Lecturas del texto dramático: *Personajes y situaciones*, de J. Ardiles

En 1989 Julio ARDILES GRAY publica en Buenos Aires (Torre Aguero, editor) cuatro piezas breves (*La noche del crimen perfecto*. Grotesco en un acto para ventrílocuo y muñeco; *La muralla invisible*. Comedia dramática en dos actos; *Los cinco sentidos*. Grotesco en tres partes; y *Auto de fe en las Indias*. Pieza dramática en dos actos, el segundo dividido en dos cuadros), bajo el título general y único de *Personajes y situaciones*. Teatro.

Son obras de teatro experimental, que no habían sido estrenadas cuando se publicaron, pero que incluyen en el texto dramático, además del diálogo (Texto Literario), un texto espectacular muy desarrollado y bastante complejo, particularmente en la última de las cuatro obras.

La anécdota que desarrollan las cuatro es diversa en fábula y personajes, pero hay un motivo recurrente: el desdoblamiento de los personajes, de las acciones y de otros elementos, cuando sobrevienen situaciones que pueden considerarse límites; en tales casos se pone en juego la apariencia social del hombre y un modo de ser que había permanecido oculto no sólo para los demás, sino en ocasiones también para el mismo sujeto. Los personajes se desdoblan y muestran una segunda personalidad compleja, esquizoide y en tensión dialéctica con la primera, y le dan realidad escénica en un muñeco, en la misma figura del

actor que cambia de registro verbal o de apariencia, en la proyección de la propia conciencia, etc.

Los desdoblamientos de la persona se realizan mediante recursos escénicos muy diferentes: en *La noche del crimen perfecto* se recurre al tópico del ventrílocuo que habla consigo mismo dirigiéndose a su muñeco y se autoanaliza mientras va contando la historia de su vida, su situación de desesperanza, sus fracasos y, sobre todo, su soledad, que es la de todos los hombres.

La muralla invisible implica una mayor sofisticación en el desdoblamiento de los personajes, pues se presenta como un cambio de carácter, de actitud o de ser, cuyas causas se escenifican como la historia de un cambio, si bien las dos formas de ser de los personajes son simultáneas, o pueden entenderse como tales. Pedro, un joven negro, muestra su personalidad en unas circunstancias y ante las actitudes amistosas de sus compañeros de clase, pero cambia, o deja asomar la personalidad desconocida que lleva dentro, cuando la situación se altera; lo mismo le ocurre al ladrón que se hace pasar por inspector de policía y al grupo de amigos que alardean de no ser racistas -sobre el tópico: la juventud no es racista- cuando en realidad tienen en el fondo actitudes racistas.

Hay una muralla invisible que separa a unos hombres de otros, a unas clases sociales de otras, a una personalidad de otra en el ser humano, porque esa muralla está en el interior de todos oponiendo el ser natural y el ser social del hombre en el conjunto de la persona.

Los cinco sentidos diversifican los casos mostrando distintas posibilidades de descubrir los complejos modos de desdoblamiento de los personajes. Se recurre a la oposición, de tradición teatral y dramática, "vida // representación", en la primera pieza, "La vista y el tacto", en la que unos personajes sin nombre (Él / Ella), que resultan ser actores en paro, viven su vida como si fuesen ciegos, a fin de no perder el hábito de actuar

escénicamente y también para practicar su oficio sintiendo la nostalgia de los buenos tiempos en los que tenían trabajo. La segunda pieza, "El oído", establece una relación dialéctica entre el ser y el parecer de dos amigas, Eloísa y Eleonora que, bajo la máscara social de su educación, se mueven con un gran refinamiento, con una pudibundez y una vergüenza que en ningún caso llega a ocultar una curiosidad intensa por lo instintivo, lo sensual, lo natural. La tensión que se establece entre los dos modos de ser se resuelve cuando Margarita, una niña sorda, sin malicia, hace caer la barrera que separa el parecer social del ser natural de las dos señoras, y terminarán abandonando la máscara y mostrándose tal como son por naturaleza. Lo mismo que ocurría en la obra anterior, la muralla invisible está ahí y separa la apariencia social presentable (la máscara) no racista y púdica, y la realidad individual, natural, que es racista, instintiva y está escondida en los estratos más profundos de la persona para aflorar en situaciones propicias. Por último, la tercera pieza de esta obra, "El olfato y el gusto", destaca la fuerza de los sentidos más bajos en la escala tópica. Dos personajes, Lindor y Mocho, viven la apariencia de que pueden comer y la realidad de un ayuno total impuesto por la situación límite de una guerra y un asedio. El hambre real y la esperanza de sobrevivir ocupan el tiempo de los dos personajes mientras hablan de comida para mantener un equilibrio tenso y difícil, y todo se viene abajo cuando muere Mocho, de un cañonazo, y Lindor descubre sus instintos de caníbal: el deseo de pervivencia borra cualquier otro sentimiento, cualquier discurso social, cualquier tipo de relación de amistad y termina reduciendo al hombre en el animal que lleva dentro.

La bestia, el animal instintivo, que es el ser natural del hombre: vengativo, racista, lujurioso sin límites, sensual, insolidario (*homo homini lupus*) y hasta caníbal, aflora en cuanto la persona social, la máscara, desaparece, o simplemente cuando la razón baja su guardia, en situaciones extremas que puede presentar la vida en cualquier momento.

Estos son los motivos recurrentes que dramatizan las obras de Ardiles y cuya lectura puede realizarse en una forma literal. La interpretación semántica orienta hacia un total escepticismo ante el modo de ser y de actuar de los personajes, que se convierte en el general de todos los hombres, si consideramos a los personajes como arquetipos, ya que en cada una de las obras no tienen contrapunto, es decir, no hay otros personajes que tengan una conducta diferente.

Es un tema que ha tratado con frecuencia el teatro existencial situando al ser humano en la secuencia del tiempo que hace su ser y en la que se muestra en su "estar haciéndose", sin que los propósitos, las decisiones, la libertad, puedan darle la posibilidad de diseñar su conducta y un modo de ser independiente de las circunstancias, es decir, verdaderamente libre y racional; es un tema que repite el teatro de tendencia psicologizante que busca la personalidad última del hombre recorriendo verticalmente los diferentes estratos de la persona en el ser consciente e inconsciente, no en su manifestación sucesiva en el tiempo; es un tema que encontramos también en el teatro expresionista que pretende encontrar el rasgo más característico y más específico de la persona prescindiendo de lo anecdótico e individual y enfrentándola con situaciones extremas donde está obligada a manifestarse tal como es sin atender a convenciones sociales o a barnices educativos individuales. En todas estas tendencias dramáticas, que se suceden en el presente siglo XX, hay algo en común: el propósito de encontrar el verdadero ser del hombre para alcanzar un conocimiento profundo de su naturaleza, y en todas se llega a parecidas conclusiones escépticas: en último término lo que se descubre es que el hombre es una mala bestia, que no se conoce a sí mismo y que se presenta con una apariencia artificiosa.

Estamos ante un tema eminentemente espectacular porque el escenario permite la visualización de la figura desdoblada y da plasticidad a la idea, a la conciencia, al los dos modos de ser,

haciendo que se proyecte la personalidad oculta en un muñeco, en un espejo, en una representación (teatro en el teatro). Bajo anécdotas e historias diferentes, late en el fondo el mismo sentido que, iniciado en el teatro clásico, recorre la historia del teatro de todos los tiempos. El verdadero ser del hombre, con su doble persona, se ofrece como espectáculo a los ojos del espectador en un proceso de conocimiento, de autoanálisis y de censura ante una conducta culposa: conocerse a sí mismo es reconocerse culpable.

En todas las obras dramáticas que desarrollan este tema de la doble personalidad humana suele encontrarse esa conclusión de desaliento ante el modo de ser de la humanidad, y de escepticismo ante la eficacia de la cultura, de la educación y de cualquier otro tipo de rectificación sobre la naturaleza: el hombre socialmente presentable, la figura que aceptamos de nosotros mismos, es sólo una máscara superficial que decae en cuanto se presentan circunstancias difíciles, y da paso al animal instintivo que se agazapa tras el barniz cultural.

Otro autor argentino, J. Cortázar, en su tragedia *Los Reyes*, (1970), pronostica por boca del Minotauro que los hombres no podrán acabar con el monstruo matándolo, ni podrán anular los instintos, que reaparecerán una y otra vez cuando la razón baje su guardia, en el sueño, en la construcción imaginaria, en la literatura... El Minotauro, lo fuera de lo normal, el monstruo, no morirá asesinado por Teseo y reaparecerá en las situaciones no-racionales. La única manera que tiene el hombre de enfrentarse al monstruo es reconociéndolo como tal. El negarlo no sirve de nada, porque está ahí latente hasta que puede manifestarse.

Desde esta perspectiva cabe una lectura no literal de las obras dramáticas que Ardiles titula conjuntamente *Personajes y situaciones*, en la que puede apoyarse un optimismo cultural sobre el papel de la sociedad y de la educación en la configuración total de la persona. Es una lectura que parece situarse en el

extremo de la lectura literal que hemos seguido hasta ahora. El hombre, gracias a la sociedad y a la educación, alcanza un modo de ser que permite unas relaciones sociales y un modo de vida más amable, menos temible, que cuando no actúa la educación, si bien en casos límite vuelve a su ser natural. Podemos admitir que la educación, la máscara, es superficial y que late siempre en el fondo la segunda personalidad (o primera, por ser la natural), pero es indudable que gracias a ese barniz de educación, la conducta habitual es menos violenta, y hace posible la vida ordinaria en formas aceptables: la educación quedaría suficientemente justificada si en circunstancias habituales hace del hombre un ser sociable. El ser humano en el fondo es racista, vengativo, lujurioso, etc., pero intenta no serlo y procura luchar contra este modo de ser y encontrar otra forma que componga su imagen social de acuerdo con valores culturales que la razón acepta. Si no logra sustituir su ser natural violento, instintivo, racista, etc., por otro que le guste más en su propia estima y para presentarse socialmente, al menos ha logrado que en la vida ordinaria convivan sus dos personalidades y que habitualmente se manifieste la cultural.

Esta lectura intertextual de las obras de teatro que analizamos permite considerar como mérito del hombre su deseo de mejora, el iniciar un proceso consciente, racional, que elimine el racismo, la violencia, el desmadre en casos extremos, y no puede ni debe ser interpretado ese proceso como una actitud hipócrita, como generalmente propone el escepticismo cultural, porque, aún admitiendo que persista en el fondo de la persona el viejo ser natural, el afán de superar la naturaleza con la que no se está conforme y el afán de rechazar un modo de ser no racional, indica la existencia de un afán de mejora, de una disciplina, aunque a veces se rompa, y la existencia de unos ideales hacia los que se camina: otra cosa es que se consigan.

En esta interpretación se valora la cultura, la sociedad, el refinamiento, etc., como medios que utiliza el hombre para

aplacar sus instintos, para encauzar tendencias bestiales, para alcanzar un orden en una naturaleza animal, de la que no es responsable, en todo caso, como no lo es Edipo cuando actúa sin conocimiento y mata a su padre. El animal natural se hace animal social tolerante, pacífico, solidario, etc., o al menos lo intenta y lo alcanza siempre que no se vea entre la espada y la pared, entre la vida y la muerte, entre el hambre y la supervivencia, etc., es decir, en tanto que la disyuntiva no se plantee entre el individuo y la especie. Si en ningún caso el hombre consigue librarse de su terrible naturaleza animal, y eso es lo que parece mostrar el teatro dando figura a la doble personalidad, la conocida y la que aflora en momentos límite, es preciso que el hombre lo sepa, se conozca y se acepte como es.

La insistencia del teatro de todos los tiempos en poner ante los ojos del espectador ese reducto de conducta inevitablemente animal en las circunstancias insuperables, es una invitación a tomar conciencia de ello y si acaso a buscar medios para superarlo. Y para Ardiles parece que es posible hacerlo. Hasta ahora hemos tenido en cuenta tres de las obras de *Personajes y situaciones*, y precisamente confirmando esta lectura que proponemos, la cuarta sitúa un argumento con una anécdota en contrapunto al motivo recurrente de las primeras.

Efectivamente, la última obra del volumen, titulada *Auto de fe en las Indias*, parece confirmar la verosimilitud y la coherencia de la lectura que proponemos para el conjunto. En contraste con la desbocada manifestación animal, que siguen la mayoría de los personajes de las obras anteriores en situaciones de conflicto, hay hombres capaces de superar las circunstancias más difíciles, más extremadas, y se deciden a actuar por los valores de la cultura, de la religión, de la bondad, frente a los intereses, y, por encima incluso de la vida y amores familiares y de la propia existencia, los defienden hasta la muerte.

El conjunto de las obras que constituyen el volumen *Personajes y situaciones* admite esta lectura cuyo sentido único

procede no de la suma de las anécdotas recurrentes de las piezas, sino de un subtexto general en el que todas coinciden, unas por reiteración, otra en contrapunto. La unidad semiótica de las cuatro no se confía al tema, ni a la anécdota, sino al esquema general y procede del marco que crea una disposición de "retablo". Algunas colecciones de cuentos medievales (*El conde Lucanor*, por ejemplo), inauguran este recurso sintáctico que tiene repercusiones semánticas inmediatas. Consiste en proponer anécdotas diversas para un sentido único. En el teatro moderno lo utiliza don Ramón del Valle Inclán, precisamente para lograr sentido único en un conjunto de cinco piezas cortas, y no cabe duda alguna de que lo usa con plena consciencia de su valor semiótico sintáctico-semántico, ya que el título deja constancia de su unidad: las piezas tienen su título particular, incluso un subtítulo que hace referencia al género (Melodramas: *La rosa de papel / La cabeza del bautista*; Autos: *Ligazón / Sacrilegio*; Tragedia: *El embrujado*), y su conjunto alude a la disposición como *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. El título sirve de marco de referencias generales, resume y adelanta el sentido del subtexto, mientras que cada una de las obras escenifica una anécdota que ilustra la significación general. Lo mismo ocurre en otras obras extensas del mismo autor: *Martes de Carnaval* es el título ambiguo que denota un día de la semana vinculado al Carnaval y a la vez sugiere al dios de la guerra en una actitud de relajo y degeneración; los títulos de cada una de las obras: *Las galas del difunto*, *Los cuernos de don Friolera* y *La hija del capitán,* se refieren a la anécdota en cada caso y no al sentido del conjunto. Igual podríamos decir de *Las comedias bárbaras*, y los títulos autónomos de cada una de las obras.

El teatro, incluso en los géneros extensos, tiende a señalar un sentido único bajo anécdotas diversas, es decir, tiende a lograr la unidad de las diversas lecturas, que se extiende más allá de los límites de las obras individuales, sin hacerles perder su autonomía semántica, en conjuntos de trilogías, o de otros conjuntos.

Creo que sería interesante desde esta perspectiva revisar el concepto de "teatro breve" en los casos en que el sentido general de un conjunto de obras es único; quizá haya que pensar en una obra larga con partes estructuralmente armonizadas para un sentido, como se ha estructurado en el expresionismo, por ejemplo, el *Stationendrama*, o en el realismo la comedia de situaciones, o actualmente en el cine las películas de *sketches*. La unidad de sentido se mantiene a través de anécdotas diversas.

La disposición de las obras en un "retablo" en el texto dramático constituye un texto espectacular que puede relacionarse con técnicas de representación, por ejemplo, la que utiliza Meyerhold con la disposición frontal de las escenas (los actores siempre de cara al público y en actitud hierática con movimientos lentos) que convierte el escenario icónicamente en un retablo para lograr una simultaneidad en las escenas o para otros fines en la recepción así orientada.

Los retablos de las catedrales ofrecían una unidad temática (la vida de Cristo, el martirio de un santo, la vida de la Virgen, etc.) que se fragmenta en escenas autónomas, como fotos fijas en el panel de un marco único, (el Nacimiento, la Huida a Egipto, la Adoración de los Magos, etc.) y se colocan en parejas con simetría radial o axial, en el banco, en las calles y en los pisos del retablo.

El escenario así proyectado puede segmentarse (escenarios partidos de algún modo, por ejemplo por la iluminación), o varios escenarios con cuadros fijos (el teatro de "entradas", por ejemplo), que ofrece unidad de lectura para los espectadores, de la misma manera que el texto literario se ofrece con sentido único en un conjunto de varias obras breves.

Disposición del texto literario y disposición paralela en la representación en una técnica de retablo dan unidad a un conjunto de piezas breves en el ejemplo de Valle Inclán, como en el volumen de Ardiles.

La disposición radial de piezas paralelas es clara en el *Retablo de la lujuria, la avaricia y la muerte*, donde se corresponden la primera y la última obra, la segunda y la cuarta, sobre el centro de la única tragedia, y es una correspondencia de título y de contenidos (Bobes, 1988).

Personajes y situaciones adopta una disposición semántica en contrapunto, descompensada (tres obras frente a una, y además con subdivisiones la tercera), en un esquema elegido por el autor. *Auto de fe en las Indias* puede leerse, como decimos, en contrapunto con las tres anteriores y puede, por tanto, integrarse en una unidad semántica con ellas. Pero además tiene un sentido autónomo y unos valores pragmáticos que vamos a analizar en su manifestación formal, tanto en el texto literario como en el espectacular.

El recurso escénico del desdoblamiento tiene en esta obra un carácter poliédrico y parece repetir, y a la vez modular, los que encontramos en las otras piezas. Por de pronto advertimos una técnica pirandelliana de "teatro en el teatro", que implica el desdoblamiento no sólo de los personajes, sino también de las situaciones y de la acción, lo que da lugar a dos historias paralelas en su desarrollo, aunque independientes en la anécdota. La tragedia se presenta como una idea, aún sin formalizar, del Director de escena, en torno a un hecho histórico, un Auto de fe, a la que los actores darán forma escénica espontáneamente proponiendo un diálogo, unos movimientos, unos gestos, vestidos, objetos...

Hemos de advertir, no obstante, que no se trata de una obra representada dentro de otra obra ("teatro en el teatro" propiamente dicho, al estilo del *Asesinato de Gonzaga* dentro de la representación de *Hamlet*), sino de mostrar ante los ojos del público cómo se construye una obra dramática en su texto literario (diálogo) y en su texto espectacular (acotaciones referentes a los signos no-verbales de la representación). Más que "teatro en el teatro" debería denominarse "teatro por dentro". Es

un recurso que ha utilizado frecuentemente la creación literaria en los diversos géneros y que consiste en convertirse en tema de sí misma (recursividad literaria paralela a la recursividad lingüística: yo digo que digo / hago una novela sobre el tema de cómo he hecho una novela), y que históricamente encontramos en la lírica (soneto a Violante, de Lope de Vega), y en la novela aparece ya en el Quijote (toda la historia de Cide Hamete y los manuscritos perdidos y encontrados).

Los personajes de Pirandello andaban por el texto buscando un autor que les diese forma adecuada; los personajes de Ardiles se constituyen en la palabra de los actores situados en los motivos de una historia que les ofrece el director. Esta situación nueva permite con verosimilitud artística asistir al proceso de creación, comprobar las rectificaciones, ver cómo se rehacen los personajes, etc. Por ejemplo, el "Actor que hace de Agente del Santo Oficio" (doble personalidad) interrumpe una secuencia en la que está participando como "Agente del Santo Oficio" (podría hacerlo desde afuera) para sugerir una rectificación: al Actor le parece que su Personaje "está yendo por mal camino...", porque es lineal, estereotipado, le falta hondura y complejidad, y terminará resultando tópico y "malo" en contraposición a la figura del acusado, que se está perfilando como "el bueno", con lo que "vamos a caer en un maniqueísmo primario, elemental, sin matices, como una mala película del Lejano Oeste...".

La causa de que el tal personaje se haga plano, sin matices, está en que no se tiene en cuenta más que su papel en la obra y se olvidan los "blancos" latentes en el diálogo. Hay muchas acciones, muchos detalles, mucha "historia" que queda fuera del diálogo, que no puede ser incorporada al discurso, aunque está latente en la "vida" del "Agente del Santo Oficio" que sirve de referencia verosímil y obvia (aunque ficcional) a la obra. Puesto que este personaje vivía en la misma ciudad pequeña que don Gonzalo, el reo, sería su amigo, compartiría a

veces su mesa y estaría presente con frecuencia en los momentos felices o infelices de su vida (nacimientos, muertes, fiestas, etc.); es lógico en la creación literaria que las situaciones escénicas se intensifiquen con el respaldo latente de esas situaciones vitales y, por tanto, se le presenten al personaje conflictos entre sus sentimientos amistosos hacia don Gonzalo y los deberes que le impone su cargo de "Agente del Santo Oficio". Su carácter y su conducta no pueden ser unilaterales, por muy fanático que sea el personaje tópico del malo.

La relación del personaje con la situación está diseñada funcionalmente: el personaje es efecto de las situaciones y éstas, a su vez, son el resultado de las relaciones conjuntas de los personajes. Los Agentes de la Inquisición son todo lo fanáticos que se quiera, y podrán ser definidos escénica y funcionalmente por este rasgo, pero conviene que, como unidades literarias, no sean planos, es decir, no sea sólo su función en las obras. Su profundidad puede lograrse concibiendo en forma conflictiva el enfrentamiento entre su sentido del deber religioso y su propio ser humano individual y social, es decir, no habían nacido "Agentes del Santo Oficio", sino hombres y su profesión o su función religiosa entraba necesariamente en conflicto con sus sentimientos de amistad, de amor, etc. Estos personajes no eran sólo "Agentes", eran más cosas, tenían otros aspectos. Y de la misma manera que el acusado no era solamente "acusado" (víctima), sino que tenía sentimientos hacia su familia, y tenía aprecio por la vida y tenía miedos y temores igual que todo ser humano, aunque mantuviera en el drama una escala de valores y un código ético que le llevaba dar preferencia a unas conductas y unas actitudes frente a otras, el "Agente" podía tener la misma densidad y los mismos conflictos interiores, aunque sus preferencias éticas fuesen contrarias. Todos los personajes pueden ser complejos y como tales pueden intervenir en la obra y no sólo en razón de su valor funcional que los limita a un sólo rasgo y los identifica con el papel tópico y único.

El hecho de que el texto dramático siga el proceso de creación de la obra, permite escenificar el proceso de estructuración de los personajes y de sus relaciones con las acciones, situaciones dramáticas y cambios o resortes dramáticos que hacen avanzar la fábula: el lector / espectador sigue el proceso *in fieri* en todos sus elementos y aspectos, como en parte ocurría con la Comedia del Arte italiana. En este sentido no parece casual que la portada de la edición de *Personajes y situaciones* reproduzca la de una edición de una comedia, *Sucesos y prodigios de amor*, con los personajes tópicos de la Comedia del Arte.

La Comedia del Arte se denominaba también "Commedia dell'Improviso" porque se construía sobre la marcha, en la representación, aunque sus personajes eran constantes (Arlequín, Colombina, don Pantalón, etc.) y sus papeles tópicos y además los actores se preparaban aprendiéndose de memoria largas tiradas de versos que insertaban cuando la situación creada en el escenario se lo permitía. Ardiles sustituye los personajes fijos de la Comedia por personajes históricos tópicos (víctima / victimario // inquisidor / reo) y sobre un *Canevás*, o cañamazo, de una historia, que el Director de escena adelantaba en el Argumento general antes de iniciarse el espectáculo, y que Ardiles presenta como un tema que "gira en torno a un Auto de fe que ocurrió en la época de la Colonia", va desenvolviéndose con escenas sucesivas graduales respecto al tema central.

Para lograr una mayor intensidad también se desdoblan algunos motivos centrales de la fábula: la fiesta inicial que protagonizan los indios es reflejo de la fiesta de compromiso de la hija de don Gonzalo, y las sospechas sutiles del Agente del Santo Oficio son reflejo de las que luego deberá tener en el juicio.

El desdoblamiento de los personajes, de las acciones, del esquema general de la obra, indican la vinculación de todas las unidades y de todos los niveles de la creación artística que se

muestra, en frase de J. Mukarovski, como un "objeto semiótico", es decir, una creación que genera las mismas respuestas en el espectador ante todos sus elementos. *Auto de fe en las Indias* experimenta particularmente con las relaciones que se establecen entre dos tipos de unidades, las que se anuncian en el título general, personajes y situaciones; podría haber trabajado con otras unidades, con el tiempo, con el espacio, o con la espacialización metonímica de los personajes y de la historia, pero el título general anuncia las líneas semánticas que desarrollará y que versarán sobre las situaciones y los personajes.

El desdoblamiento de la representación en el texto espectacular, que permite la observación del teatro por dentro, y el desdoblamiento de los personajes que deja ver el paso de la lectura a la virtual representación, se complementan y se condicionan mutuamente. Los actores, cuando interrumpen para hacer una observación, muestran claramente ese doble plano: el "Agente del Santo Oficio" está en su papel hasta que lo interrumpe el "Actor que hace de Agente del Santo Oficio", y ambos son la misma figura escénica, aunque no son la misma figura literaria. En *Seis personajes en busca de autor*, los actores constituyen un grupo bien diferenciado del de los personajes, que se mueven independientemente en torno al Director y a los Actores de la compañía. *Auto de fe en las Indias* consigue dejar claro quién es quién en el uso de la palabra y en la funcionalidad de las acciones, a pesar de no cambiar de figuración física:

> "*Actor que hace de Agente del Santo Oficio* (*Saliendo de situación e interrumpiendo el ensayo*): Perdón, señor Director!
>
> *Director*: ¿Qué le pasa a usted? ¿Por qué nos interrumpe cuando íbamos tan bien?
>
> *Actor que hace de Agente del Santo Oficio*: Tan sólo una pequeña observación.
>
> *Director*: ¿No podía habérmela hecho cuando termináramos las improvisaciones? Usted ha roto el encanto. ¡Será tan difícil volverlo a retomar!

Actor que hace de Agente del Santo Oficio: La observación tiene que ver con el personaje que estoy haciendo...

Director (*cada vez más molesto*): ¿Qué pasa con su personaje? ¿No está conforme?..."

Netamente quedan diferenciados el personaje, como entidad literaria de la historia que se está improvisando en la representación y el actor que lo representa en la historia del experimento. Lo que dicen uno y otro y las situaciones que crean con sus palabras adquieren su sentido correspondiente por sus propias referencias y no cabe todo en el mismo nivel.

Por último destacamos otro desdoblamiento en la figura de don Gonzalo, que proyecta su propia conciencia en la figura del "Caballero de Negro", a quien los demás personajes no ven, ya que sólo es visible para don Gonzalo. La figura escénica de personajes que algunos no deben ver es un recurso que usa con cierta frecuencia el teatro cómico, lo mismo que los tapados en las "zonas de acecho" (armarios, cortinas, mesas camillas, etc.) y, sin embargo, tiene en esta obra de Ardiles una gran eficacia dramática. La actitud de duda que vive en su interior don Gonzalo adquiere una dimensión dialógica mayor al objetivarse en la figura del Caballero Negro.

Las resonancias que tiene esta figura en relación con algunos de los cuadros del Greco ("El caballero de la mano en el pecho"), pasa por referencias literarias en *La gloria de don Ramiro*, pues no aluden sólo a la vestimenta en negro, sino a la situación que recrea Larreta respecto a su personaje, al que un extraño pintor hace un retrato mientras está procesado por la Inquisición y, por ello, refleja una mirada ardiente y alucinada de una persona que como dice Gómez de la Serna es un hombre "orgulloso de su alma", no de sus saberes, de su poder, o de sus bienes. La intertextualidad le da a este personaje unas dimensiones extraordinarias y de gran densidad semántica y pragmática.

La lectura del conjunto de las obras que componen el volumen *Personajes y situaciones* muestra una unidad temática que

se confirma en la reiteración de recursos en todas las piezas y en todos los niveles de cada una de ellas. El teatro breve adquiere en estos casos una nueva dimensión que, apoyándose en la técnica de retablo, consiste en integrar todas las anécdotas en la unidad formal y temática del subtexto, es decir, en unidad de sentido, en unidad semiótica.

Pueden proponerse otras lecturas y puede analizarse de otro modo y desde otra perspectiva el texto literario y el texto espectacular de estas obras, y pueden ponerse en juego otros elementos que descubrirán nuevos sentidos probablemente. El texto artístico, por tanto, el literario y el espectacular del texto dramático, que va desde la escritura a la representación escénica, es abierto a diversas y variadas lecturas.

MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES

Universidad de Oviedo