

ELEMENTOS DE DIDÁCTICA DEL TEATRO

Alfredo Rodríguez López-Vázquez

Universidad de La Coruña

Abordar la didáctica del hecho teatral implica plantear una serie de problemas sobre determinación de estrategias, pero también una serie de problemas relacionados con elementos conceptuales de la propia tarea didáctica. Hasta la fecha, los estudios sobre didáctica del teatro se sitúan más bien en la perspectiva de la determinación de estrategias, dando por sentado, con más o menos matices, que los aspectos conceptuales están bien tratados, o bien resueltos, en los estudios de didáctica general, o en su caso en los estudios, no didácticos, de la disciplina a la que se aplica este proceso. Mi punto de vista es que estas posturas -bastante frecuentes entre los estudiosos del teatro y su didáctica- pecan de un excesivo optimismo en cuanto al asentamiento científico de la Didáctica General y de los estudios de Teoría Literaria, y al mismo tiempo de un pesimismo injustificado sobre los límites conceptuales y procedimentales de la didáctica del hecho teatral. Naturalmente todo lo que aquí va a defenderse se propone como un planteamiento de carácter hipotético, pese a estar desarrollado a partir de propuestas de orden práctico. La base hipotética quiere decir aquí que los planteamientos didácticos que siguen se asumen como una hipótesis sobre los límites teóricos de la Didáctica del hecho teatral.

En el concepto de *elementos* que hemos introducido en el título de esta comunicación, existe cierta ambigüedad que voy a tratar de aclarar. Por un lado de puede hablar de los *elementos* que configuran el hecho didáctico en sí, y por otro lado de los elementos a los que se debe aplicar el hecho didáctico, dando por sentado que de un modo u otro este hecho didáctico se guía y sistematiza a partir de unos elementos asumidos de manera general por los didactas. Nuestro punto de vista es que en principio ambas interpretaciones caen dentro del campo conceptual de la didáctica del hecho teatral. Que el trabajo práctico que vamos a desarrollar apunta tanto a delimitar o proponer algunos de los elementos que corresponden a la didáctica del teatro, como a estudiar didácticamente algunos elementos que corresponden a la esencia de lo teatral. No es lo mismo, aunque a primera vista pueda parecerlo. En cualquier caso tan sólo después de proponer el modelo empírico concreto estaremos en condiciones de proceder a la abstracción necesaria para formular un modelo teórico y ver en qué medida esta propuesta implica la revisión ajuste de otras perspectivas de análisis sobre el mismo objeto.

La primera observación es muy sencilla. Algunos elementos configuradores del hecho teatral están bien estudiados dentro del terreno de la investigación teórica en literatura. Nadie discutirá que conceptos como *escena*, *personaje* o *tema* son esenciales en la teoría del teatro. Se trata de plantear, a partir de aquí,

qué tipo de estrategias didácticas resultan adecuadas para hacer que estos conceptos se integren dentro de una *didaxis* que atienda tanto a lo teórico como a lo práctico. Como documentos de trabajo voy a utilizar dos excelentes comedias dramáticas de dos autores españoles de siglos y épocas distintos: la obra *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*, escrita y representada con éxito por Andrés de Claramonte en el primer cuarto del siglo XVII, y la obra *Muérete y verás*, de Manuel Bretón de los Herreros, inspirada en ésta de Claramonte y estrenada con gran éxito, en 1837.

Quizás ambas obras resulten casi desconocidas para el universitario medio de hoy en día; sin embargo se trata de dos obras perfectamente comparables con las mejores de otros autores más conocidos de su época y relacionadas ambas con el gran mito del teatro español, la figura de *Don Juan*. En el caso de *Muérete y verás*, la posible o probable influencia en el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla ha sido apuntada en una reciente edición de esta obra, hecha por J.L. Picoche. En el caso de la obra de Claramonte, la influencia sobre *El burlador de Sevilla* es no sólo directa y evidente, sino que si Andrés de Claramonte es el autor de esta obra, como se ha propuesto en los últimos diez años, tenemos aquí la versión previa al *Burlador* de lo que vamos a llamar *el tema del Comendador o del muerto que vuelve para vengarse de su asesino*. El tema es tan universal y resiste al paso de los siglos con tanta lozanía, que uno de los grandes *westerns* del último decenio, *Pale rider* de Clint Eastwood (1985) está basado en este motivo.

Motivo o *tema*, utilizando muy genéricamente este nombre, que es común en la obra de Bretón de los Herreros y en la de Claramonte, aunque desarrollado argumentalmente de manera diferente. No me cabe la menor duda de que Bretón, director de la Biblioteca Nacional, conoció las dos versiones manuscritas de la comedia de Claramonte, y muy posiblemente hubiera visto alguna representación de la misma obra con la atribución errónea a Antonio de Valladares, editada en *suelta* a finales del XVIII o principios del XIX. En cualquier caso la comparación entre una y otra obra nos lleva a plantearnos un principio básico de la didáctica del teatro: ¿En qué consiste el *tema* de una obra teatral, y cómo se desarrolla ese tema en un argumento? El epígrafe correspondiente sería: *del tema al argumento*, entendiendo por tema una idea general fácilmente resumible, y por argumento el desarrollo de este tema a partir de una serie de peripecias y por medio de un elenco de personajes.

El tema de ambas comedias es, como ya he dicho, el del *muerto que vuelve*. Su desarrollo implica una primera *decisión* teatral importante: ¿nos situamos en el terreno de lo fantástico o en el terreno de lo real? En ambos casos la apuesta es realista. Es decir, el muerto es aparente sólo. En el tema de *Don Juan el Comendador* es un muerto real que reaparece en su forma pétreo.

En *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto* el problema teatral consiste en lo siguiente: Jorge, marido de Brianda, ha sido enviado a las Indias, y

no ha vuelto en seis años; al término de esos seis años se corre la noticia de su muerte y Nuño Ferreira, su antiguo enamorado, consigue del rey de Portugal que permita su boda con Brianda. El mismo día en que se va a celebrar la boda regresa Jorge. El tema se basa entonces en una creencia equivocada, las consecuencias de esa creencia, y el problema que plantea la vuelta a la realidad. En un orden más general, el tema representa el problema psicológico de alguien que va a casarse teniendo en su corazón el recuerdo de su antiguo amor. Jorge Amado ha escrito una novela sobre este tema (*Los dos maridos de doña Flor*), y esta novela ha dado lugar a dos películas diferentes, de tratamiento fantástico, la primera brasileña, con Sonia Braga como protagonista; la segunda *Esfúmate, cariño*, norteamericana, interpretada por Sally Field y James Caan. Esto demuestra que el tema encontrado por Andrés de Claramonte es muy productivo en sus distintas variaciones, realista o fantástica, cómica o dramática.

Bretón de los Herreros lo desarrolla de forma actual, con un novio que se va a la guerra contra los carlistas (estamos en 1837) y que es dado por muerto por un error burocrático. En Claramonte la supuesta muerte formaba parte del plan del protagonista para castigar al culpable de su destierro. El resultado en Claramonte es heroico (Jorge castiga a Nuño con la muerte en presencia del rey) y en Bretón es melodramático (hay un cambio de bodas al final y Pablo se casa con Isabel en vez de casarse con Jacinta). En ambos casos una estrategia didáctica que intente hacer entender en qué consiste el *tema* debe proponer el cotejo de dos comedias que desarrollan el mismo tema; al tratarse de una comedia inspirada en la otra, a partir de esto se pueden estudiar los distintos factores que determinan la conversión del *tema* en *argumento teatral*, y en función de ese argumento, proponer los elementos que configuran las distintas subcategorías teatrales o dramáticas: final previsto, final inesperado; error o premeditación; desenlace dramático o cómico, etc... Así pues, para desarrollar el elemento teatral *tema/argumento* seguimos un procedimiento que incluye como *soporte* procedimientos típicos de literatura comparada, y apoyo didáctico de películas recientes, adquiribles en formato vídeo.

Pasemos ahora a la *escena*. En este caso usaremos la escena del acto II de *El ataúd para el vivo* en donde a Brianda se le da la noticia de la muerte de su esposo. Claramonte resuelve la escena muy de acuerdo con su manera de concebir la dramaturgia: la protagonista entra en una fase de acceso de locura y describe la visión de su muerte futura. Escena de alto dramatismo que implica cierto modo de representación por parte de la actriz que incorpore el papel. Como el teatro implica representación, hay que plantearse una guía sobre dicha representación. Como soporte o apoyo didáctico volvemos a utilizar una escena de película típica: la escena de la locura de Ofelia en *Hamlet*. Tenemos la posibilidad de comparar cómo dicen dos estupendas actrices inglesas, Jean Simmons y Helena Bonham-Carter esas escenas. Jean Simmons en el *Hamlet* de Laurence Olivier; Helena Bonham-Carter en el *Hamlet* reciente de Zeffirelli. El

formato vídeo permite una aproximación a la técnica de interpretación tanto en el nivel gestual como en el facial, y naturalmente, en la versión doblada y en la original, permite hacersae una idea sobre cómo se usa la dicción y la entonación para hacer representar un estado de ánimo. Pero el texto de Claramonte permite todavía dos tratamientos didácticos más de explotación: uno basado en la literatura comparada y otra en la crítica textual. En lo que atañe a literatura comparada se trata de cotejar cómo desarrollan Bretón de los Herreros y Claramonte la misma escena: cómo reacciona una mujer a quien se le comunica la muerte de su novio o su esposo. En el caso de Bretón de los Herreros la explotación es interesantísima porque en todo momento las premoniciones y augurios se reparten entre Isabel y Jacinta, con lo que el lector se va dando cuenta de que hay una situación interna muy compleja: aunque don Pablo es novio de Jacinta, la que realmente está enamorada de él es Isabel, hermana de Jacinta, que es quien sufre doblemente el amor correspondido de su hermana y Pablo, y la supuesta muerte de éste. Con esto aprendemos a través del tratamiento de una escena dos cosas muy importantes relacionadas con la explotación del argumento: las implicaciones de la modificación argumental (al no estar casados Jacinta y Pablo, es posible proponer una modificación importante en el argumento al introducir el subtema de la mujer enamorada en silencio) y el control por parte del dramaturgo de las reacciones del público, que poco a poco va adaptándose para que el final no resulte tan inesperado. Algo muy similar aparece en *Esfúmate, cariño*: el espectador se da cuenta de que el marido muerto, James Caan, más que quererla a ella está sufriendo un ataque de celos por verla casada con otro, cuando él se consideraba insustituible. Tenemos aquí el subtema de la vanidad masculina, y su integración en la estructura de la obra por medio del tratamiento fantástico: al final ella conseguirá que su marido deje de aparecerse para estorbar su nueva vida.

La segunda posibilidad de tratamiento didáctico nos la da la mera transmisión textual de *El ataúd*. Los dos manuscritos que conocemos proceden de un manuscrito común, que es copia del original, y que presenta algunas omisiones de versos. En nuestra edición para Támesis Books hemos propuesto alguna enmienda para suplir esos versos, pero evidentemente hay otras enmiendas posibles que quedan abiertas y pueden llevarse a acabo a partir del cotejo con las escenas similares de Bretón de los Herreros. Transcribo a continuación la escena, a mi entender bellísima, de la obra de Claramonte.

[En escena, Doña Juana, doña María y Doña Brianda]

D^a María: Si reina en Vueseñoría
siempre la melancolía
la han de enterrar.

D^a Brianda: Enterradme,
que muerta estoy. ¿No me veis
ya con la blanca mortaja?

Metedme en la negra caja
 y mi muerte no lloréis.
 [.....]
 ya doblan en los sentidos,
 din, dan, don de ayes perdidos.
 Ya van delante las cruces
 de la pasión, ya las luces
 de los ojos, divertidos,
 las órdenes de tormentos
 ya van cantando mis males,
 y con tropos funerales
 los clérigos, pensamientos,
 ya en los hombros de los vientos
 va mi ataúd, ya procura
 tragarme la tierra dura,
 y con sentimiento atento
 [.....]
 ya me dan la sepultura.

Como se ve, hay dos versos que hay que completar. El tono, fuertemente romántico, puede encontrarse en los versos de Zorrilla o de Espronceda tanto como en los de la obra de Bretón, ya que aquí, como ha observado Picoche estamos en el tema del muerto que asiste a su propio entierro. Sucede que, en este caso, el tratamiento de Claramonte es realista, y lo que tenemos es una escena de locura transitoria, mientras en Espronceda (*El estudiante de Salamanca*) y Zorrilla (*El capitán Montoya*) hay elementos fantásticos. En todo caso es una buena experiencia de proyección teatral en el espíritu del personaje que se *intente* reencontrar el texto a partir del tono de la escena. En Bretón la reacción correspondiente al sentimiento de la amada tras la noticia de la muerte está muy bien desarrollada e *implica dos momentos distintos y dos personajes complementarios*, Isabel y Jacinta. El momento culminante es el diálogo entre ambas hermanas en el acto tercero con el *descubrimiento* por parte de Jacinta de que su hermana estaba enamorada de Pablo. Se ve muy bien aquí la influencia de los *datos* argumentales en la concepción y explotación de cada escena concreta, y cómo, a su vez, esto influye en el desvelamiento de la psicología de los personajes. En cuanto a la explotación didáctica de los factores de crítica textual, la obra de Bretón nos ofrece buenas posibilidades de actuación práctica. En principio, de acuerdo con la edición de Alonso-Cortés, hay tres fases de redacción del texto: la de 1837, que, como es previsible incluye referencias textuales de actualidad, que son suprimidas o retocadas en la edición posterior de 1850, y el texto de 1883, que incluye las últimas correcciones a mano del propio Bretón, lo que se puede considerar el texto definitivo. Parte de la estrategia sobre la fase

de creación consiste en proponer un análisis del texto de 1837 para discutir las posibles variaciones que el texto admitiría, y en función de qué. Esto permite deslindar lo que es accesorio de lo que es esencial dentro de un texto dramático, y lo que representa una variación posible en la comprensión de una escena. Se trata en cierto modo de rehacer el proceso que lleva de la creación a la representación y revisar cada una de sus fases.

El tercer elemento que vamos a tratar es el *personaje*. También aquí vamos a partir de la comparación entre Bretón y Claramonte. En el tercer acto de *El ataúd*, cuando llega Don Jorge a Portalegre, se encuentra con la ciudad en fiestas y se sorprende. Su primera reacción de indignación y de desconfianza acerca de Brianda es muy similar a la de Pablo Yagüe al llegar a la ciudad. La diferencia es que Jorge se equivoca y Pablo acierta sólo a medias. Hace bien en desconfiar de Jacinta, pero a cambio Isabel se mostrará como una verdadera enamorada. En ambos casos hay un personaje popular que le sirve al dramaturgo para explicar la reacción del protagonista al irse enterando poco a poco de las cosas. No vamos a detenernos aquí en detallar la importancia de este personaje dentro de la estructura de la obra. Nos vamos a limitar a explotar las posibilidades escénicas de dicho personaje, que corresponde a lo que los americanos llaman un *característico*. En *El ataúd* se trata de un lacayo borracho del cual sabemos enseguida que es gallego, y que está indignado de que lo confundan con un portugués. Está totalmente borracho y contesta de acuerdo con su idea fija, lo que produce una situación hilarante para el espectador pero angustiada para el protagonista. Se trata, en el planteamiento didáctico, de proponer las pautas de creación de este personaje: a) atuendo de gallego, lo cual atañe al vestuario; b) adquisición, por imitación estilizada, del acento y entonación que caracterizan al criado gallego. Quienes hayan visto la representación de *La verdad sospechosa* en 1992 tienen una pauta de comparación para trabajar; c) imitación de la situación ademanes y manera de moverse de un borracho; un buen referente es *La taberna fantástica* de Alfonso Sastre; d) explotación de las informaciones del propio texto que indican gestos concretos. Voy a transcribir uno de ellos:

Don Lope Amigo, tente.

Lacayo ¿Cómo me puedo tener
si me rempuja la gente?

El lacayo, en su borrachera, imagina que alguien le está empujando y no se puede parar. Se trata de un ejercicio interesantísimo de composición de personaje: ¿cómo camina alguien que cree estar siendo empujado?

En la siguiente réplica encontramos una referencia a su modo de situarse en el espacio escénico real:

Mas, ¡ay! que el viento me mueve,
o el suelo mal empedrado.

En un planteamiento *kinésico* típico. Por un lado el mareo de la borrachera de representa en su relación con el suelo firme (que para el borracho está *mal empedrado*) y por otra con una sensación corporal de bamboleo, de sentirse llevado por el viento. En conjunto el actor debe componer su personaje para una escena que en conjunto dura 54 versos (2124-2177), es decir, menos de dos minutos, con una gran riqueza de signos escénicos que abarcan todo el repertorio de un actor: atuendo, gestos, entonación, acento, expresión corporal, etc...

Bretón de los Herreros mantiene el principio de introducción de un personaje secundario, pero aprovecha una figura típica de la época, el barbero. El Fígaro, el factotum della città. La escena es en Zaragoza, por lo tanto el barbero es aragonés. El actor debe explotar aquí el atuendo y el acento pero dispone de más tiempo de escena, pues aparece ininterrumpidamente desde la escena III a la IX del tercer acto. Empieza a hablar en el verso 1273 y llega hasta el 1660 teniendo varios interlocutores y una escena, la VIII, de monólogo. Una escena cómica importante es la que le enfrenta al recién llegado Don Pablo desconociendo su personalidad. En conjunto el personaje como *tipo* está muy bien definido en cuatro versos de ese monólogo:

Si aclarar no consigo este misterio
¿qué me dirá después el parroquiano?
¿Qué valdrán mi facundia y mi prosodia
si no puedo nombrar a ese fulano...?

Aquí tenemos al factotum della città metido en su función de gacetillero popular. El colofón nos lo da la última charla con don Elías, en que Elías habla de lo que quiere, y el barbero quiere hacerle hablar de lo que a él le interesa. Por fin el fígaro, excedido ante la situación, termina por cortarle el rollo de la siguiente manera:

Barbero ¡Basta, basta!
¡Atajar la palabra de un barbero!

Es, en efecto, una ofensa definitiva. Estas breves pinceladas dan lo que es la pauta de interpretación de cómo ha de entenderse este personaje, secundario en la obra, pero importante en el tercer acto y con categoría de *tipo* popular. El lacayo borracho de *El ataúd* era personaje anecdótico, y su función interna dentro de la obra (mantener la tensión del protagonista ante su incertidumbre sobre lo que sucede en la ciudad) podía haber sido cumplida por otro personaje anecdótico (no era necesario que fuera gallego ni que fuera lacayo); sin embargo al explotar la comicidad que provoca la acumulación de *signos* probablemente se busca actuar sobre el espectador a la manera como hacía Hitchcock introduciendo momentos cómicos en situaciones de gran tensión. He apuntado esta relación entre el teatro de Caramonte y el cine de Hitchcock en mi edición de otra obra de este autor, *El secreto en la mujer* y entiendo que no se trata de influencias

directas, sino de conocimiento práctico de la psicología del espectador por parte de dos directores de escena, teatral y fílmico, que por encima de las diferencias de época y formato, coinciden en su concepción del espectáculo y del público.

Volviendo a Bretón de los Herreros, para la composición del personaje de este barbero se pueden seguir varias pautas de aproximación: a) analizar las distintas representaciones de teatro, cine y ópera de las dos piezas de Beaumarchais, *El barbero de Sevilla* y *Las bodas de Figaro*; b) ver las películas “de baturros” y las composiciones típicas de esos personajes, y c) analizar en detalle el texto de esta comedia y de alguna otra de Bretón en donde se ponen en escena *tipos* similares. En conjunto los elementos de estrategia didáctica que estamos trabajando aquí pueden resumirse en tres puntos: 1) cómo se crea un *tipo* en la escena, 2) qué función tiene un *personaje* en una obra, y 3) qué pautas de composición sigue un autor para desarrollar un carácter. Como se ve, el primer punto se refiere a la *representación*, y corre a cargo del actor; el segundo punto se refiere al *mito* y se ancla en el terreno de la *historia literaria*; y el tercero se inscribe en el ámbito de la *creación* y apunta a la relación existente entre un creador y su creación.

Como se ve, el proceso didáctico tiene que tomar en cuenta *todo* el proceso que va desde la creación hasta la representación teatral, incluyendo en ello al público. En esto reside la esencia de la didáctica del hecho teatral: los *elementos de la didáctica del teatro* son a un tiempo la proyección de unidades de análisis que son de orden didáctico, y de unidades de producción que son de orden teatral, específicamente teatral, como son el espacio de la representación, el actor-intérprete y el público-receptor. Sin la percepción clara de esta relación no estamos en la *didáctica del hecho teatral* sino en un subproducto, mejor o peor adaptado, de la *didáctica de la literatura*.