

es probable que, apagado el canto de Orfeo, Sísifo volviera inmediatamente a su ciega e inútil tarea: subir piedras, ilusiones, “desarrollos” hasta la cima —¿la cima de qué?— para luego precipitarse una vez más en el abismo. ¡El terco Sísifo, la dulce armonía órfica...! Claves paralelas, quizá irreconciliables, para comprender y salvar el tiempo nuevo hacia el que vamos o debemos ir.⁹²

En otra ocasión enfrenté las poéticas de la renuncia (Antonio Gamoneda como paradigma) a las poéticas de la plenitud (con Colinas como representante más destacado). Aquellas se colocaban al amparo de Prometeo, en lo que el héroe trágico tiene de rebelión interior y de renuncia, desde su inmovilidad, a la acción exterior, de dolor, de tormento; la poesía órfica, en cambio, canta, no lo residual, sino la plenitud armónica universal, cósmica⁹³. Lo órfico impregna el pensamiento y la poesía de Colinas. Orfeo es el mito que compendia las reflexiones de Colinas sobre la tradición que funde pensamiento y poesía y sobre el anhelo de globalidad, de unidad armónica, frente a la disgregación del mundo actual: el mensaje órfico-pitagórico como programa vital. Aunque al héroe mítico le afecte el sufrimiento, en la obra de Colinas es símbolo de plenitud armónica universal. Orfeo es también el centro de un pensamiento que concibe la poesía como revelación de lo misterioso. Como símbolo de la plenitud armónica y como guardián de las puertas del misterio, de lo desconocido, de la revelación, la figura de Orfeo sintetiza la “poética” y la propia poesía de Antonio Colinas.

92.- COLINAS, Antonio (1996): “El bosque en llamas”, *Sobre la Vida Nueva*, cit., p. 184.

93.- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (1998): “Prometeo frente a Orfeo: poética de la renuncia frente a poética de la plenitud”, en Túa Blesa, ed., *Mitos. Actas del VII Congreso de la AES*, Zaragoza, Anexos de Tropelias, col. Trópica, 4, pp. 60-67.

EN TORNO A LA NARRATIVIDAD TEATRAL. LAS RELACIONES CINE-TEATRO EN EL DISCURSO TEÓRICO DE GONZALO TORRENTE BALLESTER*

José Antonio Pérez Bowie
Universidad de Salamanca

La labor de Gonzalo Torrente Ballester como teórico y crítico teatral ha quedado bastante eclipsada por su obra de creación, pero ello no impide reconocer la importancia de sus escritos sobre el arte escénico en los que demostró aparte de un conocimiento en profundidad del medio una considerable sensibilidad y un gran rigor en sus análisis. De su pensamiento teatral me he ocupado por extenso en un reciente libro¹, por lo que ahora me centraré en una faceta particular del mismo que no abordé allí y que ofrece un interés especial: el papel determinante que, a tenor de sus observaciones, estaba desempeñando la influencia del cine en la transformación del espectáculo escénico.

La defensa del modelo de drama aristotélico

Si nos atenemos a la etapa más fructífera de su actividad como crítico teatral, la que se desarrolla entre los años 1951 y 1962 simultáneamente en el diario

* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación “Gonzalo Torrente Ballester” financiado por la Xunta de Galicia. Consellería de Innovación e Industria, Secretaría Xeral de I+D (Clave: DOG 7-11-2007).
1.- J. A. Pérez Bowie: *La poética teatral de Gonzalo Torrente Ballester*. Vigo, Mirabel, 2006.

madrileño *Arriba* y en Radio Nacional de España², veremos cómo la poética teatral de Torrente se sustenta sobre una rígida concepción aristotélica, defensora de la autonomía absoluta del universo escénico al que considera regido por unas leyes intrínsecas a la propia obra; ello le lleva a definir el drama como «una forma artística sumisa a apretadas e inflexibles leyes» y a preconizar la concentración, la unidad y la sobriedad como elementos indispensables. Por tanto, el argumento ha de estar perfectamente trabado, de manera que cada escena, cada movimiento, supongan un paso hacia la resolución del conflicto que se plantea. De este modo rechazará como defectos inadmisibles todos los factores que atenten contra ese ideal de unidad, sobriedad y concentración como serían el añadido de cuadros o escenas inútiles que reiteran informaciones conocidas por el espectador, la inclusión de personajes sin función específica en la trama, la irresolución del conflicto planteado o su resolución apelando a elementos externos al universo de la obra; de igual modo critica la desmesura y la falta de contención que atentarían contra el ideal de concentración y que es propio de autores que se empeñan en llevar a escena argumentos que exigen un desarrollo novelesco. Su ideal de la pieza teatral como un mecanismo de relojería perfectamente engrasado no le impide, sin embargo, distinguir cuándo esa perfección formal es tan sólo producto de una pura relación mecánica entre los elementos de la obra (consecuencia de la habilidad y el “oficio” del autor, de lo que en el argot teatral se conoce como dominio de la *carpintería*) y cuándo, por el contrario, se debe a una relación orgánica entre dichos elementos que es lo que dota a una obra de la “tensión interna” característica de los auténticos dramas.

La *Poética* de Aristóteles constituye, pues, para Torrente un modelo no superado de composición teatral. A las prescripciones ya señaladas sobre la “tensión interna”, sobre la idea de cambio como resorte fundamental de la trama (en la que cada movimiento ha de significar un progreso en la misma), y la subsiguiente necesidad de explicitar el proceso que conduce a las situaciones, hay que añadir la exigencia de la unidad de acción (que lleva a prescindir de tramas secundarias), sus recomendaciones en torno a la consistencia de los caracteres y su defensa a ultranza de la verosimilitud, la cual no implica necesariamente la dependencia de la realidad sino que es resultado de la coherencia del universo presentado. Por todo ello preconiza a menudo como modelo el drama de acción concentrada en un acto único porque implica el desarrollo orgánico

2.- Dejaremos al margen su primera etapa de teórico y crítico teatral desarrollada durante la Guerra Civil y la inmediata postguerra en las revistas *Jerarquía* y *Escorial* y fuertemente influida por los presupuestos de la estética totalitaria defensora de un arte al servicio del Estado.

de un tema sin cortes ni descansos y, por consiguiente, la expresión más genuina de las unidades de acción, tiempo y lugar³.

La narratividad como factor antiteatral

En esa fidelidad al modelo aristotélico se basan sus reticencias ante muchas de las propuestas escénicas modernas que se pretenden superadoras de las rigurosas coerciones impuestas —hay que decirlo— no tanto por Aristóteles como por quienes, desde el Renacimiento, habían convertido su *Poética* en un tratado prescriptivo. La mayoría de esas propuestas suponen un tratamiento más narrativo que dramático de la acción, que atenta contra las premisas de unidad, concentración y sobriedad consideradas por Torrente como ineludibles para la perfección de una obra escénica.

Hay que entender que esa “narratividad” que Torrente rechaza es consecuencia de la evolución que experimenta el medio escénico desde finales del siglo XIX y se desarrolla a lo largo de la primera mitad del XX; evolución propiciada tanto por los avances técnicos (la incorporación de la luz eléctrica, por ejemplo) que acaban con las limitaciones espacio-temporales de la escena como por las propuestas reflexivas que implican el cuestionamiento de los mecanismos productores de la ilusión teatral (las de Bertolt Brecht, entre otros). A ello habría que añadir la influencia del cine, al que Torrente, como veremos, imputa una influencia perniciosa en esa propensión a la narratividad del teatro contemporáneo, aunque es necesario advertir que cuando el cine adquiere capacidad de influir sobre la escena (ya bastante entrado el siglo XX), el distanciamiento de ésta con relación al modelo aristotélico había recorrido ya un largo trecho.

No hay que presuponer de lo dicho una actitud cinéfila en Torrente; al contrario, estuvo toda su vida interesado por el séptimo arte, publicó numerosas y agudas reflexiones sobre sus experiencias como espectador e, incluso, ejerció de guionista en algunas películas, entre ellas, una tan significativa como *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde. Lo que sucede es que concebía cine y teatro como dos medios artísticos perfectamente diferenciados y cualquier contaminación entre ambos implicaba, a su entender, un atentado contra sus respectivas idiosincrasias. Su rechazo a la contaminación del teatro por el cine hay que entenderlo en función de que para Torrente los desarrollos narrativos de una obra escénica resultan incompatibles con las

3.- «Una pieza en un acto es, en principio, más perfecta que la de en dos o en tres, y no digamos que esas otras a que nuestros autores se aficionaron en los últimos años, divididas y subdivididas hasta el infinito; y esta perfección reside exclusivamente en que la pieza en un acto bien hecha permite mantener la unidad de emoción, sin esos cortes producidos por el telón que descende» (Crítica de *Los dioses miran de lejos*, de Terence Rattigan, *Arriba*, 22.2.1956).

citadas premisas de unidad, sobriedad y concentración; y el cine, en cuanto heredero directo de la novela, es un arte esencialmente narrativo y como ella tiende a la prolijidad y a la expansión.

La contaminación narrativa del teatro la entiende, pues, Torrente como consecuencia de la dejación a aquellos autores que por pereza o por incapacidad no se someten al esfuerzo de concentración y de despojamiento que supone la construcción de una fábula dramática. La narratividad la ve, de ese modo, asociada a una forma exenta de rigor y que, carente de limitaciones temporales, permite la acumulación de tramas y episodios con escasa conexión entre sí y sin necesidad de cierres conclusivos. Resulta significativo al respecto el comentario que publica sobre el teatro de O'Neill con ocasión de la muerte de éste, en el que establece una absoluta equiparación entre los conceptos de *forma* y de *medida* y, a partir de ello, tacha de desmesuradas las obras del autor norteamericano a quien la búsqueda de nuevas posibilidades formales llevó a «la ruptura con nuestro concepto de unidad temporal y con todo lo que se le parezca». La obra de O'Neill le parece una obra titánica y «como titánica, imperfecta y poco humana» (*Arriba*, 29.11.1953). Otro texto que refleja con claridad su pensamiento en este punto es la crítica a *La otra vida del capitán Contreras*, novela de Torcuato Luca Tena vertida al teatro (después de haber sido llevada previamente al cine) por el propio autor en colaboración con su hijo Juan Ignacio. Desarrolla en ella Torrente una interesante reflexión sobre las relaciones entre ambos medios, poniendo el acento en uno de los puntos más conflictivos de las adaptaciones de textos narrativos al escenario: que la necesaria selección de elementos que hay que llevar a cabo esté regida exclusivamente «por una rigurosa necesidad dramática» y no, como sucede en esta versión, por el interés de los autores en trasladar a la escena aquellos episodios de la novela que habían sido más celebrados. Añade, además:

El arte narrativo ha suministrado siempre temas al dramático, y suelen ser muy frecuentes las adaptaciones de novelas al teatro, sin que sea muy raro que la adaptación supere en calidad al original. De qué dependen los resultados es difícil decirlo: unas veces, del talento teatral del que adapta; otras, de la naturaleza misma del tema, más o menos apto para recibir forma dramática. En cualquier caso, suele ser tarea peliaguda. La construcción teatral, como la novelesca, se rige por el principio de la necesidad, pero no se aplica con el mismo criterio a una que a otra. En el teatro corre el tiempo, y lo que sobra, lo mismo que lo que falta, se manifiestan de modo hartamente evidente (*Arriba*, 21.3.1953).

En su comentario a *Réquiem por una monja*, drama de William Faulkner, se refiere a la «contaminación» de lo teatral por modelos pertenecientes a la novela

y se extiende en consideraciones sobre la tendencia que observa en el teatro contemporáneo a que la materia dramática empiece a adquirir valor por sí misma independientemente de la forma, que constituye, para él, la esencia de lo artístico. Así, manifiesta su preocupación por el hecho de que dicha tendencia parece anunciar que «una transformación importante y de consecuencias incalculables empieza a operarse en la conciencia y el gusto del espectador actual para quien el mensaje importa más que el arte», y concluye afirmando que «estamos en una época en que lo acabado no interesa» (*Arriba*, 20.7.1957)⁴.

En otras muchas ocasiones sale a relucir en sus crónicas esa incompatibilidad radical entre lo teatral y lo novelesco, pues «son categorías literarias distintas que nunca coinciden» si bien, a veces, entre ellas «se pueden establecer equivalencias». Comenta la frecuencia con que muchas novelas han sido saqueadas por los dramaturgos de todos los tiempos, «con notorio éxito muchas veces», aunque «lo corriente fue que escribieran una obra enteramente nueva, o que la adaptada perdiese, en el traslado, sus cualidades específicas». Piensa que sólo un tipo muy especial de novelas resiste la prueba del teatro, lo cual «no excluye la posibilidad de piezas híbridas, no exactamente dramáticas, pero sí representables». Y añade:

Porque resulta, a fin de cuentas, que en el teatro cabe lo representable, además de lo dramático y lo teatral. ¿Habremos de recordar tantas piezas de teatro moderno cuya condición narrativa hemos muchas veces denunciado? ¿No evoluciona cierto tipo de teatro hacia lo narrativo, quizá por influencia del cine? Es muy posible que, dentro de algunos años, nuestros principios fundamentales hayan cambiado, no por abandono, sino por verse obligados a coexistir con otros que se habrán aceptado como legítimos (Crítica de *La hija de Jano*, de Giménez Arnau, *Arriba*, 10.4.55)

La narratividad teatral, consecuencia del influjo del cine

En el párrafo recién citado se muestra de modo evidente que la propensión a lo narrativo criticada por Torrente en muchas piezas contemporáneas es para él consecuencia de la influencia que ejerce el cine sobre el medio teatral: aquél ha habituado a los espectadores a una manera más explícita de presentar las historias y, consiguientemente, a un menor esfuerzo imaginativo; los autores, por otra parte, se acomodan sin dificultad a ese modelo, que, por su libertad formal, implica muchas menos coerciones y una más evidente facilidad de ejecución.

4.- Ello no implica, sin embargo, un rechazo total del drama de Faulkner, pues, pese a su «carencia de forma», «el tema, los materiales tienen fuerza suficiente para interesar, para subyugar incluso».

Uno de los textos donde expone con mayor claridad estas ideas relativas a la degradación que para el teatro está suponiendo la adopción de los modos narrativos cinematográficos es la crítica a otro drama del mismo autor de la obra aludida en la cita precedente. Al comentar *Clase única* continúa criticando la preferencia del teatro contemporáneo por las formas narrativas y, después, añade:

No es lugar éste de averiguar las razones, pero, de pasada, quiero echar la culpa al cine, responsable principal, si no único, de que un arte que por su propia naturaleza exige la sobriedad y la concentración discurra en nuestros días por cauces de dispersión y superabundancia. No el buen cine, tan próximo al teatro en su sustancia, sino el consueto, el que se vale de sus asombrosos medios expresivos para acoger y dar prestancia a todo lo que sobra en un drama. No debemos olvidar que el teatro, más limitado en sus recursos, debe obedecer a un imperativo de selección, porque todo lo que es lujo, así en acción como en palabras, roba tiempo a lo sustantivo.

La narración, sea literaria o cinematográfica, puede desarrollarse con cierta libertad, puede tomar como causas o motivos elementos ajenos a la narración misma. No así el teatro. Cuanto viene de fuera, si modifica el curso de los acontecimientos, respandece en seguida como ilegítimo, y los hechos que se originan de causas externas se nos antojan caprichosos, cuando no ociosos. Un drama, cualquiera que sea su matiz, es una forma artística sumisa a apretadas, inflexibles leyes. En esto reside su servidumbre y su grandeza (*Arriba*, 30.9.1955).

Obsérvese la distinción que establece entre el cine como arte y el cine como espectáculo para consumo de masas, que es el habitual y aquél cuyos excesos está copiando el teatro al renunciar a su sobriedad expositiva y adulterarla con una serie de elementos espúreos destinados a facilitar la recepción y, consiguientemente, a satisfacer a los públicos mayoritarios. Ello corrobora la afirmación que hacíamos más arriba desvinculando a Torrente de cualquier actitud cinéfila: aprecia, sin duda, el buen cine, al que considera «tan próximo al teatro en su sustancia»; pero quizá se olvida de que el teatro con el que el cine compitió en sus orígenes y de cuyo público acabó apoderándose no era tampoco un teatro «artístico» para disfrute de minorías selectas sino un teatro destinado al consumo popular y considerablemente «contaminado» por los espectáculos más próximos con los que entraba en competencia (circo, exhibiciones de feria, *music-hall*) y más próximo a las más ínfimas manifestaciones escénicas de fuerte implantación popular como el melodrama, el vodevil o la pantomima que al teatro artístico de base literaria; un teatro que echaba mano de todo tipo de cosas para satisfacer a sus espectadores: desde las tramas folletinescas con sus

excesos de sentimentalismo, a la utilización del humor más burdo y chabacano, o desde la aparatosidad de la tramoya a la inserción de todo tipo de elementos distractivos⁵.

En cambio, la influencia del cine sobre el teatro que se plantea en los años 50 cuando Torrente emite estos juicios hay que abordarla desde una perspectiva más amplia que aquella en la que él se sitúa. Nuestro autor enfoca la cuestión en términos estrictamente negativos y simplistas aduciendo que la narratividad implica una degradación del teatro y que la propensión a la misma ha de ser atribuida a la influencia del cine de más baja calidad artística. Es cierto que en muchos casos su denuncia del relajamiento que experimenta la férrea estructura del drama tradicional cuando se pliega a fórmulas narrativas es consecuencia de la incapacidad de los dramaturgos para moverse con soltura dentro de aquélla o de la comodidad que les lleva a decidirse por los caminos más fáciles. Pero en otras ocasiones, no quiere reconocer que los nuevos planteamientos que observa en los escenarios responden a las necesidades expresivas de los autores a quienes la estructura del drama tradicional les resulta coercitiva o que pretenden denunciar la inverosimilitud de una ilusión de realidad construida sobre un sistema de convenciones tan riguroso. Recuérdese que la historia del teatro a lo largo del siglo XX no ha sido, en definitiva, sino la historia de los intentos llevados a cabo por los autores más significativos de superar las limitaciones que imponía la concepción tradicional del drama: desde la introducción del punto de vista subjetivo por parte de Strindberg al cuestionamiento de la clausura del espacio escénico como espacio desconectado del mundo "real" llevada a cabo por Pirandello; o desde la posibilidad de representar el mundo interior que introduce Arthur Miller a la irrupción de la irracionalidad y de la subsiguiente desconfianza

5.- Unamuno, desde la cinematofobia que siempre profesó, se congratulaba de la aparición del cine por considerarlo un espectáculo que salvaría al teatro liberándolo de aquellos espectadores incultos que demandaban truculencias melodramáticas, fastuosidad en la escenografía e interpretaciones caricaturescas para dejarlo en manos del público auténtico, aquel que acude a la sala a gozar de la palabra dramática en toda su desnudez e intensidad. Expone estas ideas en una carta a los miembros del Ateneo de Madrid, agradeciéndoles la representación de *Fedra* (que Unamuno había intentado en vano estrenar en salas comerciales) en su salón de actos (publicada en la revista *España*, nº 55, 23.3.1918). Las opiniones de Unamuno no están en este sentido muy lejos de las de Torrente, quien refiriéndose bastantes años después a la competencia que el cine supuso para el teatro escribe: «Su importancia [de Rodolfo Valentino] coincidió con ese momento en que el cine corriente, el industrial, se impuso como espectáculo, en que dejó de ser cosa de sábados y domingos para serlo de cada día. Desplazó al teatro y se ganó, poco a poco, a un público mayor, y, a ese público, suministró modos de vida ilusorios. Pudiéramos quizá decirlo con otras palabras: dejó de ser espectáculo curioso, renunció a ser arte puro, aceptó la condición de droga universal, de sustituto eficazísimo de la realidad» ("Recuerdo de Valentino", *Informaciones*, 29.12.1977; reproducido en *Torre del Aire*. Ed. de César Antonio Molina. Coruña, Diputación Provincial, 1992, pág. 529).

en la palabra como instrumento capaz de organizar universos coherentes que se produce con la obra de Beckett y otros autores del denominado teatro del absurdo⁶.

Puede resultar ilustrativo a este respecto mencionar la crítica de Torrente a *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, la única, quizá, que entre todas las suyas cabría calificar de injusta. En ella se pone de manifiesto su incapacidad para comprender los nuevos horizontes que se estaban abriendo para el teatro, pues considera la obra en cuestión como una obra artísticamente falsa ya que, a su entender, Miller se limita en ella a sustituir las viejas convenciones escénicas por otras nuevas y todo su éxito radica en el factor sorpresa, dado que esas nuevas convenciones son secretas mientras que las antiguas son conocidas por todo el mundo. Además, y éste es uno de sus argumentos principales, *La muerte de un viajante* «debe mucho al cine: más de lo que el teatro puede recibir del cine, más de lo que, por su naturaleza, puede admitir» (*Arriba*, 15.1.1952)⁷.

Tanto en la obra de Miller como en otras piezas norteamericanas que juzga, la influencia del cine repercute en la relajación de la estructura cerrada, consustancial al

6.- No obstante, cuando en su labor de crítico ha de juzgar la obra de algunos de esos autores, no duda en manifestar su admiración, por muy alejada que esté dicha obra de su concepción de lo teatral. Véanse como ejemplo estas líneas de su crítica al estreno madrileño de *Esperando a Godot*: «Lo primero que sorprende es que pueda subyugar algo carente de argumento, de trama, en el sentido usual y teatral de la palabra; pero ante el hecho evidente, tenemos que reconocer que el interés puede obedecer a elementos muy distintos de la mecánica de una acción: por ejemplo, a elementos poéticos. *Esperando a Godot* prende con su poesía; la poesía, el acre humor, son la trampa tendida por el autor para que el espectador se zambulla sin remedio en un mundo de significaciones trascendentales, que es el terreno donde Beckett quiere llevarle, y, una vez allí, acompañarle en la angustia de la espera» (*Arriba*, 29.5.1955).

7.- Arthur Miller, reflexionando más tarde sobre esta obra, comentaba que muchos críticos se habían referido a la estructura de la misma como una «estructura cinematográfica», cuando en realidad respondía exclusivamente a una intuición suya para reflejar la personalidad de un sujeto de «psicología desintegrada» en cuya mente el pasado y el presente estaban fuertemente entrelazados. «La forma de contar la historia —afirma— es tan loca, tan abrupta y tan súbitamente lírica como el mismo Willy. Y no debemos olvidar que las imitaciones que se hicieron después de esta forma tenían que fracasar por esta razón específica. En mi opinión, no es posible encajar en ella a un personaje cuya psicología no la refleja [...]. En manos de un escritor que lo ve como forma fácil de sacar a relucir información anterior en una obra se convierte en un mero *flash-back*. No hay *flash-backs* en esta obra sino solamente una concurrencia invariable de pasado y presente y esto, una vez más, porque, en su desesperación por justificar su vida, Willy Loman ha destruido la frontera entre el ahora y el después». Y a continuación se refiere al paradójico fracaso que supuso la versión para la pantalla de una obra a la que sistemáticamente se había calificado de cinematográfica; fracaso que atribuye a que «la tensión dramática de los recuerdos de Willy desapareció al transferirle en persona a los locales en los que en la obra estaba solamente con su imaginación. El espectáculo de un hombre que pierde la conciencia de su entorno más inmediato hasta el punto de entablar conversaciones con personas inexistentes produce inevitablemente una sensación de horror. Esa sensación se pierde —y el drama se convierte en narración— cuando el contexto suplanta realmente a su mundo imaginado. Y el sueño se diluye porque la verdad psicológica ha sido retocada, una verdad que depende no sólo del tipo de imágenes que recordamos sino de las circunstancias y contextos en que las recordamos [...]. No se buscó una solución al problema de cómo mantener el pasado constantemente vivo y esa fricción, esa colisión y esa tensión entre el pasado y el presente era precisamente el corazón del entramado específico de la obra» (Arthur Miller: "Introduction to the *Collected Plays*", en *Textos sobre teatro norteamericano*, IV, León, Universidad de León / Taller de Estudios Norteamericanos, 2000, págs. 101-103).

drama, a favor de la acumulación de episodios escasamente conectados facilitada por la desaparición de las coerciones espacio-temporales. Así lo vemos en su comentario a *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams, pieza que pertenece para Torrente «a esa clase de teatro que hemos dado en llamar narrativo», consistente en presentar los episodios sucesivos de una misma situación; la teatralidad de cada uno de los once episodios de que consta la obra le resulta indiscutible, «pero no así el conjunto resultante» (*Arriba*, 19.1.1961). Por ello, Torrente utilizará a menudo el sintagma «estructura norteamericana» como calificación negativa, aplicable a aquellas obras carentes de la coherencia estructural que él juzga imprescindible en todo teatro que se pretenda artístico. Por ejemplo, el drama de Alfonso Sastre *Escuadra hacia la muerte*, que le resulta reprochable por el excesivo número de cuadros en que se divide su acción y que impiden la continuidad en la emoción; en su conjunto, el tema de la pieza le parece más apto para un desarrollo novelesco que dramático, por lo que termina aconsejándole al autor que escriba con él una novela. (*Arriba*, 19.3.1953)⁸.

Una lectura sistemática de las crónicas teatrales escritas por Gonzalo Torrente durante estos años⁹ permite deducir que la narratividad (propiciada, a su entender, en mayor o menor medida por la influencia del cine) supone no un avance en la evolución del arte escénico sino, por el contrario, un claro retroceso a estadios prehistóricos de la evolución del arte escénico cuando «el drama, la representación no se habían independizado todavía del *epos*, de la narración y el teatro era algo así como el relato ilustrado de representaciones parciales», según leemos en su crítica a *La estatua fue antes Pichurri*, de González Aller y Ocano (*Arriba*, 30.9.1952). Y deduce que la fascinación que el teatro norteamericano siente por las fórmulas

8.- En sus críticas a algunas obras teatrales debidas a conocidos novelistas denuncia de igual modo la incompatibilidad entre la forma teatral y las formas narrativas, pues aquella exige una gran concentración temática, que obliga al autor a centrarse en el momento culminante de la historia, y una férrea estructura que están en el polo opuesto de la novela. Así, al enjuiciar *El león dormido*, de Graham Greene, se refiere a «el peso de lo novelístico en el drama en el caso de narradores metidos a dramaturgos» (*Arriba*, 17.10.1957); y a propósito de *Sonrisa de Gioconda*, de Aldous Huxley, comenta que su tema «no es un tema teatral sino novelesco, y su desarrollo más bien parece en capítulos que en actos», por lo que «carece, en una palabra, de estructura teatral» (*Arriba*, 28.1.1951).

9.- Años después de abandonar su labor de crítico teatral, cuando vierte en algún artículo sus vivencias de espectador cinematográfico, no deja de manifestar reticencias respecto a las adaptaciones de algunas grandes obras teatrales a la pantalla. Así, del *Macbeth* de Polanski le decepciona la tergiversación que se lleva a cabo del asesinato de Duncan (el hacer que éste se despierte cuando Macbeth va a asesinarlo hace que pierda sentido —y por tanto haya de ser suprimida— la frase «¡Macbeth ha asesinado al sueño!» que Torrente considera «una culminación poética del texto»); o la vulgaridad del enfrentamiento final entre Macbeth y Macduff, que se resuelve a patadas, «una concesión al mal gusto y a la mentalidad creada por los *westerns*». En cambio, no encuentra excesivamente reprochable la naturalización a que Polanski ha sometido el universo shakesperiano, por considerarla un asunto secundario. El texto continúa vivo a pesar de todo, pues en él «la palabra es todo» y escucharlas, «aunque estén traducidas y extractadas, aunque les hayan robado pedazos memorables, parece como meterse en otro mundo, un mundo en el que todavía hay algo que significa, suena, tiene sentido, expresa» ("El *Macbeth* de Polanski", *Informaciones*, 18.1.1979; reproducido en *Torre del Aire*, ed. cit., págs. 765-766).

narrativas obedece a que se encuentra aún en un estadio de primitivismo que el teatro europeo ha superado hace siglos en su camino hacia la concentración y el rigor, que le ha llevado a despojarse de todos los elementos perturbadores. Así, al comentar el estreno de *El momento de tu vida*, de William Saroyan, se refiere a la falta de medida del teatro norteamericano en general, que a su juicio «anda todavía por los años anteriores a Molière» y que no ha llegado «a ese momento en que por necesidad íntima busca forma, equilibrio y medida» por lo que olvida que solo es posible «jugar a la vanguardia (...) cuando se tiene detrás a Racine» (*Arriba*, 12.3.1953). En la crítica antes citada de la obra de González Aller y Ocano, no duda en afirmar que «lo último que se ha inventado en el teatro es la pieza en tres actos con unidad de lugar, tiempo y acción, preceptuada claramente por un tal Boileau, y que es, sin duda, lo más perfecto y lo más europeo si de formas teatrales se trata», por lo cual piensa que todo lo que se ha presentado después como moderno no ha sido sino un retroceso a etapas ya superadas: «vuelta a Shakespeare, vuelta a los escenarios múltiples, vuelta a las acciones paralelas y vueltas a la noria» (*Arriba*, 30.9.1952).

Los prejuicios contra la influencia negativa del cine sobre la escena que mantiene Torrente desaparecen, sin embargo, cuando de la estructura “cinematográfica” resulta una obra ágil y capaz de atrapar al espectador. Es el caso, por ejemplo, de *La vida en un hilo*, de Edgar Neville, que pese a sus 15 cuadros y la ruptura con todas las coerciones espacio-temporales que nuestro autor defiende, merece todos sus elogios. La temática de la obra requería esa libertad de estructura en cuanto su trama se articula en torno a las ensoñaciones de una joven viuda, quien, con la ayuda de una adivina, se plantea cómo podría haber sido su vida de no haber rechazado a un artista bohemio y divertido que la pretendía para casarse con un aburrido y convencional burgués. Torrente se encarga de recordar que la pieza teatral en cuestión procedía de una película que el mismo Edgar Neville había dirigido algunos años antes sobre un guión propio; y comenta que el hecho de que dicha película haya podido convertirse en comedia sin grandes variaciones «muestra que no es tanta la distancia entre el cine y el teatro» (*Arriba*, 6.3.1959).

De igual modo, esos prejuicios parecen eclipsarse también en aquellas ocasiones en que el cine puede aportar elementos que contribuyen a potenciar las posibilidades del lenguaje escénico, por ejemplo en lo que respecta a la expresión dramática del mundo interior. Así, a propósito de *Música en la noche*, de John B. Priestley (obra en la que se escenifican los pensamientos de una serie de personajes que asisten a un concierto), se refiere a las dificultades que conlleva la traducción del

mundo interior a la escena «en figuras distintas del que lo vive»; y comenta que «el cinematógrafo dispone para el caso de medios superiores al teatro» pues aunque utilice necesariamente convenciones, al ser éstas mínimas, «son mayores las posibilidades de inteligencia». La obra citada tiene la ventaja de que las figuras imaginarias o de símbolos internos presentes en la obra están perfectamente integradas en la trama dramática, lo cual permite que el público acepte con mayor facilidad la convención (*Arriba*, 27.3.1953)¹⁰.

Recapitulación

A la vista de lo expuesto, se puede afirmar que la mayor parte de los juicios que Torrente formula en sus textos críticos están mediatizados por una concepción de lo teatral enormemente restrictiva que procede de su firme creencia en la insuperabilidad del modelo aristotélico. Bien es cierto que a partir de ese modelo se han creado gran parte de las obras más representativas del teatro occidental, pero hay que admitir que no ha sido observado a rajatabla ni en todas las épocas ni por parte de todos los dramaturgos; y, por otro lado, desde finales del siglo XIX, los avances en la escenografía y la crisis en el sistema de valores sobre los que se sustentaba la sociedad burguesa (principal valedora del modelo defendido por Torrente) determinan la aparición de una serie de propuestas escénicas revolucionarias que desembocarían en un teatro radicalmente distinto. Sin embargo, hay que anotar a favor de Torrente que cuando se enfrenta a cualquier manifestación teatral que atente contra su ideal escénico no tiene reparo alguno en admitir, cuando es evidente, su grandeza y renunciar a todos sus prejuicios. En realidad, puede decirse que el rigor del modelo aristotélico le sirve más bien para denunciar la mediocridad de aquellos autores cuya incompetencia les lleva a evadirse de las dificultades que suponen unas coerciones tan férreas y se desentenden de la coherencia interna de la obra u optan por la vía de la facilidad cultivando un teatro más narrativo que mostrativo. En ese punto se nos muestra como un formalista radical, por su convencimiento de que el rigor formal es la base de toda creación artística y que el “contenido” de la misma no es sino una consecuencia del trabajo llevado a cabo sobre la forma. Una forma cuya perfección es la garantía de lo artístico: «La obra de arte no es

10.- No obstante, Torrente piensa que la presencia excesiva de esos elementos imaginativos (los cuales ocupan alrededor de un 80% del tiempo teatral) determina que la convención, al repetirse constantemente, pierde novedad y puede conducir a la fatiga. A ello se añade que el movimiento, el progreso de la acción (aunque duda de que pueda hablarse de acción) es más musical que teatral: de los sueños que se representan ante el espectador ninguno predomina sobre los demás, ni el desarrollo de los mismos tiene una trama mínima conducente a un fin.

necesaria, sino lujosa, y lo menos que se le puede pedir al lujo es la perfección», afirma de manera contundente en un de sus textos críticos¹¹.

Por otra parte, sus prejuicios anticinematográficos que le llevan a hacer responsable al séptimo arte de los excesos narrativos en que incurrían los dramaturgos, no proceden en modo alguno de una actitud de incompreensión ante el mismo; al contrario, Torrente se mostró siempre un apasionado cinéfilo, si bien fue esa pasión lo que le llevó a valorar el cine verdaderamente “artístico” a la vez que condenaba el mediocre, pasto de los públicos insensibles, que era el que, a su entender, estaba influyendo de modo negativo sobre la escena rebajando el grado de exigencia de los espectadores y convirtiéndolos en receptores pasivos de quienes no se requiere el menor ejercicio de imaginación. De su pasión cinéfila dan muestra textos como el dedicado a Charles Chaplin en donde lleva a cabo un análisis de considerable profundidad sociológica y psicológica sobre su figura y su arte¹². En otros, esa pasión le lleva a criticar con dureza algunos filmes en los que la incompetencia del director o su afán por ampliar la audiencia trae como resultado la vulgarización del tema; es el caso, por ejemplo, de *Más allá del bien y del mal*, la película de Liliana Cavani basada en la relación amorosa entre Nietzsche y Lou-Andreas Salomé¹³. Referirse a la cinefilia de Torrente implica también tener en cuenta los criterios desde los que juzga las adaptaciones de textos literarios a la pantalla y a los casi siempre atinados comentarios que emite sobre ellas; pero ello desbordaría el tema acotado para estas páginas.

11.- Crítica de *La muerte de Ofelia*, de Pablo Martínez Zaro en *Arriba*, 21.5.1952.

12.- “Chaplin, Charlot, Carlitos” en *Informaciones*, 5.1.1978; recogido en *Torre del Aire*, ed. cit., págs. 533-536.

13.- «Para imaginar un genio –afirma– es necesario, por lo pronto serlo»; aunque añade que «hay otras maneras perfectamente dignas de traer a las páginas de un libro, o a las imágenes de un filme, a una persona excepcional», si bien no es el caso de esta película en la que «de los personajes reales no queda más que el nombre» y cuya trama, «independientemente de que haya acontecido o no, es aburrida y torpe» (“Acercas de una película”, en *Informaciones*, 22.6.1978; recogido en *Torre del Aire*, ed. cit., págs. 642-643).

“ESPIA DE PALABRAS”: IRONÍA Y POÉTICA DE ÁNGEL GONZÁLEZ

Juan Carlos Pueo
Universidad de Zaragoza

Como es natural, toda práctica de la ironía lleva implícita su propia poética. No son escasos, sin embargo, los textos en los que Ángel González hizo notar su predilección por este modo, ni la crítica literaria ha desaprovechado la ocasión para destacarlo una y otra vez como uno de los rasgos más marcados de su obra¹. Hay que tener en cuenta, no obstante, que la obra poética de González tiene dos momentos claramente diferenciados por el distinto empleo que se hace de la ironía, más restringido en la primera época, y más amplio en la segunda. Son dos formas de practicar la ironía que González se esfuerza en justificar aludiendo a una crisis de conciencia que le habría llevado, a mediados de los sesenta, a una desconfianza radical de la capacidad de acción de la palabra poética. Pero no quiero adelantar acontecimientos, tan solo indicar que la intención de esta intervención es llevar el ejemplo de este autor, más allá de su trayectoria biográfica, al terreno de la teoría literaria. Lo cual, sin duda, no me perdonarán sus prosélitos, paradigmas vivientes algunos de ellos de la resistencia a la teoría –al igual que el maestro, todo sea dicho²–.

1.- Mi intención es ceñirme únicamente a las declaraciones de Ángel González. Ahora bien, si se consulta la bibliografía –no exhaustiva– incluida al final de este ensayo, se observará que los términos “ironía”, “parodia” y “humor” encuentran siempre su sitio. Para una visión más amplia del tema tratado, véase Pérez Parejo (2002), en especial las páginas 529-568.

2.- «En principio soy muy refractario a la lectura de textos críticos. Las teorías en muchos casos son sólo elucubraciones ingeniosas; y la literatura, desde el punto de vista del autor, es una práctica, no una teoría [...] soy también muy mal lector de textos teóricos, que exigen estudio o mucha atención» (González, 1971: 369-370).