

**LA INCURSIÓN DE LA REFLEXIÓN ENSAYÍSTICA
EN LA REPRESENTACIÓN TEATRAL. UNA PROPUESTA TEÓRICA
A PARTIR DE LA PUESTA EN ESCENA DE *COMEDIA SIN TÍTULO*
DE SARA MOLINA DOBLAS**

THE INCURSION OF ESSAYISTIC REFLECTION IN THEATRICAL
PERFORMANCE. A THEORETICAL PROPOSAL BASED ON THE STAGING
OF SARA MOLINA DOBLAS'S *COMEDIA SIN TÍTULO*

José Manuel RUIZ MARTÍNEZ

Universidad de Granada

jmanuelruiz@ugr.es

Resumen: El presente artículo trata de exponer la posibilidad del discurso ensayístico, teórico, filosófico en el contexto de una obra teatral, pero no como mero texto enunciado o representado, sino realizado a través de una semiosis teatral genuina. Para ello, parto de la puesta en escena de la *Comedia sin título* realizada por la dramaturga Sara Molina Doblas y mi propia participación en ella desde la doble condición de actor no profesional e investigador perteneciente a un laboratorio de investigación teatral. En el artículo, enumero, analizo y explico los recursos que emplea Sara Molina para lograr esta incursión de lo ensayístico en lo teatral a partir de la extrapolación de algunas ideas de Milan Kundera sobre la posibilidad del ensayo en la novela junto con otras propias del Teatro épico de Bertolt Brecht y algunos conceptos tomados de la Retórica clásica.

Palabras clave: Teatro. Ensayo. Puesta en escena. Sara Molina. García Lorca.

Abstract: This article attempts to expose the possibility of essayistic, theoretical, and philosophical discourse in the context of a theatrical work, but not as a mere enunciated or represented text, but through a genuine theatrical semiosis. To do this, I start from the staging of *Comedia sin título* by Sara Molina Doblas and my own participation in it from the double condition of non-professional actor and researcher. In the article, I list, analyze and explain the resources used by Sara Molina to achieve this incursion of the essayistic into the theatrical from the extrapolation of some ideas by Milan Kundera about the possibility of a novel of essayistic nature, together with other concepts taken from Bertolt Brecht's Epic Theatre and classical Rhetoric.

Keywords: Theatre. Essay. Staging. Sara Molina. García Lorca.

1. INTRODUCCIÓN

La presente reflexión teórica presenta una particularidad que requiere ser expuesta antes de comenzar: tiene su origen en la actividad de un laboratorio teatral desarrollado en el contexto del proyecto de investigación I+D sobre Narrativas Transmediales del que he formado parte¹ y que, en calidad de tal, no solo me ha implicado como investigador al uso en su vertiente teórica, sino que, desde el punto de vista práctico, me ha llevado a involucrarme también en él como actor, sin serlo yo ni tener experiencia previa como tal —pero justamente se me requirió en el laboratorio por esta cualidad: la de alguien que, sin ser actor, participa en una representación escénica—. Esto quiere decir que las ideas que expondré a continuación provienen de una reflexión teórica, pero también de la práctica, esto es, son el resultado de una experiencia que podríamos denominar *de campo*. De hecho, ha sido en realidad la práctica, la propuesta escénica que se planteó y mi participación en ella desde un punto de vista híbrido privilegiado (el de participante y observador a la vez), la que ha suscitado *a posteriori* la reflexión teórica. Esto es relevante, además, porque en cierto modo constituye la esencia del propósito sobre el que se asienta el presente texto: exponer la posibilidad de lo ensayístico, lo teórico, en lo dramático, pero no como mero texto enunciado y más o menos representado —como ideas que se exponen—, sino realizado a través de una semiosis teatral genuina y que supera el ámbito de lo meramente lingüístico. Se trata, como señala Lehmann, de usar “the means of theatre to ‘think aloud’ publicly or to make theoretical prose heard” (2006: 112-113).

No es casualidad que el resultado principal del laboratorio teatral en cuestión sea la puesta en escena de *Comedia sin título* de Federico García Lorca de la dramaturga y directora Sara Molina Doblas, con el resultado efectivo de varias representaciones teatrales (tres en Madrid, a finales de noviembre de 2019, en el Teatros del Canal, en el contexto de su *Festival de Otoño*, y otras tres del 5 al 7 de marzo del mismo año en el Centro Federico García Lorca de Granada)², y toda una serie de ampliaciones que podemos denominar *transmediales*: por ejemplo, las dos acciones teatrales —llamadas *conversaciones escénicas*— en torno a esta *Comedia sin título*, celebradas también en el Centro Federico García Lorca de Granada³. Justamente, una de las características de la poética escénica de Molina la constituye la presencia de la teoría, la reflexión teórica, filosófica, ensayística, *en la escena* y, en este sentido, algunas de sus reflexiones y

¹ Nar-Trans2 “Transmedialización y crowdsourcing en las narrativas de ficción y no ficción audiovisuales, periodísticas, dramáticas y literarias” (2018-2020) (CSO2017-85965-P). Proyectos de I+D del Plan Estatal de Fomento de la Investigación Científica del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (actuales Ministerio de Ciencia e Innovación y Ministerio de Universidades).

² Ver: <https://www.madrid.org/fo/2019/comediasintitulo.html> y <https://www.centrofedericogarcialorca.es/es/actividades/teatro-y-danza/311/comedia-sin-titulo-sara-molina-doblas> [19/09/2022].

³ Una de ellas, la segunda, en el contexto de unas jornadas en torno a la *Comedia sin título* llamadas *In medias res*: <https://www.centrofedericogarcialorca.es/es/actividades/encuentros/351/in-media-res-jornadas-comedia-sin-titulo> [19/02/2022].

aportaciones *en vivo* y *de viva voz* durante el proceso han resultado fundamentales y muy reveladoras para la investigación. Por eso digo que la doble cualidad teórica y práctica de la presente reflexión es relevante: porque al resultar una suerte de puesta en práctica, de combinación de acción y reflexión, revela, a modo de *mise en abyme*, las ideas principales que pretendo exponer.

2. KUNDERA Y LA POSIBILIDAD DE UNA NOVELA DE CUALIDADES ENSAYÍSTICAS COMO PUNTO DE PARTIDA

Para tratar de responder a la pregunta de la posibilidad de lo ensayístico, lo teórico, en la representación escénica más allá de su enunciación textual, voy a partir de una serie de ideas expuestas por Milan Kundera sobre las relaciones entre ensayo y novela; en su explicación de cómo lo ensayístico puede inscribirse en la novela se encuentran, a mi parecer, algunas claves productivas que pueden ser extrapolables a nuestra indagación. Por lo demás, este intento es una de las características más sintomáticas del llamado *teatro posdramático*, entendido como el cambio de paradigma que acontece en el teatro a partir la segunda mitad del siglo XX (Lehmann, 2011: 322) en contraposición a la idea de representación dramática convencional vigente. Como señala Lehman: “Works that offer a public reflection on particular themes instead of a dramatic action are symptomatic for the landscape of postdramatic theatre” (2006: 112), y, la escena española, aparte de la propia Sara Molina, cuenta con otras figuras que tratan de desarrollar esta posibilidad, como es el caso de Rodrigo García o Roger Bernat⁴.

El ensayo, por su propia naturaleza, es un género fronterizo, elusivo y difícil de clasificar. No es el objeto del presente trabajo realizar una definición precisa ni tratar de elucidar su tipología textual. Partiré de la definición más convencional, la de un tipo de texto en prosa donde se aborda un tema determinado desde un punto de vista reflexivo, sin voluntad dogmática, con un carácter eminentemente personal, subjetivo, y en el que el estilo literario forma parte de la propia indagación tanto como las ideas (cfr. Estébanez, 1996: 326). Es desde este punto de vista desde donde, a partir de los ensayos de Montaigne, que se consideran de forma paradigmática la primera muestra clara y distinta del género⁵, como señalan Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya, el ensayo comienza a situarse como un género problemático, sin parentesco con el épico, el lírico o el dramático (que nos ocupa), pero que presenta “rasgos de todos ellos, la centralidad del yo que se expresa, el tono conversacional que invoca a un interlocutor invisible, el brío narrativo de una prosa que no es narrativa o que a lo sumo está mechada de pequeñas anécdotas y sucesos” (Gracia y Ródenas de Moya, 2015: 10).

⁴ Este último autor lo hace explícito en una entrevista: “Para mí era un reto: encontrar la manera de explicarte encima del escenario, pero desde lo escénico. Explicar las cosas que te pasan por la cabeza. Por eso cada vez se me hace más difícil contar de qué van estos espectáculos...” (Sánchez, 2005).

⁵ Lo que suele también considerarse discutible, y se mencionan los precedentes de Fray Antonio de Guevara o Francis Bacon (ver Estébanez, 1996: 326).

Pues bien, Kundera, en *El arte de la novela* (1996), en su reflexión sobre las posibles formas futuras que pueda adoptar esta a partir del magisterio de ciertos novelistas fundamentales del siglo XX (en concreto, Robert Musil y Hermann Broch), considera que una de ellas es la que se correspondería con *la llamada del pensamiento*. Una novela que, en efecto, da cabida al pensamiento, las ideas, pero “no para transformar la novela en filosofía, sino para movilizar, sobre la base del relato, todos los medios, racionales e irracionales, narrativos y meditativos, que pudieran iluminar el ser del hombre; hacer de la novela la suprema síntesis intelectual” (Kundera, 1996: 26). Por una parte, se encuentran en esta idea las cualidades libres y misceláneas propias ya del ensayo e indicadas más arriba; no obstante, la diferencia con él viene por el hecho de que la base genérica sigue siendo aquí el relato —el ensayo puede contenerlo, pero no constituye su sustancia—. Subsumir el ensayo en la ficción significa por tanto que este queda condicionado por el mundo posible desde el que se enuncia —sea por un personaje o sea por el narrador mismo—: esto distorsiona la reflexión, que, de forma inevitable, se ironiza; desde el punto de vista retórico, se produce la figura de la *sermocinatio*, es decir, la reproducción de las palabras de otro, genuina mimesis que modifica el enunciado del discurso (Mortara, 2015: 303); más aún cuando adquiere la forma de dialogismo o de ficción de un diálogo (Mortara, 2015: 303). Según Kundera, este tipo de práctica constituiría una tentativa de ensayo específicamente novelesco, cuya pretensión no es “aportar un mensaje apodíctico, sino que siga siendo hipotético, lúdico o irónico” (1996: 78), cualidades estas últimas propias de la novela: “una vez incorporada a la novela, la meditación cambia de esencia. Un pensamiento dogmático pasa a ser hipotético. Esto es lo que se les escapa a los filósofos cuando intentan escribir una novela” (1996: 92). Esto se consigue porque, a diferencia de los textos filosóficos o del ensayo puro, la novela desarrolla dichas ideas a través de personajes y situaciones (Kundera, 1990: 39). Esta es la primera clave fundamental que nos interesa para aplicar a nuestro caso, como veremos.

Por otra parte, en este tipo de novelas, y en particular en las del propio Kundera, según explica él mismo, si se produce una reflexión de carácter ensayístico claro —como es el caso, por ejemplo, del comienzo de *La insoportable levedad del ser*—, esta lo hace “porque representa la situación primordial de un personaje” (Kundera, 1996: 40). Es decir, para Kundera los personajes de sus novelas no son tanto seres humanos ficticios dotados de una psicología coherente cuanto, en realidad, “egos experimentales” (1996: 45) con los que reflexionar sobre cuestiones existenciales⁶. De este modo, crear un personaje “vivo” quiere decir, para Kundera, “ir hasta el fondo de su problemática existencial. Lo cual significa: ir hasta el fondo de algunas situaciones, de algunos motivos, incluso de algunas palabras con las que está hecho. Nada más” (1996: 46). Los personajes, por tanto, pueden devenir en un catálogo de palabras, de motivos (1996: 40-41); al mismo tiempo, estos motivos, estas palabras, no se desarrollan en abstracto, sino que “se van revelando progresivamente en la acción, en las situaciones” (1996: 40). En esta huida del

⁶ Algo de esto hay en la observación del dramaturgo Roger Bernat cuando dice: “trabajo con extraños a los que sitúo en el escenario para observarlos” (Bernat, 2010: 307).

psicologismo, Kundera no enuncia verbalmente en la novela lo que pasa por la cabeza de un determinado personaje; por el contrario, lo que enuncia es *lo que está pasando por su propia cabeza al observar el personaje* (1996: 41). De modo análogo, la presencia de lo ensayístico en el ámbito de la novela rompe con otras convenciones psicologistas del personaje ficcional al uso, herederas del realismo decimonónico. Por ejemplo, la explicación de la conducta de este a partir de su infancia o de su pasado. En este paradigma de novela, la raíz de un personaje —cuya infancia, como decimos, no tiene por qué conocerse— puede provenir de una fuente intelectual o histórica: Kundera pone el ejemplo de un personaje de Broch, Esch, cuyo pasado y cuya explicación existencial radica en la figura de Lutero: “el pasado de Esch es Lutero” (Kundera, 1996: 66). El personaje deja, pues, de ser una entidad única, psicológicamente estable, para pasar a ser “un puente sólido que se erige por encima del tiempo, donde Lutero y Esch, el pasado y el presente, se reencuentran” (1996: 67). Incluso puede darse un paso más allá y que el personaje se solape con la figura histórica que lo explique: que Esch *sea* Lutero sin dejar de ser Esch (1996: 68). Todo esto nos conduce a una conclusión: atravesada por la posibilidad del ensayo, lúdico, irónico, hipotético, antidogmático; entreverado de la experiencia de los personajes, que dejan de ser imitaciones de sujetos psicológicamente verosímiles para convertirse en una colección de *gestos, situaciones, y palabras clave*, relaciones con la Historia o referencias culturales del pasado sobre cuyo significado reflexionar; entonces, la novela, según Kundera, deviene en “una larga interrogación”: una “interrogación meditativa (meditación interrogativa)”, que constituye, según sus palabras, la base de todas sus novelas (1996: 42).

3. ALGUNAS CLAVES DE LA INTEGRACIÓN DE LO ENSAYÍSTICO EN *COMEDIA SIN TÍTULO* DE SARA MOLINA

¿Qué tienen que ver las ideas sobre la posibilidad de un ensayo específicamente novelesco de Kundera con la posibilidad de hacer lo propio en escena, de crear un ensayo específicamente teatral? Si bien novela y teatro son, no ya dos géneros, sino en cierto modo dos realidades completamente diferentes⁷, no dejan de tener en común la idea de representación en la que, como diría Kundera, se dirime lo humano, y cuya principal diferencia, en una distinción que, como es bien sabido se remonta a la *Poética* de Aristóteles, sería sobre todo el modo, bien indirecto o bien radicalmente directo con que imitan: en el caso del teatro, más allá de la palabra, exponiendo el cuerpo de los intérpretes —los cuerpos—, entre otras realidades semióticas. Según la célebre definición de

⁷ Sobre esta cuestión fundamental, que por tanto ha sido tratada muy ampliamente y que constituye de hecho la esencia de los estudios teatrales contemporáneos, baste con citar uno de los pioneros, Ortega y Gasset en su *Idea del teatro* (2008: 237): “El teatro, por consiguiente, antes que un género literario, es un género visionario o espectacular. [...] El teatro no acontece dentro de nosotros, como pasa con otros géneros literarios —poema, novela, ensayo— sino que pasa fuera de nosotros, tenemos que *salir de* nosotros y de nuestra casa e *ir a verlo*” (cursiva del autor).

Barthes: “una verdadera polifonía informacional, y esto es la teatralidad: *un espesor de signos*” (1983: 310; cursiva del autor).

Relacionar las ideas de Kundera sobre el ensayo aplicado a la novela con el teatro surgió, como digo, a partir de las propuestas de Sara Molina Doblas en el contexto de los ensayos de su puesta en escena de *Comedia sin título* y en las subsiguientes conversaciones escénicas parte del laboratorio de investigación teatral. Debido a las limitaciones de extensión del presente texto, no puedo analizar en detalle la propuesta escénica de Sara Molina ni todos los recursos que emplea vinculados con la posibilidad del pensamiento en escena, en acción; pero sí quiero señalar, siquiera de forma esquemática, algunos de los más importantes.

El primero de ellos es el carácter de los personajes como egos experimentales, no como entidades unificadas y dotadas de una personalidad concreta y de una psicología. Los personajes de *Comedia sin título* de Sara Molina no son exactamente, o de forma necesaria, los de la obra y, cuando lo son, no constituyen entidades unificadas, no solo porque no están caracterizados de una forma específica, acorde con las necesidades del personaje, sino porque su presencia o sus intervenciones, las de un mismo personaje, son realizadas por diferentes actores, sin que estos cambien su aspecto externo y, la mayoría de las veces, presentadas sin solución de continuidad. Así, por ejemplo, la larga intervención inicial del personaje del Autor, que, de manera significativa, adquiere la forma de una reflexión que podría considerarse ensayística (el propio personaje la califica de “sermón”⁸) —solo que un ensayo característicamente monológico, apodíctico, pues está vinculado al *ethos* autorial del personaje, que se expresa sin dudas—, queda subvertido por el hecho de que lo van enunciando distintos actores desde distintos espacios, y cada uno con su voz y su dicción particulares (y algunos de ellos, incluso, empleando un micrófono de mano, con el efecto de extrañamiento que esto conlleva). Esta es una muestra de cómo los personajes se vuelven, por un lado, meras posibilidades indagatorias y, por otro, transforman un determinado discurso de pensamiento en irónico a través de elementos vinculados a una semiosis eminentemente teatral. Este carácter indagatorio de los personajes llega al extremo de que, antes de la aparición en escena del personaje de la Actriz, se produce una interrupción donde todas las actrices físicas del elenco discuten fuera de escena, pero ante un micrófono (con objeto de poder ser escuchadas por el público) sobre quién de ellas está más capacitada para encarnar a este personaje; por cierto, que al final, al no poder decidirse, acaban por echarlo a suertes.

Por lo demás, en ocasiones, como hemos dicho, los actores ni siquiera encarnaban a personajes concretos de la obra, o no todo el tiempo, sino a caracteres más o menos arquetípicos (por ejemplo, La máscara), o incluso a ellos mismos como personas reales.

⁸ “Diréis que esto es un sermón. Y bien, ¿es que es feo un sermón? [...] ¡Sermón!, sí ¡sermón!” (García Lorca, 2015: 76). Citamos la edición de Emilio Peral Vega (recogida en la bibliografía final), porque fue el texto utilizado principalmente en esta puesta en escena. No obstante, Molina no estaba particularmente interesada por una exactitud textual, y me consta que otros actores utilizaban para sus intervenciones textos de otras ediciones como, por ejemplo, la de Antonio Monegal (Madrid: Alianza Editorial, 2017, que se presenta con el título alternativo de *El sueño de la vida*).

De este modo, “los espectadores no encuentran [...] identificación con un personaje ficticio y sin embargo tienen que lidiar con el desafío de la presencia real del/os actor/es” (Lehmann, 2011: 319). Una nueva relación con el concepto de personaje de Kundera. Estos personajes llevaban a cabo intervenciones y excursos al margen del texto teatral de García Lorca (y que por tanto interrumpían el flujo, digamos, *natural* de este acorde con una posible acción teatral preestablecida); estas incluían —justamente— textos de carácter ensayístico y teórico de otros autores (Peter Handke, Didi Huberman) o, sencillamente, reflexiones personales o testimonios de la propia vida. La mayor parte de las veces, estas intervenciones de carácter no ficticio o ensayístico, constituían además genuinas *semi-improvisaciones* por parte de los actores, es decir: estaba consensuado con la directora lo que se iba a decir, pero no la manera exacta de decirlo; aquí ya se produce un primer elemento vinculado con la posibilidad ensayística, libre, hipotética, lejos de lo apodíctico, en la propia obra, a la manera kunderiana: no se trataba de partir de ideas preconcebidas en relación con lo desarrollado en la obra, y potencialmente indiscutibles, cuanto aventurar, sugerir propuestas *e incluirlas en la propia representación*. También en muchas ocasiones, estas ideas se presentaban a través de conversaciones entre dos o más personajes/actores, esto es, de la confrontación de dos o más subjetividades más o menos ficticias que establecen una controversia y pueden estar o no de acuerdo⁹. Con estos recursos es como se rompía, según vemos, el posible apriorismo discursivo de los enunciados teóricos, filosóficos, biográficos, a través de formas específicamente teatrales: con la discusión de la obra dentro de esta y la enunciación de unos textos (reflexivos o testimoniales en relación con la obra) no prefijados del todo de antemano, y eventualmente realizados en forma de diálogo.

Con todo, quiero referirme a un ejemplo concreto que me concierne personalmente y que resulta el desencadenante de la presente reflexión. Una de las actividades que se llevaban a cabo en los ensayos era discutir sobre los personajes o situaciones de la obra; esto se hacía en un clima muy libre, dejando fluir ideas y asociaciones, en la medida de lo posible sin el recurso de la erudición y los conocimientos previos sobre la obra y el autor. En parte, la idea era la posibilidad de incorporar algunas de estas reflexiones a la propia representación, exponiéndolas de forma directa y rompiendo el flujo más o menos diegético de la obra, como ya hemos indicado. Pero, sobre todo, es importante notar que las discusiones sobre los personajes entre la directora y los actores no versaban sobre las características psicológicas de estos con vistas luego a una construcción verosímil de los mismos en escena, sino sobre su propia naturaleza discursiva en cuanto personajes; es decir, como en el caso de Kundera, nuestras reflexiones versaban sobre todo en relación con aquello que nos suscitaban los personajes a nosotros en cuanto *creadores* de la propuesta escénica, y esto era lo que incorporábamos luego a la propia obra; el objetivo

⁹ Estas características, en efecto, señalan los intentos del ya mencionado teatro posdramático por abrirse a la reflexión desde su propia especificidad. Así: “the performers acted in a cheerfully relaxed atmosphere, agreed on certain scenes in front of the audience, conversed and debated as in a seminar, addressed themselves directly to the spectators...” (Lehmann, 2006: 113).

no era, insisto, construir como actores los personajes de una forma coherente, sino pensar en ellos, en sus posibilidades en cuanto personajes (Kundera diría: egos experimentales). Esta es una situación análoga a la que menciona Kundera cuando habla de que lo que refleja en sus novelas son sus propias observaciones sobre los personajes y no su interioridad.

En una de estas sesiones, en un momento dado, yo mencioné (por razones que no vienen al caso aquí) que el personaje del Autor en *Comedia sin título* me parecía poseído por la *hybris*, es decir, por una suerte de soberbia o desmesura¹⁰ que lo llevaba a no entender a los otros y a tratarlos despreciativamente, instalado en una suerte de moralidad superior. La directora me pidió que explicara un poco más el concepto de *hybris* y, al hacerlo, yo comencé a mover instintivamente las manos de forma acorde con la explicación. Entonces, la directora me pidió que exagerara ese movimiento de las manos, que le había parecido interesante, cada vez más, de forma incluso grotesca, hasta que se convirtió en una ejemplificación misma de la propia *hybris*: yo acababa teniendo un ataque de *hybris* en escena a partir de la explicación inicial, que llevaba a cabo en diálogo con otro de los actores. De este modo, acababa por cifrar la exposición de una cuestión de carácter teórico general, especulativo, en un gesto físico concreto, en una acción escénica. A partir de ese momento, este breve episodio quedó incorporado al montaje definitivo; pero, sobre todo, dicha acción escénica había sido el origen de la construcción de un personaje, un personaje sin existencia en el texto de la obra; un personaje sin nombre, sin pasado y sin rasgos psicológicos que lo individualizaran como tal personaje, salvo por un vago aire profesoral, reflejado en el hecho de que sale a escena con traje y pajarita, y que se había construido, como indica Kundera, a través de una palabra clave (la *hybris*) que trata de explicar la naturaleza de otro de los personajes de la obra, el autor (solo que de modo, como decimos, intuitivo, hipotético); y sobre todo, se había construido con un gesto. La posibilidad de la reflexión ensayística se subsumía aquí, por tanto, de manera especialmente clara, en la especificidad de lo teatral con sus peculiaridades semióticas, como en el caso de Kundera lo hace en las suyas, específicamente novelescas, a través de la creación de un personaje constituido como genuino ego experimental ya que solo tiene eso: una palabra, un motivo seminal, pero, sobre todo, como digo, una actitud (profesoral), un gesto. Como ya indicaba el propio Ortega, en el teatro, “*más aún y antes que oír vemos*. Vemos a los actores moverse, gesticular [...]” (2008: 235; cursiva del autor), y “nos llega la palabra como dicha con un determinado gesto” (2008: 235).

Esto nos recuerda una característica que el ensayo originario, al ser de naturaleza eminentemente escrita, pierde en relación con uno de sus precedentes más claros, el *discurso*, y que con el teatro puede recuperar: la operación final de la *actio* retórica, esto

¹⁰ Como digo, según la dinámica de los ensayos, se trataba de una idea dicha de forma intuitiva, sin ninguna voluntad de precisión desde el punto de vista etimológico, mitológico o estético. De hecho, ahora me doy cuenta de que en parte estaba queriendo referirme, sin ser consciente de ello, y por tanto confundiendo en parte ambos términos en aquel momento, a la *hamartia*, es decir, el *yerro* fatal en que suele incurrir el héroe trágico y que es el desencadenante de la *catársis* por parte del espectador al suscitarle sentimientos de piedad y terror según la *Poética* de Aristóteles (1453a, 8-10).

es, “la realización del discurso mediante la voz y los gestos que la acompañan” (Lausberg, 1975: 404). Resulta interesante notar que la voz equivalente en griego, *hypócrisis* (recitación, declamación), es la misma que la de *hipócrita*, el que finge, el que interpreta un papel, lo que nos da idea de las connotaciones dramáticas que implica la recitación de un discurso, y así lo comprende Aristóteles cuando indica que esta actividad “tiene los mismos efectos que la representación teatral (*Retórica*, III, 1404a, 10-15). Cicerón, por su parte, dice en el *Orator* que la *actio* es “una especie de elocuencia del cuerpo” (2001: 52), y Kenneth Burke, a su vez, observa que “the body is an actor [...] [and] participates in the movements of the mind, posturing correspondingly” (Enders, 1992: 20). En efecto: como señalan Perelman y Olbrechts-Tyteca en el *Tratado de la argumentación* al abordar los aspectos físicos de la persuasión, el discurso es la manifestación por excelencia de la persona (1989: 487). Como sería característico del ensayo, en este puede ser que se demuestre con el discurso, pero se argumenta con el cuerpo. El cuerpo es el contexto más valioso para apreciar el sentido y el alcance de una afirmación, sobre todo cuando el enunciado no está integrado en un sistema cerrado que facilita la interpretación. El papel del *ethos*, el prestigio del orador —como sucedía en el caso del personaje del Autor— a través de elementos propios de la semiosis teatral como la dicción o el gesto, puede cuestionarse o adquirir una dimensión irónica aunque el texto sea el mismo; es decir: puede reflexionarse sobre él desde la dinámica teatral, sin necesidad de cambiar el discurso: las palabras cambian de significación según quién las diga o cómo se digan. Esta es una de las razones, a nuestro juicio, de la decisión de Sara Molina Doblas de que la intervención de un único personaje, y, en particular, la más autoritaria de ellas, la inicial del Autor, pase por diversos actores: para minar su potencial discursivo y volverla más ambigua.

En realidad, la mayor parte de estas ideas subyace ya en los textos de uno de los autores y teóricos fundamentales del siglo XX, de gran influencia en la concepción escénica de Sara Molina Doblas: Bertolt Brecht. Así, por ejemplo, cuando este indica la posibilidad de un teatro que experimente sobre los problemas a la manera en que lo hace la Ciencia, solo que el teatro se experimentaría *sobre el hombre*: “podrían reproducirse sucesos de la vida social del hombre que requieren explicación. A través de esa objetivación se podrían alcanzar ciertos conocimientos de aplicación práctica” (Brecht, 1976: 132)¹¹. Por otra parte, el ejemplo aducido de movimiento de los brazos como gesto asociado a la idea abstracta de *hybris*, como expresión misma de la idea de *hybris*, puede vincularse con una de las características del llamado *teatro épico* brechtiano que señala Walter Benjamin cuando recuerda que, en este, “la ejecución más importante del actor es ‘hacer que los gestos puedan ser citados’; debe poder espaciar sus gesticulaciones igual

¹¹ La diferencia con Kundera, claro está, estriba en que los experimentos de Brecht sí parten de una teoría general que los sustenta, esto es, la teoría marxista, mientras que aquel propone una indagación de carácter más libre y asistemático; también libre de cualquier propósito moral, didáctico o emancipador. De todas formas, Brecht especifica que esta indagación versaría en cualquier caso “más del comportamiento de los individuos entre sí” (Brecht, 1976: 132).

que el linotipista las palabras” (Benjamin, 1975: 27). Se trata de que el actor cite en escena su propio gesto (1975: 37), que es en lo que consistía la gesticulación asociada con la idea de *hybris* en cada representación. A lo más que puede aspirar un director de teatro épico, según Benjamin, es a “expresar la relación de la acción que se representa con la que está dada en el hecho de representar”, esto es, la relación entre la acción misma y el hecho de que esta sea representada y se perciba como tal; de tal modo que “‘el que muestra’, el actor, en cuanto tal, ‘sea mostrado’” (1975: 27): aquí hay una clave discursiva que trasciende la mimesis convencional y hace que el teatro piense, indague ensayísticamente por los medios que le son propios, y que es análoga, en el ámbito de la novela, a la de los personajes que se muestran en sus motivos y palabras en cuanto tales¹². En esto mismo consiste la clave brechtiana del distanciamiento por la cual el actor, no es que haga desaparecer su propio rostro superponiéndole otro: lo que hace “es mostrar la superposición de ambos rostros” (Brecht, 1976: 206). Estas posibilidades específicas propias del teatro, que se erige así en objeto semiológico privilegiado en cuanto polifónico (Barthes, 1983: 310), son las que permiten justamente a Brecht, según Barthes, comprender que “el hecho teatral podía tratarse en términos cognitivos y no en términos emotivos; aceptó pensar el teatro intelectualmente, aboliendo la distinción mítica (rancia pero aún viva) entre la creación y la reflexión [...]” (1983: 310). Es decir: la incorporación plena de lo reflexivo al ámbito teatral con sus propios medios.

4. CONCLUSIONES

A través de una experiencia personal, como actor y a la vez como observador, de la puesta en escena de *Comedia sin título* de Sara Molina Doblas, he querido realizar aquí una reflexión sobre las posibilidades de un ensayo genuinamente teatral que, de forma análoga a lo que Kundera propone para la novela, no pretenda transformar el teatro en filosofía, sino que movilice sobre la base de la idea misma de representación, esto es, del cuerpo, del gesto, y de los otros elementos propios de la compleja espesura de la semiosis teatral, una un tipo particular de reflexión, tentativa, no dogmática, que pueda iluminar la naturaleza del ser humano; hacer del teatro una síntesis intelectual sin que pierda un ápice de su cualidad performativa y efímera. En el caso de la puesta en escena de *Comedia sin título* de Sara Molina, esto se consigue a través de una serie de recursos que hemos tratado de enumerar y explicar desde la teoría. Así:

1) La conversión de los actores/personajes en genuinos egos experimentales, que actúan lejos de una lógica de carácter coherente o verosímil vinculada a la unicidad psicológica del personaje, y que, por ejemplo, enuncian el texto teatral al margen de

¹² Un efecto análogo al de Brecht, y que subraya el carácter ensayístico dentro de lo novelesco en Kundera lo constituye, por ejemplo, la ruptura de la ilusión ficcional en relación con los personajes que lleva a cabo en la segunda parte de su novela *La insoportable levedad del ser* cuando comienza esta de la siguiente manera: “Sería estúpido que el autor tratase de convencer al lector de que sus personajes están realmente vivos. No nacieron del cuerpo de sus madres, sino de una o dos frases sugerentes o de una situación básica. Tomás nació de la frase ‘einmal ist keinmal’. Teresa nació de una barriga que hacía ruido” (1992: 43).

cualquier verosimilitud, de manera que, a través de una determinada *actio* retórica, se pone en cuestión de manera radical aquello *se dice* en la obra, especialmente los pasajes más teóricos y apodícticos y didácticos —en una obra, en concreto, que incluye muchos de estos, a la vez que se reflexiona sobre ella—.

2) La construcción de una gestualidad por parte de los personajes que cifre la clave de alguna de sus enunciados discursivos, o incluso que los construya en cuanto personajes mismos, y que toma la naturaleza del *gesto citado* propio del teatro épico brechtiano; dichos gestos, por un lado, representarán pero, a la vez, tratarán de mostrar la propia lógica de la representación.

3) De forma coherente con esta lógica de distanciamiento del teatro épico brechtiano, el establecimiento de una continua ruptura e interrupción de la lógica diegética de la obra, con la introducción de excursos a través de actores/personajes ajenos a la misma, que llevan a cabo intervenciones que incluyen citas textuales de ensayos y obras de carácter filosófico, testimonios personales o discusiones, dialogadas o no, sobre la naturaleza de la propia obra representada y que no están fijadas textualmente de forma rigurosa.

4) Por último, Sara Molina realiza en los ensayos, aparte de las tentativas evidentes propias de un montaje teatral (“*ensayar es probar*”, dice Brecht, también “*desencadenar crisis*” [1976: 35]; cursiva del autor), una investigación sobre la naturaleza de la obra y los personajes con los actores¹³, pero, según hemos dicho, no con intención de construir a partir de ahí la interpretación de los personajes como entidades psicológicas coherentes, sino de indagar en lo que son y exponerlo luego directamente en la propia obra, de forma que esto irrumpa, de la manera ya indicada, en la lógica de la misma y propicie una reflexión irónica, distanciada, sobre ella. De esta forma, los *ensayos* de la obra, entendidos como preparación, tentativa, se convierten en la posibilidad del *ensayo* como reflexión sobre la obra y a partir de ella: la idea de ensayo teatral se acaba haciendo una con la idea de ensayo como género discursivo, entendido este como lo es desde su propio origen en Montaigne: tentativa, propuesta inacabada, personal que, sin embargo, se atreve a mostrarse como resultado, siquiera provisional, válido para todos, de una indagación siempre en marcha.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES (1974). *Poética*, V. García Yebra (ed.). Madrid: Gredos.
 _____ (2000). *Retórica*, Q. Racionero (ed.). Madrid: Gredos.
 BARTHES, R. (1983). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
 BENJAMIN, W. (1975). *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.

¹³ Trabajo que dejó ver parcialmente al público en las dos conversaciones escénicas ya indicadas.

- BERNAT, R. (2010). “Las reglas de este juego”. En *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, Ó. Cornago (ed.), 307-314. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- BRECHT, B. (1976). *Escritos sobre teatro*. Argentina: Nueva Visión.
- CICERÓN. (2001). *Orador*. Madrid: Alianza Editorial.
- ENDERS, J. (1992). *Rhetoric and the Origins of Medieval Drama*. Ithaca: Cornell University Press.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- GARCÍA LORCA, F. (2018). *Comedia sin título*, E. Peral Vega (ed.). Madrid: Cátedra.
- GRACIA, J. Y RÓDENAS DE MOYA, D., eds. (2015). *Ondulaciones. El ensayo literario en la España del siglo XX*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- KUNDERA, M. (1992). *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: RBA.
- ____ (1996). *El arte de la novela*. Barcelona: Círculo de lectores.
- LAUSBERG, H. (1975). *Manual de retórica literaria*, vol. II. Madrid: Gredos.
- LEHMANN, H.-T (2006). *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.
- ____ (2011). “Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después”. En *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, M. Bellisco, M. J. Cifuentes y A. Écija (eds.), 309-329. Murcia: Centro Párraga / CENDEAC.
- MORTARA GARAVELLI, B. (2015). *Manual de Retórica*. Madrid: Cátedra.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2008). *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, A. Tordera (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- PERELMAN, C. Y OLBRECHTS-TYTECA, L. (1989). *Tratado de la argumentación*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ, J. A. (2005). “El ensayismo escénico de Roger Bernat”. *Archivo Artea. Artes vivas. Artes escénicas*. Disponible en línea: <http://archivoartea.uclm.es/textos/el-ensayismo-escenico-de-roger-bernat/#> [29/07/2022].



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 07/07/2022

Fecha de aceptación: 18/10/2022