

AUTOBIOGRAFÍA DE LA TEORÍA (Y) DEL TEATRO

José-Luis García Barrientos

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), España

Ciertamente la invitación del GEC a este simposio sobre “Teóricos y críticos ante el espejo” era mucho más comprometida que en ocasiones anteriores. Pero la amistad que me une al Grupo descarta de antemano la posibilidad de rechazar ninguna, tampoco esta que nos provoca a hacer una especie de *streaptease* autobiográfico, con el agravante de hacerlo ante expertos, no en *streaptease*, que yo sepa, pero sí en autobiografía; y, para colmo, de hacerlo en tierra de tanta práctica psicoanalítica como la Argentina. La inversión que propone el tema que nos convoca —mirar a los que miran, estudiar a los estudiosos, analizar a los analistas— me seduce sin remedio; aunque no tanto, con franqueza, ser precisamente yo la víctima que haya que inmolarse en aras de esa feliz idea. Me resigno a ello, aliviado en parte por la inmejorable compañía, toda femenina, en que me toca ejercer de *streapper* autobiográfico, la de las tres invitadas al simposio conmigo, o sea, a hacer lo mismo.

Claro que ellas, más sabias y prudentes, han sabido tomar las debidas distancias, sobre todo literarias, para tramar con premeditación unas intervenciones brillantes que cubren el desnudo, muy discreto, de la confidencia con los velos espléndidos del conocimiento y la belleza expresiva. Yo, más ingenuo y atolondrado, di crédito a las celadas de la invitación: “no había nada que preparar, se trataría más bien de responder a algunas preguntas, en un formato de coloquio o entrevista más que de exposición”, etc. Todavía me pregunto cómo pude, a pesar de la experiencia ya más que dilatada, creerlo a pie juntillas. Y aquí me veo ahora, teniendo que preguntarme a mí mismo qué decir. (Mi desventaja en el acto mismo se dobla ahora, cuando me piden, para publicarlo, el texto —inexistente— de mi intervención. Improvisé al hablar entonces y debo hacerlo ahora para intentar transcribir de memoria lo que dije. Todo antes que declinar una solicitud del GEC, por contradictoria que pudiera parecer.)

Lo más descorazonador al emprender la tarea no es vencer el pudor, sino el obstáculo que supone el convencimiento de que mi peripecia personal, mi biografía, carece del más mínimo interés que pudiera justificar el exhibirla ante ustedes. No por falsa humildad, sino porque me parece (me parezco) demasiado “normal”, dicho sea en el peor sentido del término. Para escapar de esta auténtica aporía no se me ocurre más que salirme por la tangente de lo teórico, mi vocación y tal vez mi destino. ¿Cómo? Planteando mi quehacer como problema, es decir, preguntándome por qué terminaría yo dedicándome a lo que me dediqué, a la teoría del teatro, en busca de alguna respuesta que pueda ser válida más allá de mi caso particular, tan poco interesante, no tanto por ser mío (tenemos el mismo ego que los demás) sino por ser particular. He aquí un modo de proceder genuinamente teórico, y pertinente ya que me ha tocado en suerte representar aquí a la clase, mucho más exigua de lo que suele creerse, casi vacía, de los “teóricos”. Y la teoría, que he definido alguna vez como una discusión interminable pero no estéril, se cifra a mi entender en estas dos tareas: examinar problemas (no datos) y hacerlo desde el punto de vista general (no particular). Así que teoría y biografía resultan contradictorias y mi escapatoria consiste en intentar teorizar mi biografía. Es lo que voy a intentar a continuación, pero sin rehuir el compromiso estrictamente autobiográfico ni privarles del morbo por lo confidencial.

El problema teórico es qué puede llevar a alguien a dedicarse a la teoría del teatro. Como soy un caso flagrante de ello, es posible que indagar en las raíces de mi peripecia termine arrojando alguna luz sobre la cuestión general, en último término de alcance antropológico. Renuncio desde ahora a llegar a esa estación final del recorrido, la única, repito, que podría acreditar la utilidad de mi exposición, para limitarme al ejercicio confesional solicitado; eso sí, regido y orientado por ese porqué originario.

Es seguro que, para esto como para todo, los decisivos son los primeros años y es en ellos, por tanto, o mejor, en la memoria —tan insegura— de ellos, en los que hay que centrar la indagación. Pues bien, si la memoria no me falla, en el principio fue el teatro. Los recuerdos de mi descubrimiento del teatro son ligeramente anteriores a los que tienen que ver, interpretados

desde ahora, con mi propensión teórica. Puede que tal prioridad sea en realidad más espacial que temporal, pues los teatrales tienen por escenario principal el pueblo extremeño donde nací y pasé los primeros nueve años de mi vida, Medina de la Torres (Badajoz), y los “teóricos” se ubican más bien en los siguientes seis años, de los diez a los dieciséis, que pasé interno (y feliz) en el Colegio de San José, de los Padres Jesuitas, en Villafranca de los Barros (Badajoz) estudiando el bachillerato. Claro que no puedo descartar, y hasta es probable, que en mis estudios anteriores en el pueblo, tanto en la escuela primaria como en la preparación del llamado “ingreso” del bachillerato, se pudiera advertir ya la presunta inclinación teórica. También cabe que algunos recuerdos localizados en Medina sean simultáneos, no anteriores, a mi etapa colegial, sobre todo del primer año, pues mi familia se trasladó a Madrid a partir del segundo; y ello a pesar de que el régimen de internado entonces solo permitía salir del colegio durante las vacaciones de Navidad, Semana Santa y verano. En cualquier caso, empezamos por el teatro.

La primera impresión que recuerdo de algo que llamaban teatro los adultos es la de un espectáculo extremadamente elemental y popular, que formaba parte de las atracciones de feria que debían de recorrer los pueblos en torno a mediados de los años cincuenta; que se montaba sobre un simple tablado en medio de la plaza, sin casi escenografía, centrado en un personaje (no recuerdo si el único) llamado “Jaimito”, como el protagonista por antonomasia de los chistes españoles, que contaba o representaba situaciones en efecto chistosas, con un tipo de actuación exagerada, muy volcada a lo gestual y corporal, cercana al *clown*, carente de cualquier pretensión literaria o culta, que conectaba de manera sencilla y efficacísima con el público. Debo decir que se me han borrado los detalles pero no la fascinación que me produjo este primer descubrimiento de algo que llamaban teatro y era a la vez divertido y extraordinario, en el sentido literal de los términos; algo que, visto desde hoy, resulta en extremo primitivo y que quizás tendríamos que considerar parateatral; algo que, además, vale la pena recordar porque no creo que quede vestigio alguno ya de este tipo de teatro verdadera y no impostadamente popular. De hecho, nunca más he vuelto a asistir a un

espectáculo teatral ni remotamente parecido¹. Creo que buena parte de mi deslumbramiento se debía a la atracción del mundo mismo de los feriantes del que el teatro formaba parte, de sus gentes, entre los que había también niños de mi edad, de los que procuraba y conseguía hacerme amigo enseguida, y sobre todo de su forma de vida vagabunda, epítome de todas las libertades, peligros, transgresiones y fantasías de una vida otra, extraordinaria; atracción que sentía (entonces, ay) de forma incontenible y entusiasta. Aunque yo lo he cubierto con un piadoso manto de olvido, me recuerdan a veces en familia algunas anécdotas *non sanctas* de aquel tiempo, una pequeña borrachera con amigos feriantes de mi edad en la bodega propiedad de mi padre, algún intento, desde luego frustrado, de escapar con ellos, etc.

Dos o tres lustros después, debuté en la teoría teatral defendiendo una posición netamente “escenocéntrica”, que concibe el teatro como esencial actuación, viva, irrepitable, que se produce en la presencia y en el presente de actores y público, con la publicación de mi primer artículo académico, y también el más afortunado². La contraposición que allí establecía entre “escritura” y “actuación” sigue siendo una de las piedras angulares de mi teoría teatral junto con la dicotomía aristotélica entre los dos modos de imitar o de representar ficciones, la narración y la “actuación”, desarrollada luego por mí, sobre todo en mi tesis doctoral³. En ella se mantiene la misma concepción del teatro como arte vivo, que es la misma que sigo sosteniendo

¹ Sería quizás interesante indagar desde el punto de vista histórico (y no descarto que se haya hecho ya) en qué consistían exactamente esas manifestaciones, cómo evolucionaron y si efectivamente desaparecieron, como creo, cierto que sin ningún fundamento erudito. Pero no es este el lugar ni es, como se habrá podido adivinar ya, esa mi vocación. Lo que no me lleva a desdeñar, sino al contrario, a admirar, envidiar y respetar la erudición y a los eruditos.

² Me refiero al que, procedente de mi Memoria de Licenciatura (1977), apareció en el número 33-34 de la revista *Segismundo* del CSIC en 1981 (“Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro”, pp. 9-50); que escogió después M^a del Carmen Bobes Naves para su antología *Teoría del teatro* (Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 253-294), en la que, ruborizado por su bisoñez, se codeaba con artículos de Ingarden, Veltruský, Jansen o Corvin; que yo mismo incluí en mi libro *Teatro y ficción. Ensayos de teoría* (Madrid, Fundamentos, 2004, pp. 19-49) y que, en fin, decidieron publicar en México recientemente como libro con el título de *Actuación y escritura (Teatro y cine)* (México, Paso de Gato, 2010).

³ *Drama y tiempo. Dramatología I* (1991). Madrid, CSIC.

hasta hoy, si acaso con menos entusiasmo y más matices, pero invariable.

Alguien me comentó una vez que esta prioridad (teórica) que concedo al teatro-espectáculo sobre el teatro-texto seguramente tenía que ver mucho con mis lecturas —cierto que decisivas— de algunos semióticos italianos, Ruffini, Bettettini, De Marinis y otros, sin caer quizás en la cuenta de que su visión se enraíza en una tradición, bien distinta a la española, en la que brilla con intensidad *la commedia dell'arte* y más bien por su ausencia los grandes textos. Puede que tenga parte de razón. Pero pienso ahora que esta manera de entender el teatro por mi parte durante casi cuarenta años tiene al menos una raíz mucho más profunda: la de esa primera experiencia mía con el teatro de *cabotin* precisamente, que me causó un impacto tan hondo que todavía consigo recordarla. Es como la primera novia o el primer novio. Pues parece cierto que quien da primero da dos veces. Con todo —siento desilusionarles—, estoy convencido de que este concepto, y el conjunto de la teoría, se sostiene mucho más que sobre estas bases de realidad, biográfica o histórica, sobre su base de verdad, de naturaleza lógica, universal. Ya sé lo poco que se lleva decir hoy esto y que hasta puede resultar escandaloso⁴. Y por eso lo digo, amén de porque lo creo.

Volvamos a la niñez, la edad más cercana a la lucidez. Por los años que acabo de contar o puede que antes se producía en el interior de mi casa una escena recurrente y quizás la más rara o la menos “normal” de las que voy a relatar aquí: un niño de menos de diez años, que apenas acaba de aprender a leer, casi perdido en un gran sillón de piel del despacho de su padre, leyendo con avidez un libro encuadernado en pasta española, que toma y devuelve al acabar, siempre a la misma estantería de madera labrada. Lo insólito, dejando aparte la prematura afición a la lectura, es que esa estantería contiene la colección de “Clásicos Castellanos” de Espasa Calpe y los autores de los libros que va devorando se llaman Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Rojas Zorrilla, Ruiz de Alarcón, Moreto, etc. Así que el repertorio del teatro español del Siglo de

⁴ Tiene bemoles que, en cambio, lo *políticamente correcto* siga siendo, al menos en el mundo académico, lo que expresó como nadie el dudoso poeta Campoamor en su ramplona cuarteta: “En este mundo traidor / nada es verdad ni mentira; / todo es según el color / del cristal con que se mira” (cito también de memoria).

Oro constituye el acervo de mis lecturas infantiles. La cosa no parece normal, pero la razón no puede ser más sencilla. Los únicos libros a mi alcance en aquel pueblo eran los del despacho de mi padre, que no pensó nunca (acertando sin proponérselo) en disponer de una sección de literatura infantil para sus hijos. Así que, después de husmear por los distintos anaqueles hojeando volúmenes, debí de llegar a la conclusión de que eran algunos de aquella colección —precisamente los de teatro— los que mejor satisfacían mis necesidades de aventura, fantasía y evasión, las mismas que tantas regañinas me valieron por andar con feriantes. Lo cierto es que esas fueron mis primeras lecturas en absoluto y que colmaron muy satisfactoriamente mis demandas infantiles de experiencias ficticias o imaginarias.

Leyendo mucho después en José Bergamín cuánto tiene nada menos que *La vida es sueño* de comedia de intriga, de aventuras, de amor⁵, he podido fantasear sobre cómo habrían sido aquellas lecturas mías, felizmente prematuras, de los clásicos. Lo que es seguro es que habrán condicionado a fondo mis (re)lecturas adultas, más informadas pero no necesariamente más lúcidas. Comprendo bien el lema de la Feria del Libro Teatral tanto de Madrid como de Ciudad de México, “el teatro *también* se lee”, con énfasis en el “también”. Aunque para mí leer teatro ha sido siempre, al contrario, la cosa más natural. ¿Y cómo no, si fue precisamente lo primero que leí? Esta rareza, que reconozco pero no lamento, puede estar en la base de mi preferencia por el teatro como objeto de estudio académico, frente a los otros géneros literarios, de los que por supuesto me nutrí después. Pero, sobre todo, será posiblemente uno de los pilares de mi convencimiento teórico, todavía a contracorriente, de que el teatro no tiene que elegir entre ser literatura o espectáculo, sino que es, lo quiera o no, más allá de todos los aspavientos, espectáculo y literatura, en relación copulativa y no disyuntiva. Seguramente las dos experiencias primigenias que acabo de relatar, entre las que ni que decir tiene que no establecí entonces ninguna relación, ofrecen tierra abonada al desarrollo de una idea del teatro que, además de no considerarlas contradictorias, promueve el equilibrio, o mejor, la

⁵ Puede verse “Rosaura: intriga y amor”, en *Lázaro, Don Juan y Sigismundo* (1959). Madrid, Taurus: 83-87.

integración entre sus dos manifestaciones genuinas, la textual y la espectacular. En mi teoría teatral, el concepto que mejor da cuenta de esta integración es el de “drama” tal como lo defino, o sea, como categoría común al texto y a la escenificación. Y es precisamente esta categoría la que ocupa el centro de la teoría y del método de análisis consecuente⁶. Otra vez: la hipótesis biográfica quizás ayuda o facilita su acogida; pero la conclusión es lógica: o vale para todos o no vale para nada.

Siendo estas las dos experiencias primordiales en relación al teatro, no son las únicas significativas, ni siquiera en los mismos años y en el mismo escenario. Otra función teatral que tengo grabada en la memoria, no mucho después de aquellas veladas de *cabotinage*, de carácter ahora más culto, aunque no demasiado, pero ya dentro del concepto de representación de un texto y de teatro de sala, cerrado, no al aire libre, es la puesta en escena, por un grupo de jóvenes aficionados en el Casino del pueblo, de la comedia de los hermanos Álvarez Quintero *Puebla de las mujeres*. Es casi seguro que si por arte de magia se pudiera recuperar aquella función, la desilusión estaría asegurada; pero entonces el deslumbramiento no fue menor que con los espectáculos de Jaimito, hasta el punto de que durante mucho tiempo recordamos —no solo yo, también hermanos y amigos— tiradas enteras del diálogo (con restos todavía en mi memoria) y remedábamos en nuestros juegos escenas de la obra. Lo novedoso era la perplejidad ante el desdoblamiento: aquellos seres maravillosos que poblaban el escenario, transformados por la luz, por el maquillaje, por el vestuario, bellísimos (lo eran también en la realidad algunos actores y actrices del reparto, según recuerdo en la que tal vez fuera mi primera toma de conciencia protoerótica de la belleza física), eran y no eran, a la vez, jóvenes que veía por las calles cada día, cuyos nombres conocía, con los que, aunque mayores que yo, podía hablar, etc.; a los que reconocía y no reconocía sobre las tablas. Sin saberlo, me estaba dando de bruces con lo que más tarde llamaría la “convención teatral” y cifraría en esta cita de Borges: “La profesión de actor consiste en fingir que se es otro ante una audiencia que finge creerle”⁷.

⁶ Como puede verse en mi libro *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método* (2010). Madrid, Síntesis.

⁷ En Carlos R. Stornini, *El diccionario de Borges* (1986). Buenos Aires, Editorial

En la autobiografía que nunca escribiré por la razón ya dicha tendría que ocupar un lugar muy destacado el capítulo relativo a mis seis años de formación en el colegio de los jesuitas de Villafranca de los Barros. Allí se forjó sin duda *in nuce* lo que soy, desde luego en lo intelectual, pero también en otras facetas tan importantes o más que no viene al caso recordar. Y allí viví de lleno otra fascinante experiencia teatral, mucho más articulada y “profesional”, la de la conocida tradición del teatro colegial jesuítico. Por primera vez veía teatro en un teatro de verdad, el espléndido salón de actos del colegio, cuyo escenario y dotación técnica envidiarían la mayoría de los teatros profesionales: decorados, maquinaria, vestuario de época, atrezzo, orquesta en vivo...; en fin, teatro “rico”, que formaba parte cada año del acto más solemne, la proclamación de dignidades, con la presencia de padres y familiares. En mi época se representaron obras dramáticas como *Cuando las cortes de Cádiz*, de José María Pemán, y también musicales como la zarzuela *Gigantes y cabezudos*, del maestro Manuel Fernández Caballero, con libreto de Miguel Echegaray y Eizaguirre. Invito a los oyentes o lectores en este punto a imaginar las adaptaciones que los reverendos padres se veían obligados a perpetrar para suprimir de los repartos de estas y otras obras todos los papeles femeninos, conservando casi íntegros el texto y desde luego la música⁸. El internado era exclusivamente masculino y se ve que el travestismo no lo consideraban admisible ni siquiera para estos fines, a pesar de su indiscutible tradición teatral. Precisamente durante mi último año en el colegio pude asistir a —y hasta participar, haciendo un papel secundario, en— la primera obra que se representó con un reparto mixto en que los papeles femeninos corrían a cargo de colegialas de las Hermanas Carmelitas de la localidad: toda una revolución.

Las etapas siguientes de mi contacto con el teatro, cada vez más normalizado y seguramente menos decisivo, pasan por

Sudamericana: 14.

⁸ Alguna vez incurrían en soluciones inquietantes, como la que es fama que resultó del paso por la censura franquista de la película *Mogambo*: que, para soslayar el adulterio del personaje interpretado por Grace Kelly, convirtieron en hermano a su marido, yendo, puesto que las imágenes seguían siendo elocuentes, de mal en peor, del adulterio al incesto.

acompañar a mis padres al teatro siempre que me lo proponían (recuerdo sobre todo algunas comedias de Miguel Mihura y bastantes zarzuelas) durante mis vacaciones en Madrid, y ya instalado en la capital, por el impacto del llamado “Teatro independiente”, que sigo muy de cerca en mis años universitarios y que me trae de vez en cuando ecos de aquella remota experiencia de teatro fresco e irreverente. Aunque llegue más tarde, cuando mi etapa de formación estaba terminando o terminada, este tipo de teatro, en su mayor parte universitario, tantas veces también mortalmente aburrido en su vacua pretenciosidad, es el que me rodea y con el que me identifico precisamente cuando empiezo a ocuparme de él como objeto de estudio y a intentar teorizarlo. Y no me extrañaría que, aunque el inicial entusiasmo fuera decayendo con el paso del tiempo, aquella coincidencia de partida no haya sido del todo estéril en consecuencias. Algunos de aquellos espectáculos —espero que los mejores— formaban sin duda parte de la base empírica de mi idea del teatro, a partir de la cual (pero por encima de ella) empezaba ya entonces a construir una teoría (general) del mismo.

Pero la cosa no acaba aquí. Además de mi experiencia colegial como actor secundario, y mucho antes, he jugado al teatro, primero con mis hermanos en casa, luego con amigos, todavía en el pueblo, siempre en el papel de dramaturgo y director. Recuerdo a mis hermanos menores, subidos en una mesa, ejecutando el guión que había inventado y ensayado con ellos. Y recuerdo la función, ya más que juego, que monté con amigos en una dependencia al aire libre de la bodega paterna, con público al que cobramos la entrada y que incluía la representación de una “obra” mía basada, si no recuerdo mal, en las películas del oeste y, de propina, la lidia incruenta de un carnero... Lo peor es que también muy pronto me dio por escribir teatro, supongo que a la par que empezaba a leerlo. Recuerdo que mi padre hizo pasar a máquina en su oficina algunos de aquellos textos (la versión de una leyenda de Bécquer, “El niño judío”, una pieza de tesis basada en nuestra peripecia familiar, etc.). Con intención o no, contribuyó así a alimentar esa ilusión mía, que mantuve, aunque más en secreto, después, durante la adolescencia y primera juventud. Y que terminó, con alguna recaída, de una manera significativa para lo

que estamos tratando y en particular para lo que sigue. No fue un fracaso, como podrá pensarse, lo que acabó con ella. Al contrario, el resultado de los primeros concursos a los que me presenté, ya en Madrid, a los veintipocos años, tendría que haberlos considerado un éxito o por lo menos un estímulo para seguir practicando y aprendiendo: fui uno de los dos finalistas del premio Aguilar de teatro un año que quedó desierto y, sobre todo, finalista, con dos obras, nada menos que del premio Tirso de Molina. ¿Por qué entonces, en lugar de animarme, me disuadieron esos resultados? Ni más ni menos que porque era víctima, sin saberlo aún, de la teoría romántica de la literatura: O César o nada.

Lo que ofrece buen pie para decir una palabra sobre mi vocación teórica. Dejemos el teatro por el estudio. Volvamos al colegio San José. A mitad de aquel bachillerato, de siete u ocho años (ay), el alumno debía elegir entre dos especialidades, ciencias o letras. Yo elegí ciencias, no tanto porque me hubiera planteado a fondo mi futuro académico o profesional ¡a los trece años!, sino aplicando un automatismo plenamente vigente en aquella sociedad (por esto, al menos, bárbara) que se cifraba en el siguiente dicho: “el que vale, vale, y el que no, a letras”. Que, además de practicarse a rajatabla, se repetía hasta la saciedad. Y siendo así que mis calificaciones eran igual de exageradamente buenas (benditos padres y profesores) en ciencias que en letras y que aquellas —lo admito— me gustaban entonces tanto como estas, no cabía la menor duda: elegí y cursé ciencias hasta el preuniversitario, incluido. Y no me fue nada mal. Ni me arrepiento de ello (si acaso, lamento solo que aquella decisión me cerrara las puertas del griego). Aunque sin saberlo y por motivos espurios, había elegido lo mejor para mí. No se olvide que en aquel bachillerato, cuyos timbres de calidad iban más allá de su duración, los alumnos de ciencias cursábamos también lengua, literatura, filosofía, historia y arte, que yo recuerde. Las ciencias, por tanto, no me privaban de las humanidades. Podía aprovecharlas y disfrutarlas por igual. Si alguna diferencia pudiera establecer, diría, con todas las precauciones, que, al menos en los procedimientos, mi cerebro era, y tal vez sea aún, ligeramente más afín a la mentalidad científica (lógica, claridad, rigor, precisión...) que a la humanística (que me gustaría describir con los mismos rasgos).

En cambio, siempre me interesaron más los contenidos de las ciencias del hombre que los de las ciencias de la naturaleza.

De mi disfrute con estas últimas importa destacar un matiz decisivo. Tanto como me complacía resolver un problema de física o de química sobre el papel, me disgustaba acudir al laboratorio a hacer “experimentos”. No podía evitar sentir hacia ellos una repulsión desdeñosa. Me parecían una pérdida de tiempo. Pues si se había encontrado la solución correcta del caso o del problema en abstracto, con fórmulas y operaciones, manejando en definitiva la lógica, la “realidad” del experimento no podría sino corroborar aquella solución. Y si no lo hacía, el fallo sería sin duda del laboratorio, o sea, de la realidad. Comprenderán entonces que, gustándome mucho la física y la química, fueran las matemáticas mis favoritas. Así que tal vez tenía una mentalidad científica, pero desde luego nada experimental. Lo que la anécdota revela, creo yo, es que la verdadera oposición, la que viene al caso, no es entre ciencias y letras, sino entre teoría y práctica. Y entonces sí que queda más clara que el agua mi propensión casi enfermiza a la teoría, desde siempre y hasta ahora, frente a mi aversión, no exenta de torpeza, por la práctica; se trate de lo que se trate.

Con todo, mi formación científica, de la que por desgracia no queda más si acaso que el vago esqueleto descarnado de las formas de proceder, de las reglas del juego, ha sido determinante, si no me equivoco, junto a esa predisposición más o menos innata, para mi peculiar manera de practicar la filología, la docencia y sobre todo la teoría. Lo que a muchos colegas o discípulos les extrañaba, para bien, de libros míos como *Drama y tiempo* o *Cómo se comenta una obra de teatro*, según me han comentado, su afán de congruencia, de consecuencia, creo que tiene su raíz en esa configuración más o menos científica de mi mente. A mí me asombraba y no deja de asombrarme lo contrario, leer libros, estimables algunos, famosísimos muchos, que abordan la teoría del teatro sin tomarse la molestia de empezar definiendo qué se entiende en ellos por “teatro” o por “drama” o por “dramaturgo” o por “dramaturgia”, términos polisémicos donde los haya, no sólo en la lengua común sino también en la terminología especializada. Yo he procurado proceder al revés, definiendo con claridad cada uno de los

conceptos que empleo⁹ y siendo consecuente en cada paso con lo previamente establecido. Que esto llame la atención pone en evidencia la situación de nuestras disciplinas y quizás en particular de la teoría. Volveré sobre ello.

Me propongo cerrar este recorrido autobiográfico volviendo la mirada a otra encrucijada decisiva, la elección de carrera. Reconozco que la mía resultara chocante, sobre todo para mi familia, en el seno de la cual nunca había desmentido la especie de que estudiaría para ser ingeniero de caminos, canales y puertos, como aseguraban orgullosos mis padres a las visitas. El máximo prestigio entonces de esa carrera, mi brillante expediente académico en la modalidad de ciencias precisamente y su amorosa preocupación por mi futuro imponían la elección casi como una conclusión lógica. Quizás por eso callaba yo y para ellos, con razón, otorgaba. El caso es que cuando no tuve más remedio que anunciar mi decisión, en el último momento, les propiné un disgusto descomunal y en cierto modo a traición, sobre todo a mi padre (farmacéutico); que desplegó todos los resortes de su poderosa inteligencia para presionarme de forma inmisericorde (su última oferta de acuerdo fue que hiciera económicas a la vez que filología). Pero no cedí, no porque tuviera razón ni estuviera seguro, sino porque es lo que hay que hacer, por principio. Por fortuna, antes de morir, mi padre pudo consolarse viendo que tampoco me fue tan mal siguiendo mi camino, equivocado o no.

En realidad mi debate interior fue más encarnizado que el familiar. Ya entonces descartaba cualquier ingeniería, precisamente por su carácter técnico, práctico, que ya sabía que no iba conmigo. La duda que me desgarraba era entre hacer "ciencias exactas" (matemáticas) o filosofía y letras. A su vez, en el campo amplio y variado de esta segunda opción, se perfilaban dos posibilidades: filosofía, otra disciplina puramente teórica, o filología (literatura). Esta tercera en discordia, que terminó imponiéndose, irrumpía en la terna relacionada, más que con razones de estudio, con mi tiempo de ocio, pues, amén de mis pinitos literarios, me había convertido ya en lector empedernido

⁹ Y no pienso en definiciones ontológicas (aunque no renuncie a ellas), sino en formulaciones del tipo "si llamamos x a la distancia entre dos puntos e y al tiempo que un móvil tarda en recorrerla, entonces definimos velocidad como el cociente entre x e y ".

de literatura. Y esa fue la ventaja que la hizo prevalecer. En un razonamiento del todo práctico, pensé en el último momento que la opción que mejor confundiera ocio y negocio sería la más segura y placentera. Así me decidí, aunque no sin darle todas las vueltas teóricas posibles. La que mejor recuerdo, por sincera y no sé si perspicaz, fue esta, que no explicito demasiado: ¿Filosofía? Demasiado. ¿Matemáticas? Demasiado poco. ¿Literatura? Bueno, no está mal. Naturalmente, con los antecedentes apuntados, mi especialidad no podía haber sido más que la que es, la teoría de la literatura, que vagamente intenta reconciliarse y reconciliarme con las dos excluidas.

Puede que lo dicho no aclare nada la cuestión general de cómo se hace un teórico del teatro, pero acaso muestre un poco cómo piensa un teórico; o por lo menos yo, que me tengo por tal; aunque ¿quién sabe? Y puesto que he hablado aquí de ciencias y de letras, me gustaría terminar resaltando una lección que las ciencias pueden y deben dar a las humanidades hoy. Esta lección nos devuelve a los momentos más provocativos de mis confesiones. Bienvenida sea también por eso. Y porque me permite ceder el turno a quien corresponde, a un verdadero Maestro, nada menos que George Steiner, cuyas afirmaciones suscribo al pie de la letra y al que me complace dar en esta ocasión la última palabra:

Considerar que Sófocles, Dante o Shakespeare están mancillados por una mentalidad imperialista, colonialista, es pura y simple estupidez. Desechar la poesía o la novela occidentales desde Cervantes hasta Proust por “machismo” es ceguera. /.../ Que Bach y Beethoven llegaran a límites del empeño humano que sobrepasan el *rap* o el *heavy metal*; que Keats pone en solfa ideas a las que Bob Dylan es ajeno, es o debiera ser algo evidente por sí mismo, sean cuales fueren las connotaciones político-sociales —y en efecto las hay— de tal convicción.

/.../ Las ciencias no conocen semejante estupidez. Este punto crucial se pasa a menudo por alto. El legado de Arquímedes, Galileo, Newton y Darwin sigue estando seguro. /.../ En la ciencia, la engañifa, y mucho más la falsificación por motivos de raza,

género o ideología está —hasta donde es humanamente posible— excluida. La corrección es la de la ecuación, no la de la política de la cobardía. Esta diferencia —podemos conjeturar— ayuda a explicar el relativo prestigio y dignidad que actualmente poseen las ciencias y las letras humanas¹⁰.

¹⁰ *Lecciones de los Maestros* (2004), trad. de María Córdor. Madrid, Siruela: 137.