

# Didáctica del texto dramático. Teatro, metateatro y reteatralización

Araceli Herrero Figueroa

## 1. Introducción

Si hoy se presta especial atención al teatro en el aula, a la dramatización libre, al *jeu de rôle*... ello no debe ser óbice para abordar el Teatro. Y aquellas prácticas no deben ser prácticas substitutorias que, como en algún caso nos tememos ocurra, oculten o encubran falta de preparación literaria.

Aquellas actividades de aula deben ser vistas, todo lo más, como complementarias, y siempre dependiendo de los objetivos, medios o preferencias, pero no obviando el estudio de textos dramáticos, textos teatrales, en su doble faceta de textos literarios y textos espectaculares.

El alumno de las Escuelas Universitarias de Magisterio, nuestro alumnado, debe tener una formación de universitario, y no de mero animador cultural, y debe conocer el teatro, debe saber leer teatro, bien como lector individual, bien como espectador-receptor de la lectura que un director o equipo de escenificación remite, e incluso, ya como trabajo de aula, debe ser capaz de ejercer de *Dramatug* o dramaturgista, o si se prefiere poder realizar y crear textos.

Propugnamos así la enseñanza de las formas de la literatura dramática, y ejemplificamos nuestro trabajo con el estudio de una contra-obra, un caso de intertextualidad literaria externa, un hipertexto y un caso además de *mise en abyme*, de metateatro, de meta-literatura: la **Función**(1) de *Romeo y Xulieta*, de Alvaro Cunqueiro, realmente el registro escrito, en forma dramática, de una aventura de **As crónicas do sochantre** (2), una aventura que, al desvanecerse el narrador, nos va a permitir confrontar el discurso referido de la narración con el discurso *in praesentia* del texto teatral.

Comenzaremos, así, analizando el texto que nos determina ya los aspectos a considerar.

Realmente, todo profesor selecciona aquel texto que responde a un determinado enfoque, y, como se verá, la «Función» tiene mucho de meta-texto, de discurso acerca del teatro, y de posibilidades de trabajo en el aula. Lo vamos a ver.

## 2. El texto dramático

Estamos ante un discurso dramático de enclave en una novela, como parte del Capítulo III de la *Parte terceira: Os viaxes*. Esto ya en otro lugar lo hemos estudiado (3).

**As crónicas do sochantre** entra en el ciclo bretón de Cunqueiro, con **Merlín e familia e outras historias** (4) y **El Caballero, la muerte y el diablo y otras dos o tres historias** (5). Se trata de una novela de *l'enfilage*: el viaje, si se quiere, iniciático, de Charles Anne Guenolè Mathieu de Crozon, sochantre de Pontivy, con una hueste de ultratumba, una hueste de difuntos, antiguos antihéroes, esqueletos que, recobrando sus carnes de día, recorren en carroza Bretaña y tierras vecinas, en los tiempos inmediatamente posteriores a la Revolución Francesa.

Una de las aventuras que corren juntos aquellos «personajes» es la de verse en la necesidad de improvisar una escenificación o representación substitutoria, por ser confundidos con una *troupe* italiana, la compañía de Jacomini da Monza, a su llegada a Comfront.

Así, esta tercera aventura se inicia con la llegada a esa fantástica villa el equívoco y la preparación de la «Función de Romeo e Xulieta, famosos enamorados».

El texto dramático supone la segunda parte de ese capítulo tercero de la novela, por mucho que, con posterioridad, el autor lo haya incorporado al volumen de teatro **Don Hamlet e tres pezas máis** (6), para lo cual se vio obligado a realizar unas pequeñas modificaciones reveladoras de su origen y génesis(7).

El texto tiene así funcionalidad dentro del relato, y a su vez requiera éste como marco para su completa recepción, no como acontece en otras obras del autor, por ejemplo en **Un hombre que se parecía a Orestes** (8), con respecto a **A noita vai coma un río**, pieza también figura en el volumen de teatro.

El Sochantre y su hueste corren una serie de aventuras que nos relata un narrador hetero y extradiagético, narrador que desaparece en la «función», asomándose en las didascalias y acotaciones, donde, por cierto, se presenta un problema de incorporación de un escolio que complica en la novela la apreensión del estatuto del narrador (9).

Esta «Función de Romeo e Xulieta» supone ser la fiel transcripción, o si se quiere la crónica dramatizada de un espectáculo próximo a la «Parada», término que define una forma tradicional de representación, de éxito en Francia en los siglos XVII y XVIII, emparentada con el **Teatro de Feria**, y, desde luego, con la *Commedia dell'Arte*.

Pues bien, con vistas a la captación de la disposición del «relato» y de la construcción dramática y de la «evasión» y huida del narrador, ya el texto nos sugiere la conversión del texto primario, del diálogo dramático, en el diálogo diferido o «narrado» en ulterioridad, bien sea en estilo indirecto o indirecto libre, bien sea en estilo directo con mediación también de la voz de un narrador introductor.

También desde este texto primario, en cuanto contiene índices y sugerencias de escenificación, como, por supuesto, desde el secundario, sería rentable deducir las didascalias con vistas a trabajar, por ejemplo, la descripción.

Cabe la posibilidad de trabajo a la inversa, para lo cual bien se «dramatiza» toda la introducción a la «Función», o, como se presupone en el alumno una atenta lectura de la obra, se puede tomar otro capítulo (el de *Bagnoles de L'Orne*, por ejemplo) o incluso la obra en su totalidad, con vistas a una improvisada escenificación o meditada creación de texto dramático (10). Mejor esto último, dado que lo que nos proponemos es la confrontación del discurso dramático y el narrativo (no, por supuesto, como confrontación de «géneros» literarios, sino como ejercicio de transmodelación).

Verdaderamente, creemos importante considerar todo el Capítulo III y elaborar un «prólogo» a la «Función», prólogo a cargo de uno de los actores (el *Ganfaloniero*, que tiene un papel próximo al de *raisonneur*), una voz en *teichosopia*, voz *en off*, o incluso una escena de teatro de sombras... Procedimientos todos ellos que van a posibilitar una mayor apreensión del texto.

Por otra parte, como ese prólogo, narrativo o ya dramatizado, tiene que considerar la escenificación del montaje teatral ante el espectador, está potenciándose el carácter de metatexto de la «Función», carácter del que hablaremos.

Concluimos, por lo tanto, insistiendo en la reintegración de la pieza a su contexto, y en las posibilidades dramáticas derivadas de ello.

### 3. El texto dramático como texto y registro de una escenificación

Es ya tópico que en todo estudio de teatro se asuma la discusión del objeto de análisis. No entraremos en la cuestión. Todos somos conscientes de que la realización escénica da existencia a la obra dramática y de que la representación es la forma más acabada del teatro, porque aporta, a la vez que integra, elementos verbales, visuales, sonoros... que posibilitan, en sincronía, la completa recepción.

Pero la representación es perecedera, sólo el texto es perdurable, y por mucho que la lectura individual sea una forma incompleta de recepción de la función, es la única posibilidad que tenemos, dado que, además, que sepamos, nunca se ha representado este texto ni existe, de momento, un proyecto de representación.

Pero, como ya hemos indicado, estamos ante un texto de representación, el registro de la «Función»; estamos ante la lectura de una espectáculo en la que no existe un director- lectura intermediaria. Además, es un texto de colaboración colectiva e improvisada, espontánea, en cuanto a su creación. Estamos, así, ante un teatro sin texto previo, un texto producto de la improvisación y, en su catástrofe, de la casualidad.

Aunque no se trata del libreto de un director, o de un sub-texto, éstos son aspectos que siempre se pueden considerar en el trabajo del aula. Y así lo practicamos en cursos pasados con otras obras. En concreto, trabajamos la crónica de una escenificación, crónica periodística que posibilita la posterior confrontación de los distintos trabajos y análisis, en cuanto al estudio de la recepción teatral.

#### 4. Metateatro. Un ejemplo de *mise en abyme*

Hemos indicado la conveniencia de destacar el juego teatral creando una escena introductoria, a modo de prólogo escénico, con el montaje de la obra ante el público extra-escénico, público del que luego vamos a hablar.

Ya hemos destacado el carácter metaliterario del texto, pues realmente la «Función» de Romeo y Xulieta supone una reflexión acerca del teatro, reflexión productiva para el profesor que, considerando la obra interna y externa, puede subrayar los componentes del texto literario por duplicado (dos prótasis, dos epítasis, dos catástrofes...), y la doble identidad de los personajes, identidad que en el caso de Clarina de Saint- Vaast se triplica tras la anágnórisis, tras su desenmascaramiento, tras la pérdida de su ya doble papel, por la llegada de la noche, que implica la muerte del mito que «encarna», la «dismitificación».

Así pues, la identidad de los personajes de la novela, actores/autores de la función, requiere la utilización de la máscara, al tiempo que nos exige la ruptura de la cuarta pared de la obra interna, y por lo tanto, una cuidada consideración del espacio en el que se va a incorporar el espacio de espectación de la obra externa como fuerza estimuladora de la catástrofe.

Un primer espacio escénico, el atrio de Comfront, que englobará el espacio dramático que vemos montar, para, al final, confluír, en la destrucción de la tramoya, en la incorporación del espacio de espectación. Un único espacio final del que sólo nosotros quedamos fuera como público extra-escénico, todo lo más acompañados, en la ruptura de la ilusión, por la desilusión de la niña y por el extrañamiento de la ciega.

Un final de identificación en aquel público intra-escénico, un final de empatía provocadora del caos, empatía que supone la rebelión del espectador mal «educado» en el código teatral. Un caso como el ya típico del *cowboy* que en la sala saca el revólver contra el «traidor» del escenario. Y en eso sí tenía razón el Alcalde de Comfront en querer educar al pueblo en el teatro (11).

Concluiremos: metatexto que implica reflexión sobre la forma teatral, muy especialmente sobre las diferentes actitudes de recepción, y reflexión que, como veremos, se ve intensificada por el carácter de contra-obra que después vamos a analizar.

#### 5. Teatro sin texto previo. Autoría colectiva o colectividad en la creación

Colectividad en la creación, pero no *happening*, hay una «historia», un «argumento», casi el *canovaccio* de la *Commedia dell'Arte* que, merced a Clarina, puede el coronel «acabar de argumentar»(12).

Si Cunqueiro pensó en una pieza de *Commedia dell'Arte*, tal vez tuvo que renunciar a ello dado el trazado de Clarina en la novela: Clarina de Saint-Vaast poseía una existencia dramática que mal se iba a avenir con la «parte» de una Colombina.

Tal vez tampoco se atrevió Cunqueiro a considerar alguna de las formas parateatrales bretonas, a la manera del «antroido», o tal vez, y en esto creemos más, vio que la utilización del mito shakesperiano en la construcción de un anti-drama, en una pieza de antiteatro, iba a ser más productiva.

Y así se decidió por el mito de los «famosos enamorados», como el dice, concediéndole el papel a Clarina de Saint-Vaast, personaje que en las restantes aventuras de la huéste de difuntos, en el Viaje, no había tenido ni tendrá intervención substancial. Sube, así, el mito al escenario, se transmitifica para al final desmitificar-se: morir en la escena. Realmente, curioso final en un grandísimo mitógrafo como era nuestro autor, que se duele de que se malinterprete su tratamiento de Hamlet (13).

Si el coronel era aficionado al teatro, Clarina conocía la historia, «Iera na sua mocidade unha novela dise mesmo Romeo» (p. 102), y va a ser la autora de un destacadísimo «duetto» de amor, un dúo de dos monólogos que nos va a permitir asumir el doble carácter de monólogo lírico y de corriente de conciencia, cuestiones que, en todo estudio del texto primario, deben abordarse, e incluso, como se sabe, de rentabilidad para la práctica teatral (14).

Ciertamente, estamos ante un interesante texto dramático de autoría colectiva, improvisada y espontánea, como revela la niña de la escena final, al reconocer un oficio del Ayuntamiento en el papel caído que, en escena, leía Clarina, y que decía ser la carta de amor de Romeo.

Hay negación del texto previo, de la memorización y de la imitación pasiva por parte del actor, anulación de la tiranía del autor y del director escénico, desacralización de la obra maestra y del mito y potenciación de la creación espontánea que por la época de composición de la pieza cobraba auge en las diferentes formas teatrales.

Didácticamente, como se supondrá, aparte del estudio del mito en teatro, nos da la posibilidad de crear texto desde cualquier «historia»; y si nos queremos mover en el contexto de figuras trágicas como Julieta, ninguna más apropiada que Francesca de Rimini, a la que creemos remite Clarina de Saint- Vaast como la mujer que, enamorada trágica, encuentra el Sochantre en su entrada en la huéste de transmundo, en su entrada en la carroza, en aquel viaje iniciático.



## 6. Intertextualidad y mito. Contraobra

El tratamiento de las figuras de Shakespeare en Cunqueiro no ha sido del todo considerado, si bien hay que destacar el trabajo del profesor Míguez Ben sobre O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca(15).

Hamlet, Otelo, Romeo y Julieta aparecen incorporados. Estos últimos como mito que no encontró en aquel público de Comfront la comprensión necesaria, la consideración de intertextualidad que evitase la empatía, potenciando el extrañamiento. Aquel público, mal formado, no poseía la capacidad de descodificación de los elementos míticos que frenase el proceso de identificación que ya venía estimulado en cuanto al extrañamiento por el carácter de metateatro patente desde la primera escena.

Romeo y Julieta, «famosos enamorados», los amantes por antonomasia, junto con Hamlet, debían haber situado a su autor en el censo de los dramaturgos hispánicos que cultivaron el mito en nuestra posguerra. Pero nunca se cita. Y si algún autor se caracteriza como mitógafo, ése es precisamente el caso de Cunqueiro.

En la «Función» de Romeo y Julieta, Cunqueiro no hace parodia propiamente y si la hay es formal. Nada hay de burlesco o vulgar, todo lo más una distante ironía y ruptura de ilusión por exageración, que en el fondo supone recuperación de la teatralidad. Hasta cierto punto la pieza presupone un metadiscurso de la obra original, nada hay de sarcástico o paródico, todo lo más un tratamiento irónicamente ingenuo, casi diríamos *naïf*.

Como dice Todorov, toda obra aparece en un universo poblado de obras ya existentes y a él se integra. Y en el caso que nos ocupa, Cunqueiro responde a su tiempo aceptando, transformando, y rechazando también las convenciones literarias recibidas : toda época tiene sus contra-obras.

Intertextualidad literaria, general y externa. Contra- obra, antiteatro o antidrama son conceptos con el de meta-obra a tener presentes al considerar la «Función de Romeo e Xulieta». Hipertexto y metatexto.

Ciertamente, y lo hemos dicho, estamos ante un caso de meta-literatura que no se reconoce como tal por parte de la crítica(16). Una obra que se refleja a sí misma, de actitud estética y apolítica; una obra que, hasta cierto punto, roza el absurdo: sin intriga, con una fábula que plantea el problema de la comunicación con un problemático estatuto del personaje... Realmente, en la catástrofe que, climáticamente, da fin a la función, cabría pensar si además de la muerte o disolución del mito no estaremos ante una parábola teatral sobre la fugacidad de la representación, la fugacidad de los actores, la muerte del héroe, la disolución de la «obra teatral».

La «función» nada tiene de payasada caótica, lo que sí tiene es que es una obra de ruptura, no obra confirmativa, y supone discurso metateatral. Hay ataque a la empatía, al academicismo dogmático, y el viejo enfrentamiento director-actor se resuelve eliminando el primero, como se omite también al autor, haciendo de cada personaje el creador de su papel, arrinconando al narrador a las didascalias.

Hay, como hemos dicho, ironía, ironía trágica, por ejemplo, en Clarina, para quien, en el fondo se crea la «Función». Tragedia, si se prefiere, porque, desconociéndose a sí misma, olvida su naturaleza, y se ve sorprendida por la caída de la noche; pero su falta no es la de haber encarnado el papel y quedar desnuda, en esqueleto, ante el público, su falta real fue provocar la empatía del tercer actuante, el observador o superdestinatario interno (mal formado en las formas teatrales, como hemos dicho). Su falta fue «encarnar» su papel (Romeo/Xulieta), su triunfo interpretativo, el despertar la credibilidad, la verosimilitud, la identificación tras la cual fenece el mito.

Cunqueiro no cree en la función del teatro como elemento «educativo», e insiste en su carácter espectacular. El teatro es un espectáculo que se debe asumir en distanciamiento, parece decir, un teatro en el que, primando lo estético, no se considera lo verosímil. Y ésta es función del actor que debe leer su papel con distanciamiento. La alternativa es este texto de extrañamiento, extrañamiento que debemos considerar.

## 7. Emisor-destinatario. La distanciaci3n

Hemos ya destacado el tercer actuante, observador o superdestinatario, refiriéndonos al espectador de la obra interna, un componente dinámico al que nos remite la catástrofe, un componente que revela las distintas actitudes del espectador ante el hecho teatral: empatía, implicaci3n emocional (en el público que es presa del terror, y en la niña que se ve frustrada su identificaci3n), y extrañamiento (en la vieja ciega que sólo escucha, y que es la única que no se incorpora a la ficci3n).

Nuestra posici3n es la extra-escena, y el proceso de comunicaci3n complica en esta obra la construcci3n de un diagrama representativo. Veámoslo.

Hay un emisor, autor del texto secundario, del que hemos hablado como cronista/transcriptor y por lo tanto receptor de aquella «Funci3n», y hay un receptor, el lector de la novela o el hipotético lector-espectador que «lee» la lectura del director, en el caso de una representaci3n o puesta en escena.

Desde luego un receptor de quien se potencia el extrañamiento con la manifestación de metateatro que, como hemos dicho, debe destacarse aún más en una escenificación, mediante la consideración de todo el Capítulo III en el que la pieza se integra.

Pero tenemos también un alternativo emisor/receptor interno del texto primario en el espacio dramático (el intercambio y alternancia de los respectivos discursos), y, asimismo, el receptor de la obra interna, el público, que es precisamente el elemento de enlace de ambas obras, un público/coro que convierte la obra interna en tangencial de la externa, situación imprescindible, con la duplicidad de los papeles de los actores, para la insertación de una en otra, y sin la cual no sería posible esta pieza de metateatro.

## 8. Visualización y proyecto de teatralización

Ya hemos ido indicando una serie de alternativas de trabajo en el aula, que emanan del propio texto, no realmente pre-texto sino, como destacamos, un interesante texto literario.

Teatro de máscaras, introducción de voz *en off*, *teichoscopia*, o teatro de sombras; consideración del mito (*des* o *transmitificación* potenciadoras del espectáculo); confrontación, a nivel de estudio, del discurso referido de la narración y del directo y *in praesentia* del teatro; análisis de la alternancia de discursos en el diálogo y de la característica de los monólogos (uno lírico y otro próximo a la corriente de conciencia); destaque de la función imperativa o conativa del texto II; traslación a discurso narrativo con transformación de autor en narrador; creación de una figura intermedia entre autor y lector que no tiene entidad real como el director y actores, etc... Todas son actividades que se pueden realizar **dentro** y **sobre** el estudio del texto dramático.

Otras posibilidades serían la propuesta de incorporación de música (la de Berlioz) o de consideración de las óperas de Romeo y Julieta (Gounov, Bellini...), la confrontación de dos o más Julietas en espejo, además de la de Shakespeare, otras opciones dramáticas sobre el mito (Lope, Rojas Zorrilla, Weisse) etc.

Pero si lo que nos proponemos es la escenificación, una representación más o menos estilizada, en el aula o fuera de ella, hay varios aspectos que debemos cuidar, y el primero es el escenario, que podremos simbolizar mediante un sencillo proceso metonímico, pero que especialmente debemos considerar, y marcar que estamos ante un texto espectacular, un ejemplo de **mise en abyme**.

Otro aspecto es la luz/obscuridad como la fuerza que incide en la catástrofe final: el crepúsculo y caída de la noche desenmascaran al héroe y matan al mito en escena. Otro recurso, por lo tanto, que debe ser cuidadosamente considerado.

Y por último, si en la representación queremos movilizar a toda una clase, organizando equipos, un paso previo y fundamental es el conocimiento de la novela en la que la «Función» se integra. Lo vamos a ver en cuanto a la duplicidad de papeles de los siete personajes principales de la hueste de trasmundo que acompañaban al Sochantre en el Viaje.

El acceso al texto de la «Función de Romeo e Xulieta, famosos enamorados», supone su descodificación y su interpretación, labor de lectura que el profesor debe compartir con un equipo de dirección y coordinación, y confrontar también a las lecturas realizadas por los restantes equipos, porque hay que resolver varias cuestiones.

Este texto aunque no es, como hemos dicho, pre-texto, o la partitura que a juicio de algunos es todo texto dramático, contiene suficientes vacíos informativos que requieren la confrontación de lecturas para, sin alterar la coherencia, sin caer en contradicciones entre la escenificación y el texto primario, establecer los diferentes papeles y distribuir éstos entre los personajes de la obra externa, los personajes que el contexto, novela y capítulo, sugieren suban al tablado, al espacio dramático de la «Función».

Así, según hemos indicado, debe adjudicarse papel al Sochantre, tras su concierto de bombardino y su grito de presentación, pero no sabemos si lo debemos situar entre el público para una mejor captación del texto que suponemos ha de transcribir.

Necesitamos también, si prospera nuestra sugerencia de enmarcar la «Función» con el Capítulo III, un actor narrador en escena, o la voz *en off* de la que hemos hablado.

De entre las figuras de trasmundo, compañeros de viaje del sochantre, es claro que De Nancy, el verdugo de Lorena, debe ser el apuntador, y que el Escrivao de Dorne es el Gonfoloniero.

El papel del Coronel Colaincourt de Bayeux no está claro. Tal vez sea el correo, que huye despavorido a caballo de la Garde, el caballo que bien le merece al autor el artículo propio de los apellidos ilustres de Bretaña.

Podemos adjudicar el papel de Fidalgo de Quelven y escenógrafo a un mismo actor, aunque nada sepamos al respecto, y situar al Médico Sabat, el envenenador de las fuentes de Roma, y a Guy Parbleu entre el coro, para evitar su huida saltando por entre el público y entorpeciendo la marcha de la carroza. Tal vez, dadas las prisas finales, convenga tener a Mamers, el cochero cojo, sentado en el pescante de la carroza, a no ser que pretendamos un mayor nivel de caos y desorden.

Desde luego, los personajes de la novela tienen que poseer todos papel. Es necesario adjudicárselo si somos partidarios de la reintegración del texto a su contexto, que destaca así el carácter de metateatro.

Nos quedan otros «actores»: el Alcalde de Confront, aquel alcalde que pretendía educar al pueblo desde el teatro, el Cordoeiro, que debe subir al escenario con su letrero indicador de la identidad del coro y del espacio («Isto é o pobo de Verona»), y el Tamborileiro, que debe encargarse de los efectos acústicos de la obra interna.

Es, pues, necesaria una perfecta coordinación entre el equipo de dirección y el equipo de actores, cuidando el doble carácter de las figuras, así como su indumentaria, en concreto las máscaras, la doble máscara que, como esqueletos y figurantes, deben llevar.

Así podríamos organizar un equipo encargado del vestuario, peinado, maquillaje, y otro asesor de los signos visuales y sonoros (movimiento, ademanes, música, ruido escénico ...).

Aparte estarían los tramoyistas y escenógrafos, que deben cuidar la representación del espacio escenográfico (que, como hemos indicado, debe incorporar el de espectación) y sobre todo la iluminación y variación de la luz.

Por último, podemos organizar un equipo de encargados de la presentación y publicidad, que tanto organicen su propaganda y difusión, como confeccionen un programa de mano o redacten la crónica de la puesta en escena o la reseña periodística o la crítica de su realización.

## Conclusión

No vamos ahora a enumerar una serie de objetivos, el primero y fundamental es estimular en los alumnos la lectura (si conseguimos ejercitarlos en la labor de dramaturgistas, o de dramaturgos, serían logros a mayores), hacer lectores que vean que toda lectura no es unívoca, que todo texto supone una suma de posibilidades y que no hay una única y correcta puesta en escena porque todo texto espectacular posibilita varias y diferentes.

Que vean que si toda obra de arte es abierta, más lo es un texto teatral donde la ausencia de un narrador posibilita múltiples significados. Y que vean también que en una representación se pueden subrayar ciertos aspectos del contenido o potenciar su teatralidad destacando aquello que, como lectores, consideremos más relevante.

Y otro aspecto: que toda lectura es válida, incluso la errónea. Y en ello este texto nos lo permite. Veámoslo con un ejemplo:

En la *Escena IV*, el público/coro exclama:

*¡A peste! ¡Trouxerona os cómicos! ¡a peste moura de Italia!*

Pues bien, en la edición monográfica del teatro (17) aparece *trouxerana*. La modificación del tiempo verbal, desde el presente teatral, al pasado, supone una abstracción de la ficción, creación de un nuevo presente, el del espectador, el de la extra-escena, y supone la conversión del coro en coro extra- ficción, eliminándose el presente escénico de inmersión y caos en el que la pieza desemboca. Un caso más a considerar.

Así pues, Cunqueiro y este destacado texto aportan una variada serie de claves de trabajo para la didáctica del texto dramático.

Realmente Cunqueiro, como Meyerhold y Brech, parece solicitar para la literatura, en nuestro caso, la gallega, la reateatralización del teatro, no ocultando el juego escénico sino manifestando sus reglas y convenciones. De ahí que una de las cualidades de este texto sea su adaptabilidad para el estudio de la didáctica del texto dramático, aunque, conociendo el criterio de su autor sobre el Teatro, este sea el texto más «antididáctico» que podamos seleccionar. Una paradoja.

## Notas

(1) Así se denomina en *As crónicas do Sochantre* (p. 105 e 106), y en el volumen de teatro *Don Hamlet e tres pezas mais* (Galaxia, Vigo, 1974).

(2) Edit. Galaxia, Vigo, 1956. La versión castellana la realizó Fernández del Riego (vid. *La Voz de Galicia*, 15, VIII, 1989). Hay varias ediciones, entre ellas la de Alianza Editorial, 1970.

(3) «Cunqueiro e o teatro. O texto de uma representação», in *Nós. Volume em Homenagem ao professor Gerra da Cal*, nº 13-18, Janeiro-December, pp. 183-187.

(4) Edit. Galaxia, Vigo, 1981.



- (5) El Grifón, Madrid, 1956.
- (6) Galaxia, Vigo, 1974, pp. 197-213.
- (7) «*As Crónicas do sochantre* de Alvaro Cunqueiro. «Romeo e Xulieta, famosos namorados». Umha aventura de metateatro» in *Actas. II Congreso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza*, A Coruña, 1990, pp. 373-372.
- (8) Premio Eugenio Nadal, Ed. Destino, Barcelona, 1969.
- (9) Esc. IV: «Hai agora, ó marxe, i en tinta roxa, unha nota do sochantre que di : Aquí comezou a anoitecer, e comezaron a amosarse os esqueletes».
- (10) Vid. al respecto: *Alvaro Cunqueiro*, Edición a cárrego de Vázquez Freire, Colección Monografías, 5, Ayuntamiento de A Coruña, 1988. Propostas de actividades, p. 10.
- (11) In «*Dramatis Personae*», p. 130, s. v. «*Comfront, Alcalde Constitucional de: Xorobeta con perrera Saint-Just*, que por educar o pobo, chamou a Comfront á Compañía de Comedia de Italia a representar no adro vello a función: «Os famosos namorados Romeo e Xulieta».
- (12) Vid. p. 104: «procurando concertar as historias con os outros difuntos»,... «namentras remataban de argumentarse»; p. 106: «O argumento que arbularan o coronel... e madame Clarina... ».
- (13) Vid. «Notas» a «O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca», in *Don Hamlet e tres pezas máis*, Galaxia, Vigo, 1974, p. 91: «O que máis me amolou, hai que decilo, foi, cando esta peza se publicou en 1959, que máis dun, entre nós, non soio non vise que había nesta peza unha esencial novidade no que toca ao máis segredo do suceso de Hamlet, sinón que tomase o meu «Don Hamlet» coma unha simple parodia do «Hamlet» de Shakespeare, que eu, que teño dende a mocidade por tomo de cabeceira o das obras do grande dramaturgo e altísimo poeta, non a escribiría... » Vid., asimismo, «As mil caras de Shakespeare», in *Grial* nº 2, Vigo 1964.
- (14) Vid. A. Miralles, *Monólogos para ejercicios*, Col. La Avispa, Madrid, 1984.
- (15) M. Míguez Ben, «Hamlet, de Shakespeare en «*O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca*», in *Homenaxe a Alvaro Cunqueiro*, Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela, 1982.
- (16) VID. «Teatro mítico: Verona e Elsiner. Umha lectura palempsestuosa?» in *AGALIA* nº 25, primavera, 1991.
- (17) En *Obra en galego completa. Poesía-Teatro* (Galaxia, Vigo, 1980) se subsana el error.