

JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

# La escritura dramática



5<sup>a</sup> y última s  
(2: par  
(Tercera de la casa, noche, a  
comisario fuera viéndose p  
Se acerca a los señores,  
~~los~~ los toca, mientras hab  
comisario = ¡Hola! ~~los~~ → ¡Cómo va la vida

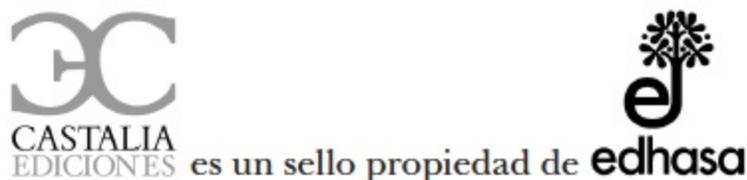
JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

# La escritura dramática

TERCERA EDICIÓN

EDITORIAL  CASTALIA

En nuestra página web: [www.castalia.es](http://www.castalia.es) encontrará el catálogo completo de Castalia Ediciones comentado



Título original: *Le Roman d'Aladin*

Diseño de la sobrecubierta: RQ

Primera edición impresa: septiembre 1998

Primera edición en e-book: junio de 2022

© José Luis Alonso de Santos, 1998, 1999, 2008

© de la presente edición: Edhasa, 2022

Diputación, 262, 2º 1ª

08007 Barcelona

Tel. 93 494 97 20

España

E-mail: [info@edhasa.es](mailto:info@edhasa.es)

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita descargarse o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra. ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 1970 / 93 272 0447).

ISBN: 978-84-9740-905-6

**DIRECTOR**  
**ANDRÉS AMORÓS**

Colaboradores de los volúmenes publicados:

José Luis Abellán, Emilio Alarcos, Aurora de Albornoz, Jaime Alazraki, Earl Aldrich, José María Alín, Xesús Alonso Montero, Carlos Alvar, Manuel Alvar, Joaquín Álvarez Barrientos, Andrés Amorós, Enrique Anderson Imbert, René Andioc, José J. Arrom, Francisco Ayala, Max Aub, Mariano Baquero Goyanes, Giuseppe Bellini, R. Bellveser, Rogelio Blanco, Alberto Blecua, José Manuel Blecua, Andrés Berlanga, G. Bernus, Laureano Bonet, Jean-François Botrel, Carlos Bousoño, Antonio Buero Vallejo, Eugenio de Bustos, J. Bustos Tovar, Ermanno Caldera, Richard J. Callan, Jorge Campos, José Luis Cano, Juan Cano Ballesta, R. Cardona, Helio Carpintero, José María Castellet, Diego Catalán, Elena Catena, Gabriel Celaya, Ricardo de la Cierva, Isidor Cónsul, Carlos Galán Cortés, Manuel Criado de Val, J. Cueto, Maxime Chevalier, F.G. Delgado, John Deredita, Florence Delay, José María Díez Borque, Francisco Javier Díez de Revenga, Manuel Durán, Julio Durán-Cerda, Irma Emiliozzi, Robert Escarpit, M. Escobar, Xavier Fábrega, Ángel Raimundo Fernández, Rosa Fernández Urtasun, José Filgueira Valverde, Margit Frenk Alatorre, Julián Gállego, Agustín García Calvo, Víctor García de la Concha, Emilio García Gómez, Luciano García Lorenzo, José Guillermo García Valdecasas, Stephen Gilman, Pere Gimferrer, Antonio A. Gómez Yebra, Eduardo G. González, Javier Goñi, Alfonso Grosso, José Luis Guarner, Raúl Guerra Garrido, Ricardo Gullón, Modesto Hermida García, Javier Herrero, Miguel Herrero, E. Inman Fox, Robert Jammes, José María Jover Zamora, Jon Kortazar, Pedro Laín Entralgo, Rafael Lapesa, Fernando Lázaro Carreter, Luis Leal, María Rosa Lida de

Malkiel, J.M. López de Abiada, Francisco López Estrada, E. Lorenzo, Ángel G. Loureiro, Vicente Llorens, José Carlos Mainer, Joaquín Marco, Tomás Marco, Francisco Marcos Marín, Julián Marías, José María Martínez Cachero, L. Martínez de Mingo, Eduardo Martínez de Pisón, Marina Mayoral, G. McMurray, Seymour Menton, Ian Michael, Nicasio Salvador Miguel, José Monleón, María Eulalia Montaner, Martha Morello Frosch, Enrique Moreno Báez, Antonio Muñoz, Justo Navarro, Francisco Nieva, Antonio Núñez, Josef Oehrlein, Julio Ortega, María del Pilar Palomo, Jesús Pérez Magallón, Roger M. Reel, Rafael Pérez de la Dehesa, J. Pérez Escohotado, Miguel Ángel Pérez Priego. A.C. Picazzo, Jaume Pont, Benjamín Prado, Enrique Pupo-Walker, Richard M. Reeve, Hugo Rodríguez-Alcalá, Evangelina Rodríguez Cuadros, Julio Rodríguez-Luis, Emir Rodríguez Monegal, Julio Rodríguez Puértolas, Leonardo Romero Tobar, José María Ruano de la Haza, Fanny Rubio, Enrique Rubio Cremades, Francisco Ruiz Ramón, Serge Salaün, Noel Salomon, Gregorio Salvador, Gonzalo Santonja, Leda Schiavo, Manuel Seco, Ricardo Senabre, Juan Sentaurens, Alexander Severino, Philip W. Silver, Gonzalo Sobejano, E.H. Tecglen, Xavier Tusell, P.A. Urbina, Isabel Uría Maqua, Jorge Urrutia, José Luis Varela, José María Vaz de Soto, Darío Villanueva, Luis Felipe Vivanco, Ángel Vivas, D.A. Yates, Francisco Ynduráin, Anthony N. Zahareas, Alonso Zamora Vicente, Stanislav Zimic.

# LA ESCRITURA DRAMÁTICA

## NOTA A LA TERCERA EDICIÓN

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

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

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

EL AUTOR

# PRIMERA PARTE

## EL PROCESO IMAGINATIVO

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

HORACIO

## 1. LAS DIFERENTES ETAPAS EN LA CREACIÓN TEXTUAL

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

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

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

el arte, en cambio, al proceder así se aniquila la única forma de manifestación valiosa en que nos es dado el objeto. Si se destruye o ignora, en efecto, la complejidad de la obra artística, el entrelazamiento de los motivos, la multivocidad de los símbolos, la polifonía de las voces, la interacción de los elementos sustanciales y formales, y las inanalizables vibraciones en el tono de un artista, puede decirse que se ha renunciado a lo mejor que el arte puede ofrecer.<sup>1</sup>

## MISTERIO Y CONOCIMIENTO

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

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

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

DON PEDRO: Es demasiada necedad [...] que todavía esté creyendo el señor que su obra es buena. ¿Por qué ha de serlo? ¿Qué motivos tiene usted para acertar? ¿Qué modelos se ha

propuesto usted para la imitación? ¿No ve usted que en todas las facultades hay métodos de enseñanza y unas reglas que seguir y observar, que a ellas debe acompañar una aplicación constante y laboriosa, y que sin estas circunstancias unidas al talento nunca se formarán grandes profesores porque nadie sabe sin aprender? Pues, ¿por dónde usted, que carece de tales requisitos, presume que habrá podido hacer algo bueno? Qué, ¿no hay más sino meterse a escribir, salga lo que salga, y en ocho días zurcir un embrollo, ponerlos en malos versos, darlos al teatro, y soy autor? Qué, ¿no hay más que escribir comedias? Si han de ser como la de usted, o como las demás que se le parecen, poco talento, poco estudio y poco tiempo son necesarios; pero si han de ser buenas, créame usted, se necesita toda la vida de un hombre, un ingenio muy sobresaliente, un estudio infatigable, observación continua, sensibilidad, juicio exquisito; y todavía no hay seguridad de llegar a la perfección.<sup>2</sup>

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

## LOS PROCESOS DEL ESCRITOR

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

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

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

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

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

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

Todos los seres humanos, creadores o no, entramos en algunas ocasiones en ese mundo imaginario, unos con más facilidad y otros con

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

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

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

derechos en que estamos inmersos. Dice Jean-Paul Sartre del papel del autor como testigo de su tiempo:

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

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

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

el estudio que estamos realizando. Así mismo, utilizaré ejemplos de mis propias obras como muestra evidente de la relación entre teoría y práctica en el mundo del autor.

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

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

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



## 2. DE DÓNDE VIENEN LAS IDEAS

CUANDO se nos pregunta por el origen de nuestras ideas, una de las explicaciones más comunes entre los escritores de todos los tiempos es la existencia de una voz interior que nos dicta. Escribimos porque, de una u otra manera, oímos esa voz, escuchamos sus historias y la descripción que nos hace de los personajes que intervienen en las mismas, de los ambientes, y de las sensaciones y emociones que les rodean. Ella es la que selecciona de nuestro manantial interior aquellas ideas y temas que le resultan más interesantes, desentendiéndose de otros asuntos con los que no tiene una especial conexión. Es una voz selectiva, personal, y un tanto caprichosa: «Canta, oh musa, la cólera de Aquiles...», dice Homero en el primer verso de *La Ilíada*. Y Virgilio en *La Eneida*: «Dime tú, oh musa...» (*Musa, mihi causas memora...*). El escritor delega así, desde el comienzo de los tiempos, en la musa, a cuyo dictado obedece.

Tiene además esa «voz» unas especiales características que la hacen ser extremadamente peculiar: en primer lugar hay que localizar su situación, como hacemos con una emisora de radio en un dial, y sintonizarla. No suena en cualquier sitio y a cualquier hora, sino sólo cuando se dan las circunstancias apropiadas. En segundo lugar, es una voz que no dicta las historias completas, sino sólo imágenes parciales, como piezas de un *puzzle* en el laberinto de nuestra imaginación. Y, por último, como en todo recorrido iniciático en busca de una meta, esa voz nos facilita a veces pistas falsas, senderos cerrados que no conducen a ninguna parte, círculos viciosos que nos hacen dar vueltas y más vueltas en el mismo lugar de nuestra mente. ¡Nos pone a prueba! Quiere saber si nuestra perseverancia, nuestro sentido común, y nuestra formación de escritores, nos han proporcionado un libro de instrucciones que nos

permita distinguir las señales auténticas de las falsas. Además, para encontrar el verdadero camino, a veces es necesario equivocarse. Nunca se pierde el tiempo explorando vías que luego desechamos.

¡Cuántas historias, personajes e ideas posibles pasarán por la mente de un escritor! ¿Por qué en un momento determinado de nuestra vida escogemos uno de esos argumentos y renunciamos a los demás? ¿Qué misterioso resorte se activa para que surjan en nuestro interior unos personajes concretos, y no otros? ¿Cómo se compone su peculiar personalidad a partir de los rasgos de seres que hemos conocido, o imaginado, a lo largo de nuestra vida?

Los escritores sabemos bien lo fácil y placentero que es nuestro trabajo cuando esa voz suena clara y precisa, y lo árido y laborioso que es atravesar el desierto de los folios vacíos sin su colaboración, apoyándonos sólo en nuestra técnica y nuestra perseverancia. Tan peligroso es abandonarse a la inspiración sin condiciones, como sucumbir a las rutinas del oficio.

El diálogo que mantenemos con esa voz interior es un juego, lleno a veces de una gran carga de angustia. El escritor se pregunta y se contesta, decide caminos y vuelve atrás, encuentra de pronto una frase reveladora, un pensamiento, una imagen..., o unos puntos suspensivos que dejan la cuestión en el aire un tiempo, como un calderón musical en mitad de una partitura. Nacen y crecen, dentro de nuestra mente, seres imaginarios que reclaman su hueco y su existencia en el mundo de ficción al que pertenecen.

## **EL PUNTO DE PARTIDA DEL ESCRITOR**

Lo primero que necesitamos para escribir una obra es poner en marcha esa voz interior (lo que se llama, en una expresión de complicidad entre escritores, «encontrar el tono»), y que nos suministre una idea capaz de dar lugar a una historia y a unos personajes vivos y reales. La idea es el elemento básico de cualquier obra. El punto de partida. Si una idea funciona, arrastra todo lo demás. Pero, ¿de dónde vienen las ideas? ¿De dónde las trae esa voz interior?

No hay una respuesta única. Depende de la personalidad y la historia individual de cada escritor, con su voz, su tono, y su música (en el primer tomo de *En busca del tiempo perdido*, Proust explica cómo escribió su primera página, una de las mejores descripciones del proceso creativo). Puede tratarse de un discurso continuado que va de obra en obra manteniendo las mismas ideas (como en el caso de Unamuno o Buero Vallejo); puede surgir como reflejo de la realidad cambiante (Molière o Shakespeare); o proceder de la búsqueda dentro de sí mismo (como se ve en recuerdos y biografías de muchos de los autores más conocidos). Phillip Weisman en

## DE DÓNDE VIENEN LAS IDEAS

23

su libro *La creatividad en el teatro*, hablando de la infancia de Henrik Ibsen, señala que era un muchacho pensativo «cuya vida más amplia y más significativa pasaba dentro de él mismo». El propio Ibsen escribió de su forma de ser: «miro dentro de mí mismo. Allí es donde peleo mis batallas».

Eugene O'Neill nos cuenta en sus memorias cómo empezó a escribir por una fuerte crisis de salud (por estar afectado uno de sus pulmones pasó medio año en un sanatorio). En este período forzoso de reflexión le llegó por vez primera el impulso de escribir: «al invierno siguiente — tenía veinticuatro años — empecé mi primera obra: *The web*».

La idea puede llegar en cualquier lugar o momento, puede surgir de nuestra experiencia, de un suceso impactante, de un sueño, de una historia que leemos o nos cuentan, o de una forma particular de concentrarnos, como el caso de Jorge Luis Borges, que antes de empezar a escribir consultaba algún artículo de una buena enciclopedia. Otro curioso ejemplo es el de Schiller, que guardaba manzanas podridas debajo de su escritorio e inhalaba su ácido olor para encontrar la palabra adecuada.

En su libro *Escrito en restaurantes*, David Mamet hablando de este tema de la búsqueda dentro de sí mismo, dice del constante diálogo interior del dramaturgo:

Soy un dramaturgo, lo que quiere decir que lo que he hecho con la mayor parte de mi tiempo durante la mayor parte de mi vida adulta, ha sido sentarme a solas, charlar conmigo mismo y tomar nota de la conversación.<sup>5</sup>

## EL AUTOR Y SUS PERSONAJES

Pirandello fue uno de los autores que más agudamente indagó en este proceso de la relación del autor con el nacimiento de sus historias y sus personajes. En su obra *Seis personajes en busca de autor*, escribe algunas de esas reflexiones sobre cómo adquieren forma en nuestras mentes estos extraños fantasmas que parten de las profundidades del inconsciente, y cómo toman rasgos específicos y determinados hasta llegar a nacer en un proceso paralelo al del parto de un ser vivo. Dice Pirandello en el prólogo de su obra citada:

¿Qué autor podrá decir jamás cómo y por qué un personaje le nació de la fantasía? El misterio de la creación artística es el misterio mismo de la creación natural. [...] Así, un artista, viviendo, acoge en sí muchos gérmenes de la vida, y jamás puede decir cómo y por qué, en cierto momento, uno de esos gérmenes vitales se le inserta en la fantasía para convertirse en una criatura viva, en un plano de vida superior a la voluble existencia cotidiana. Sólo puedo decir que, sin haberlos buscado, me encontré a estos personajes delante de mí, vivos y tangibles, tan vivos que hasta oía su respiración, aquellos seis personajes que ahora se ven en escena. Y allí presentes, cada uno con su secreto tormento, y todos unidos por el origen y desarrollo de sus recíprocas vicisitudes, esperaban que yo los hiciera entrar en el mundo del arte, componiendo con sus personas, con sus pasiones y con sus casos, una novela, un drama, o, por lo menos, un cuento. Habían nacido y querían vivir.<sup>6</sup>

Estamos, como vemos, en el complejísimo terreno de la intimidad del escritor, y la intimidad de sus personajes —aunque sean seres de ficción—, y siempre hay factores de misterio que se nos escapan, tanto en el porqué de la decisión de crear esos seres, como en las relaciones posteriores creador-personajes. Más adelante, en la citada obra de Pirandello, uno de los personajes de la misma, el PADRE, reclamará en uno de sus parlamentos su identidad real y su derecho a la existencia:

PADRE: Somos seres vivos, más vivos que los que respiran, éstos con quienes nos codeamos a cada paso. Menos reales, quizá, pero más verdaderos. Un personaje siempre puede preguntar a un hombre quién es. Porque un personaje tiene una vida genuinamente suya, de bien impresos rasgos propios, gracias a lo cual es siempre alguien. En tanto que un hombre puede ser nadie.<sup>7</sup>

El escritor necesita encontrar una técnica que le permita relacionarse con el complejo universo de las ideas de donde proceden esos personajes, para estimular su salida, y activar la voz que les trae hasta nosotros, ya que no es posible posponer indefinidamente el encuentro con la página en blanco. Hay que luchar contra la mente que se bloquea y de la que no sale nada, y conocer los resortes ocultos de los procesos imaginarios. Pérez de Ayala, en *Troteras y danzaderas*, hace una reflexión sobre lo que podrían ser para él esos resortes ocultos:

Recuerdo que un día me dijiste que las dos inspiraciones matrices de tu drama te vinieron de aquel marinero ciego y de aquel desdichado suicida. La primera, y permite que traduzca en una frase tus sentimientos, a ver si doy en el quid, la primera se pudiera llamar aspiración a lo infinito; la segunda, conciencia del fracaso y su amargura consiguiente. La primera es nada menos que el deseo de subir hasta Dios y codearse con él; la segunda, el descubrimiento tardío de que por pretender lo demasiado hemos

descuidado lo preciso, y que sin haber llegado a dioses, ni siquiera nos hemos hecho hombres.<sup>8</sup>

Esta cita nos recuerda la memorable frase de Kant que define muchos de los deseos profundos de un escritor: «El hombre se debate entre sus anhelos de eternidad y la consciencia de sus limitaciones».

El romanticismo impregnó el trabajo artístico de un lenguaje esotérico, y de la creencia de que los artistas son un «grupo elegido por los dioses» para expresar por medio de su voz las voces de los personajes que proceden del universo de ficción. El «brujo» esconde los resortes mágicos que le hacen ser único en la tribu, y por tanto excepcional. Lo mismo le pasaría al creador según esa corriente estética. En la actualidad, se considera que el trabajo artístico no es incognoscible, milagroso, o excepcional. En esta lucha constante por robarle terreno a la magia hay un largo camino recorrido por la humanidad, desde la *Poética* de Aristóteles hasta programas de ordenador (Collaborator II, Storyline, Plots Unlimited...) desarrollados en Estados Unidos para ayudar a los escritores a imaginar ideas y crear historias.

La competencia para hallar ideas depende de nuestra capacidad para estimular nuestra percepción y fomentar el acceso a la imaginación. Dejamos fuera drogas, alcohol, crisis de anormalidad mental (como procesos esquizofrénicos, experiencias místicas, etc.), y otras vías generalmente destructivas para la salud, sobre todo porque no generan sino espejismos estéticos (como la música maravillosa que oímos en sueños y que sólo es una ilusión). Se trata, pues, de lograr un acercamiento racional que nos permita entrar en contacto con esa región de nuestro interior donde se encuentran la inspiración, el talento y nuestros impulsos originales creadores.

## PERCEPCIÓN, IMAGINACIÓN Y MEMORIA

La percepción y la imaginación están siempre presentes en los actos creativos. La percepción, o mirada inteligente, descubre perfiles nuevos

a una realidad determinada; es la capacidad del escritor de captar contradicciones y dimensiones ocultas en nuestro entorno para, posteriormente, convertir todo ese «material» en obra teatral (por ejemplo, Henrik Ibsen refleja en *Casa de muñecas* la condición de la mujer que «capta» en su sociedad). La imaginación, por su parte, nos permite una interpretación singular y nueva de nuestro contacto con la existencia, a través de un criterio personal e íntimo (como hace Kafka en *La metamorfosis*).

Cada una de estas variables puede darse en distinto grado (en función de la personalidad del creador), pues mientras la percepción está ligada a personas con un estilo cognitivo asociativo y racional (una mirada sobre el mundo), la imaginación es una cualidad de las personas con un estilo cognitivo inductivo e introspectivo (una mirada hacia el interior de uno mismo). Percepción (de una parte escondida de la realidad), e imaginación (transformación de una realidad en otra diferente) son partes importantes en el nacimiento de una idea. A ellas añadiremos la memoria como una tercera variable que interviene, en mayor o en menor medida, en los procesos creativos, por ser una parte esencial de nuestra mente. «Las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos», decía Valle-Inclán. Percepción, imaginación y memoria forman un entramado semejante al de «tesis, antítesis y síntesis» en la evolución de una idea, y su disección en partes autónomas responde solamente a una cirugía pedagógica, ya que, en la vida real, intercambian a veces sus atributos hasta confundirse.

Por otro lado, las ideas se manifiestan sólo cuando se tiene un intenso deseo de que aparezcan. Es preciso, pues, esfuerzo, paciencia, y una continua perseverancia llevada a veces al borde de la locura, con una capacidad para mantener ese entusiasmo durante un largo período de tiempo, soportando la angustia que esta búsqueda genera. Cuando a Edgar Allan Poe le preguntaban de dónde sacaba las ideas sorprendentes de sus escritos, él contestaba: «Pensando todo el tiempo en ellas».

En los capítulos siguientes vamos a entrar en el territorio de estos tres conceptos citados: percepción, imaginación y memoria, tratando de

indagar en sus relaciones con la idea, y de fijar sus líneas de contacto con la escritura teatral. Llegaremos después a los sentimientos y las emociones, y buscaremos relaciones y enlaces entre ellos y el mundo de las ideas, hasta acercarnos a los temas de la originalidad del escritor, y de la influencia de su libertad y voluntad en la selección de sus materiales.

Nos ayudaremos en ese camino no sólo de aportaciones de la propia historia del teatro y la literatura, sino también de otras disciplinas que estudian esos mismos campos con diferentes finalidades, ya que nos pueden ser útiles para acercarnos a esos fenómenos a estudiar. Llegaremos en nuestro intento todo lo lejos que podamos en esta primera parte, dejando las puertas abiertas para completar muchas de esas cuestiones al final del libro, cuando entremos en los procesos filosóficos del escritor, único territorio donde pueden tener respuesta algunas de las preguntas aquí formuladas. Con ello no nos alejamos de nuestro terreno de escritores dramáticos, y del ámbito específico del estudio del origen de las ideas, pues, por encima de cualquier cuestión técnica o estructural que podamos formular, planean siempre cuestiones de orden mayor, de tipo filosófico. Como dice Jean-Paul Sartre:

Todos somos escritores metafísicos. Porque la metafísica no es una discusión estéril sobre nociones abstractas que escapan a la experiencia, sino un esfuerzo vivo para abarcar por dentro la condición humana en su totalidad.<sup>9</sup>

Si cerramos el primer capítulo de este libro con un texto del primer gran escritor trágico, Esquilo, haremos lo mismo ahora, en este segundo, con uno de los primeros grandes autores cómicos: Aristófanes. Veamos una parte del comienzo de *Lisístrata*, en que la protagonista se reúne con las mujeres de la ciudad para poner en marcha su plan de enfrentamiento contra los hombres:

LISÍSTRATA: ¡Ah! Si las hubiese invitado a una fiesta de Baco, o de Pan, o al promontorio de Colias, en el templo de Genitílida, no se podría dar un paso a causa de sus tambores. Mientras que ahora ninguna aparece, excepto esa vecina de mi barrio que ahora sale de su casa. Salud, Cleónice.

CLEÓNICE: Lo mismo te deseo, Lisístrata. ¿Por qué estás tan alborotada? [...] Como sabes, es difícil para las mujeres salir de casa: una está ocupada con su marido; otra tiene que despertar a su esclavo; ésta acuesta al niño, aquélla le lava y le da la papilla. [...] ¿De qué se trata? ¿Es cosa importante? ¿Y gorda también?

LISÍSTRATA: Sí, por Zeus, muy gorda.

CLEÓNICE: Y entonces, ¿cómo no estamos ya todas aquí?

LISÍSTRATA: No es lo que te imaginas. Porque, si no, todas habríamos acudido inmediatamente. Se trata más bien de un plan que yo he urdido y madurado en muchas horas de insomnio.

CLEÓNICE: Será sin duda una cosa sutil, si lo has madurado tanto.

LISÍSTRATA: Y tanto, que la salvación de toda la Hélade está en las manos de las mujeres.<sup>10</sup>

### 3. LA PERCEPCIÓN ARTÍSTICA

EL ser humano aprende a realizar sus acciones imitando o reproduciendo «a su modo» lo que ve a su alrededor. Lo que aprendemos, como andar, hablar, comer, etc., no todos lo hacemos de la misma forma. Mediante la percepción captamos y asimilamos la realidad, con arreglo a predisposiciones innatas y a nuestras experiencias personales. Dice Oscar Wilde:

En el cerebro es donde se realiza todo. Ya sabemos que no vemos con la vista ni oímos con el oído. Que en realidad la vista y el oído no son sino canales conductores, y más o menos fieles transmisores de las impresiones de los sentidos. En el cerebro es donde está roja la amapola y perfumada la manzana, y donde canta la alondra.<sup>11</sup>

Aunque existen distintas teorías psicológicas sobre la percepción, podemos tomar como punto de referencia aquélla que la define como una dialéctica entre el sujeto y la realidad, entre las propiedades de los objetos y los hábitos e intenciones del observador. La mirada de cada uno depende tanto del conocimiento de sí mismo (su formación, y el marco histórico y cultural en el que vive), como de sus objetivos y de la información que busca en el exterior. En el acto de percibir y observar la realidad, «ver» es una función del ojo, mientras que «mirar» es una función del espíritu. Mirar es la capacidad de anotar aquello que realmente nos importa, dada nuestra personalidad y nuestras circunstancias, no aquello de lo que cualquiera de forma indiferente podría darse cuenta. Si se va a un bosque a hacer el amor o perseguido

por la justicia, se ve de forma totalmente diferente. Según lo que se pretende encontrar en él, el bosque se mirará, y se sentirá, como un sitio placentero o peligroso.

J.L. Pinillos afirma que la percepción se adquiere a través de la experiencia, y es, por tanto, algo mucho más personal de lo que pensamos:

Para un hombre sano resulta quizá difícil aceptar que un ciego de nacimiento que acaba de recobrar la vista, y que al tacto era completamente capaz de distinguir un triángulo de un círculo, sea incapaz de diferenciar visualmen

te ambos objetos. Y es que en gran parte, aunque no lo creamos, la percepción se desarrolla con la experiencia; esto es, constituye un hábito adquirido que no todos los hombres poseen por igual.<sup>12</sup>

Wolfgang Köhler, uno de los promotores del movimiento gestaltista, nos dice que si la situación está correctamente planteada, las cosas «encajan», y el individuo «ve» la solución de los problemas. Esta idea de que la solución se ve, muestra la importancia que, para el pensamiento, tienen los procesos perceptivos. Según esta teoría de la *gestalt*, el creador realizaría sus percepciones de una manera diferente al resto de las personas, puesto que orienta su contacto con la realidad según sus propias necesidades. En esta misma dirección se encaminan los estudios de la Programación Neurolingüística, según los cuales el cerebro actúa asociando las percepciones con estados emocionales, y ello genera un tipo de comportamiento determinado en la persona.

Llamamos, por tanto, percepción artística a una forma determinada de observar la realidad, en la que el sujeto trata de encontrar perfiles diferentes a los que ve la mayoría en su contacto cotidiano con las cosas (no sólo hablamos de la realidad objetual, sino también de la subjetiva interior, de la ficción de las obras literarias, las manifestaciones artísticas, etc.). Así, uno de los objetivos de los creadores es dejar que toda la belleza y complejidad de la existencia se manifiesten en el fenómeno, en el hecho desnudo, concreto e irrepetible de percibir la vida cada segundo. Van Gogh escribe a su hermano sobre la necesidad

de percibir belleza: «Encuentra bello todo lo que puedas; la mayoría no encuentra nada lo suficientemente bello. En la casita más pobre, en el rinconcito más oscuro veo cuadros o dibujos.»

Stanislavski nos dice en sus escritos que hay personas dotadas por la naturaleza del poder de observación, que captan todo lo que ocurre a su alrededor, y otras que no. Se pregunta cómo habituar a estas personas poco observadoras a percibir lo que la vida les presenta. Su respuesta es que hay que aprender a mirar y ver, escuchar y oír:

Para empezar, tomad una flor o una hoja, o una telaraña... todas son creaciones de un artista insuperable: la naturaleza. Tratad de expresar con palabras lo que os surja de ellas; esto obliga a la atención a penetrar más profundamente en el objeto observado, a evaluarlo de un modo más consciente y tratar de captar su esencia. Y no rehuyáis el lado negro de la naturaleza... lo realmente bello no teme a lo deforme, que con frecuencia sólo se da de un nuevo matiz. Buscad lo uno y lo otro, definidlo con palabras, aprended a distinguirlo. De otro modo la noción de belleza será unilateral, almibarada, acicalada, sentimental, y esto es peligroso para el arte... Hay que estar atentos a aquellas impresiones que obtenemos de la comunicación personal, directa, de un espíritu a otro, con objetos vivos, es decir, con personas... Muchas vivencias se reflejan en la mímica, los ojos, la voz, el habla, en los movimientos y en todo el cuerpo. Esto alivia el área del observador, pero aún así es difícil comprender la esencia de un ser humano, porque las personas raramente abren las puertas de su alma para mostrarse tales cuales son en la realidad.<sup>13</sup>

## LA ATENCIÓN DEL CREADOR

Según lo expuesto anteriormente, la capacidad perceptiva del creador consistiría en esa atención continuada en la búsqueda de la belleza. De este modo la atención no es una forma pasiva de recibir estímulos sino

una acción alertadora que impulsa el sistema nervioso, mediante la cual los sentidos se abren al conocimiento sensible e incrementan sus niveles de vigilancia.

Sigmund Freud habla de la atención flotante que funciona a partir de un conjunto de planos y esquemas activados, y vigilantes, por el instinto dominante del creador. El comportamiento obsesivo e intenso del artista en su tarea hace que se desvíen hacia su actividad profesional una parte muy considerable de sus fuerzas instintivas sexuales. Así pues, según Freud, el instinto sexual es apropiado para suministrar grandes aportaciones de la energía que necesita el creador para esa percepción artística activada, ya que es susceptible de sublimación. Freud no va mucho más lejos en sus investigaciones sobre la capacidad artística, y cede el testigo a la biología al aceptar que los instintos y sus transformaciones son lo último que el psicoanálisis puede llegar a conocer:

Tanto la tendencia a la represión como la capacidad de sublimación, han de ser referidas a las bases orgánicas del carácter, sobre las cuales se eleva luego el edificio anímico. Dado que la actitud artística y la capacidad funcional se hallan íntimamente ligadas a la sublimación, hemos de confesar que también la esencia de la función artística nos es inaccesible psicoanalíticamente.<sup>14</sup>

El problema tal vez esté en qué plano situamos a la voluntad en el trabajo artístico. William James dijo de la relación atención-genios: «Es su genio lo que les hace ser atentos, no su atención lo que les hace ser genios». Un creador, si puede concentrarse y atender a un objeto de forma diferente a una persona normal es porque para su fértil mente cualquier asunto puede ser completamente sugerente. Nuestro interés depende, por tanto, de las preguntas que nos hagamos sobre el objeto, de la intensidad con que nos las formulemos, y de los caminos mentales que abramos a partir de él.

## MOTIVACIÓN Y APRENDIZAJE

Otro elemento importante a tener en cuenta en el tema que estamos analizando es que el ser humano modifica su percepción según la motivación que esté influyendo en él en ese momento. Si estamos motivados por la sed, el hambre o el sueño, nuestra percepción se modificará; también si lo que nos motiva es el deseo de justicia, o de venganza, razones prácticas, *etc.* Se percibe, se capta, que «algo huele a podrido en Dinamarca», como en *Hamlet* de Shakespeare, si se dan determinadas circunstancias motivacionales en el sujeto.

En *El caballero de Olmedo*, Lope de Vega expresa esta dependencia que tiene la percepción de la motivación, al mostrarnos cómo desaparece ante los ojos del enamorado todo lo que no es su objeto amado. Dice Don Alonso a Tello en el acto II, escena 1.a, de esta obra:  
DON ALONSO

Inés me quiere; yo adoro  
a Inés, yo vivo en Inés.  
Todo lo que Inés no es  
desprecio, aborrezco, ignoro.  
Inés es mi bien, yo soy  
esclavo de Inés; no puedo  
vivir sin Inés. De Olmedo  
a Medina vengo y voy,  
porque Inés mi dueño es  
para vivir o morir.<sup>15</sup>

Idea que ya aparecía en *La Celestina*, cuando Calisto contesta a Sempronio a su pregunta de si es cristiano: «Yo melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo».

En el campo de la evolución, según las observaciones de Piaget, el ser humano es capaz de percibir desde el momento en que nace, y a través de esas sensaciones que experimenta del exterior va configurando su modelo de la realidad. ¿Por qué un artista, entonces, está motivado para