sin más, en buenos escritores. Nada más lejos de nuestra intención. Cuando se estudia cómo sacar petróleo de la tierra o del fondo de los mares, es obvio que se cuenta con una condición básica para que esa intención tenga un feliz resultado: que ahí haya petróleo. Creer que el conocimiento pueda interferir negativamente en la creación nos parece tan absurdo como creer que si se colocan unas buenas tuberías y bombas extractoras el petróleo se negará a salir. En mi opinión —y ésa es la razón principal de este libro—, los procesos de conocimiento complementan, enriquecen y canalizan, el talento del creador.

LOS PROCESOS DEL ESCRITOR

A efectos pedagógicos vamos a dividir el campo de estudio en tres grandes zonas, en función de los procesos por los que pasa un escritor al crear sus textos:

- EL PROCESO IMAGINATIVO
- EL PROCESO TÉCNICO
- EL PROCESO FILOSÓFICO

Lo primero que hace un escritor para escribir una obra es imaginársela, aunque sea de una forma rudimentaria. Después habrá que trasladar lo imaginado al texto. Para ello nos sumergimos en el proceso técnico, y ponemos en marcha los conocimientos que tenemos tanto de la estructura teatral como del lenguaje. Y, por último, abordamos el proceso filosófico, mediante el cual el autor trata de dar un sentido y un significado determinado a su obra.

No se trata de una línea dividida en tres partes, sino de tres líneas paralelas que avanzan, unas veces por separado y otras de forma simultánea, hasta el resultado final del texto escrito. Estas tres líneas, trenzadas, constituyen la imagen más cercana de lo que son los procesos por los que se pasa en la escritura dramática. Nosotros vamos a separarlas, lo que nos permitirá un estudio más detallado de cada uno de los componentes que configuran el complejo fenómeno de la creación.

² Leandro Fernández de Moratín, *La comedia nueva*, Madrid, Ed. Castalia, 1975.

Escribir un texto teatral es, pues, resolver una serie de cuestiones imaginativas, técnicas y filosóficas. Consciente o no de estos procesos, el autor los recorre inevitablemente hasta sacar su obra a la luz.

El punto de partida de todo el fenómeno es, como hemos dicho, el proceso imaginativo, que al poner en marcha el imaginario del escritor crea ficciones que tienen existencia en un plano de espacio, tiempo y causalidad diferente al de la vida real. El autor se sitúa así en una dimensión distinta a la cotidiana, ya que sin esa capacidad de imaginar otros mundos, no es posible crear.

Todos los seres humanos, creadores o no, entramos en algunas ocasiones en ese mundo imaginario, unos con más facilidad y otros con más dificultad. Los niños, por ejemplo, siempre están situados en él. El espacio, el tiempo y los objetos que les rodean tienen, para ellos, un valor imaginario aparte del funcional. Un vaso no sólo será un recipiente para beber, sino que su imaginación lo convertirá alternativamente en barco pirata o en objeto volador rompe-cosas. La disfuncionalidad práctica de lo que les rodea les hace ver la realidad como un juego, como un mundo transformable a partir de las imágenes que crea su mente. Sólo hay que dejar a un grupo de niños con unas pinturas en las manos junto a una pared en blanco para «ver» de qué color se la imaginan ellos.

Estos mundos imaginarios son más ricos en unas personas que en otras. Algunos juegan a la lotería y otros juegos de azar para poner a volar su imaginación y vivir, durante unos días, la fantasía de un mundo diferente al suyo. Para otros son las historias amorosas soñadas las que ponen en marcha su imaginación. ¡Cuántas fantasías en el terreno erótico-amoroso pasarán por nuestra mente desde que nacemos hasta que morimos!

Los dramaturgos canalizamos esas posibilidades imaginarias de los seres humanos por medio de nuestras herramientas para contar historias: la técnica dramática y las palabras. El escritor por un lado imagina, y, por otro, es capaz de elaborar lo imaginado y trasladarlo a un texto. Al realizar este traslado da, inevitablemente, un punto de vista sobre la existencia, y una respuesta filosófica, más o menos consciente, con su obra. Por eso, en el estudio de los procesos de trabajo artístico no sólo debemos incidir en los elementos técnicos, sino interesarnos también por los procesos filosóficos que afectan a nuestra obra. No sólo hacemos arte, sino que opinamos con nuestro arte. Realizamos algo expresivo, pero también algo significativo. Cada escritor tiene una actitud ante la vida, y la plasma en el proceso que va desde el mundo imaginario de la idea, hasta el de la obra escrita como una entidad real y autónoma de su creador. Respondemos así a las provocaciones de la sociedad y el tiempo en que vivimos, pues nuestras ideas se ponen en movimiento dentro de un marco referencial

determinado, como respuesta a las interrogantes que la vida nos plantea y a los conflictos de derechos en que estamos inmersos. Dice Jean-Paul Sartre del papel del autor como testigo de su tiempo:

El teatro se presenta como una arena cerrada en la cual los hombres vienen a disputar sus derechos. [...] Considero que los conflictos de derechos deben interesar inmediatamente y apasionar a los espectadores, y para eso deben ser conflictos de derechos actuales, comprometidos en la vida real. [...] El problema para los autores es cómo encontrar un lenguaje dramático para hablar a los espectadores de los derechos actuales, con los medios actuales.³

Comencemos, pues, el estudio de estas tres dimensiones del texto dramático (imaginativa, técnica y filosófica), partiendo del nacimiento de la idea en la mente del escritor. Este primer momento encierra ya algunas de las más importantes cuestiones a resolver: ¿Qué elementos se ponen en marcha en el escritor que le hacen inventar una situación imaginaria y no otra? ¿De dónde salen los personajes? ¿Qué influencia tienen nuestra memoria y nuestros sentimientos en la creación de una historia? ¿Qué percibimos de los estímulos externos que nos rodean y cómo interviene nuestra subjetividad en dicha relación? ¿Cuál es el vínculo que existe entre nuestras ideas y nuestro lenguaje? ¿La intuición y la sensibilidad se enriquecen o se oscurecen con el conocimiento racional y consciente del objeto? ¿Cómo se manifiestan en un escritor sus temas esenciales en función de su temperamento?, etcétera.

No tenemos la ingenuidad de creer que podemos resolver por completo todas estas cuestiones, pero sí trataremos de adentrarnos en el bosque donde habita el misterio con la curiosidad y la pasión de unos exploradores que saben que la búsqueda es la única respuesta del hombre ante los territorios desconocidos. No haremos el camino solos; nos acompañarán los grandes teóricos y escritores de todos los tiempos, orientándonos, con los ejemplos vivos de sus textos, en las preguntas que nos vayan surgiendo. Será necesario, por tanto, acudir constantemente a las obras maestras para tener referencias conocidas en el estudio que estamos realizando. Así mismo, utilizaré ejemplos de mis propias obras como muestra evidente de la relación entre teoría y práctica en el mundo del autor.

Comencemos estos ejemplos de textos significativos en la historia del teatro, con una obra del primero de los tres grandes trágicos griegos, Esquilo, que inicia esa larga serie de títulos y autores que llega a través de los siglos hasta nuestros días. Veamos uno de los primeros parlamentos de *La Orestíada*, en que se narran, por boca del corifeo, las vicisitudes ocurridas

³ Jean-Paul Sartre, *Un teatro de situaciones*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1979.

a Agamenón en la guerra de Troya (uno de los primeros grandes temas conocidos de la producción dramática):

CORIFE0: Es ya el décimo año desde que el gran adversario de Príamo, el rey Menelao y Agamenón, pareja poderosa de Atridas, honrada por Zeus con un doble trono y cetro, hicieron zarpar de esta tierra una expedición argiva de mil naves. Fuertemente, de su pecho gritaban la guerra, como buitres que en dolor solitario por sus polluelos por encima del nido revolotean remando con los remos de sus alas, después de haber perdido el trabajo de guardar el lecho de sus crías. Mas, oyendo en lo alto —quizá Apolo, o Pan, o Zeus— el grito agudo de estos pájaros, vecinos de su reino, envía a los culpables una Erinis, tardía vengadora. Así el poderoso Zeus, hospitalario, envía contra Alejandro a los dos Atridas; y por culpa de una mujer de muchos hombres impone luchas numerosas y extenuantes —la rodilla apoyada en el polvo y la lanza rota desde el principio— a dánaos y troyanos por igual. La cosa ahora está donde está; mas concluirá en lo fijado por el destino; ni el que quema ni el que hace libaciones mitigará la inflexible ira de las ofrendas que no arden.⁴

Teatro griego de Epidauro
(siglo IV a. C.)



⁴ Esquilo, *Teatro griego*, Madrid, Ed. Aguilar, 1978.