EL ESPACIO DRAMÁTICO EN EL TEATRO DE ENRIQUE JARDIEL PONCELA

María del Carmen Bobes
(Universidad de Oviedo)

El teatro es uno de los tres géneros literarios clásicos; en realidad es el primero estudiado como tal desde la *Poética* de Aristóteles, si bien en este siglo XX le han negado carácter literario aquellas tendencias escénicas que intentaron un teatro sin palabras y contrapusieron «espectáculo/literatura».

La expresión artística por medio de la palabra es común a los tres géneros literarios, la lírica, la épica y la dramática, pero la dramática utiliza además en la representación signos no verbales, a los que algunos consideran «específicamente teatrales», ya que por ellos se diferencia de los otros géneros. La oposición «literatura/teatro» la hacen equivalente a «signos verbales /signos no verbales», de modo que lo verbal pertenece a la literatura y lo no verbal es el teatro, y, sin embargo, no hay razón para esta oposición excluyente.

Los signos de la representación que se denominan «no verbales» (los paraverbales, los kinésicos, los proxémicos, los objetuales) no sólo están en la escena, están también en el texto dramático escrito, como también en escenas de la novela y en pasajes del poema, representados por signos verbales, y el diálogo de la obra dramática está en el texto y también en escena. Algunas referencias verbales de la obra dramática toman realidad objetiva en la representación y el proceso que se sigue

para ello, la puesta en escena del texto dramático, no se da en los otros dos géneros, pues está en relación directa con la espacialización que adquiere el diálogo en el escenario. El espacio es posiblemente por esta razón la categoría más relevante de la obra dramática, cuando se busca un criterio de oposición respecto de los géneros.

La palabra que realiza en el escenario el diálogo del texto dramático es «lenguaje en situación», es decir, lenguaje directo en el que se identifica el Yo emisor y el Yo textualizado, de modo que si son varios los sujetos que hablan se produce una interacción verbal dialogada, ya que cada uno habla por sí mismo, por turnos, cara a cara, en un tiempo presente que avanza y, en un espacio compartido por todos y en un contexto situacional fijado, con cuyos objetos pueden entrar en relación los sujetos, y además todos participan en un mismo discurso, si siguen el principio de cooperación, propio del diálogo.

Las condiciones necesarias, aunque no suficientes, para que exista diálogo es que se hable en directo, que se respeten los turnos, que se tenga conciencia del contexto situacional, pero además que se hable del mismo tema, porque no habría diálogo si cada uno emplea su turno para algo que no tenga relación con el tema común.

Y precisamente porque los interlocutores comparten el espacio, el lenguaje del teatro es directo, mientras que en el discurso lírico y en el narrativo no tiene esa exigencia, puede serlo o no. Un lenguaje directo, en situación compartida, cuenta con la denominada por Poyatos «estructura triple básica», es decir, la manifestación simultánea de signos de tres sistemas: lenguaje, paralenguaje y kinésica; todo hablante realiza su palabra con elementos paraverbales, pues adopta un tono, tiene un timbre, sigue un ritmo, etc., por más que pretenda una expresión neutra; todo hablante hace unos gestos faciales y de manos al hablar, es decir, emite signos kinésicos; y a esos signos de la «triple básica» hay que añadir que cuando son varios los hablantes (y no se suele hablar solo) en un espacio compartido, hay unas distancias, un modo de estar unos respecto a otros (en grupos, aislados, lejos, cerca, de frente, de espaldas) y hay también unas relaciones con los objetos pre-

sentes en el espacio, y que pueden ser de identificación o rechazo, de desconcierto o de integración, etc. Todos los interlocutores, incluso antes de empezar el diálogo, emiten signos con su sola presencia y a la vez interpretan los que emiten los demás, con lo que el espacio compartido genera una interacción no verbal que conduce a adoptar actitudes y disposiciones para el intercambio verbal. En el momento en que se inicia el diálogo, los signos no verbales siguen siendo válidos y sitúan su sentido en convergencia con los signos verbales y significan en simultaneidad con ellos. Esto es específico del teatro: alcanzar la simultaneidad de expresión entre signos verbales y signos no verbales, entre signos auditivos y visuales, lo que convierte la representación en una magnífica máquina cibernética, en una polifonía significacional, como señaló acertadamente R. Barthes.

El teatro, en la representación, es el único género literario que supera la expresión lineal impuesta por el lenguaje y alcanza la simultaneidad en la emisión de signos, y lo hace precisamente por la espacialización del lenguaje. Como en los otros géneros literarios las relaciones de las dos categorías del conocimiento, el espacio y el tiempo, son inmediatos en la unidad discursiva que Bajtín ha denominado el cronotopo en referencia a la novela. En la representación la espacialización del diálogo somete al tiempo a una forma de expresión que no puede tener la novela o el poema. El teatro, y precisamente por el uso especial que hace del lenguaje, se diferencia de los otros géneros literarios, sin que tengamos que basar su caracterización en negar la teatralidad de la palabra, porque la palabra se hace teatral en el espacio.

La situación de los hablantes en un espacio compartido no repercute solamente en la forma de usar la palabra (en directo, por turnos, cara a cara, etc.), tiene otras derivaciones importantes, pues la interacción no se limita a lo verbal y a los signos paraverbales y kinésicos concomitantes con los verbales, se apoya también en los signos objetuales que señala el Texto Espectacular, o son añadidos por el Director de escena, cuando no figuran en ese texto espectacular, porque son necesarios, aunque no lo sean en una forma concreta. Si el espacio dramático se sitúa en una escenografía interior, por ejemplo,

aunque el texto espectacular no precise qué hay que poner en el escenario, las convenciones sociales y artísticas, suplen lo que no se dice, y el director de escena, bien con elementos pintados o tridimensionales, con una perspectiva realista, simbólica, constructivista, etc., llenará ese «espacio vacío» para adaptarlo a las necesidades del diálogo y de la situación que crea.

El espacio y la espacialización de la palabra dan al teatro, como género literario, su naturaleza específica, y el modo en que el autor diseña sus espacios, o el modo en que deja que se los diseñen, adquiere un valor semiótico en la obra dramática. El estudio de los espacios de un autor puede proporcionar unos conocimientos sobre su teatro de la misma manera que el estudio de los personajes o de los temas de sus obras. El análisis de los espacios escénicos en los dramas de Enrique Jardiel Poncela puede verificar esta tesis que mantenemos.

El teatro tiene en común con la narrativa su capacidad para contar una historia, aunque no es consustancial que la cuente, pues hay obras de situaciones, pero si lo hace, si cuenta una fábula (término aristotélico), utiliza las categorías narrativas de acción, personaje, tiempo y espacio y las mismas unidades textuales que la novela: funciones, actantes y cronotopos. Y tiene en común con la lírica la posibilidad de un discurso metrificado (*Angelina o el honor de un brigadier*).

Las diferencias entre los géneros parecen más claras si se analizan los procesos elocutivos de sus discursos, pues la narración presenta un discurso polifónico en el que una voz, la del narrador, armoniza las voces de los personajes, sin anularlas; el discurso lírico deja oír solamente una voz, la del sujeto ficcional del poema; la dramática presenta a los personajes con su propia voz, sin instancias intermedias y sin someterlas a una concordancia textual explícita, aunque lógicamente estén acordadas en el subtexto, pues de no ser así podrían resultar incoherentes.

Los tres géneros tienen carácter dialógico, pues se manifiestan por medio de un sistema de signos, el lenguaje, que es un código con valor social; los tres, por ser literarios, forman parte de un proceso de comunicación a distancia; los tres tienen una dimensión histórica y un discurso verbal; sin embar-

go en el caso del teatro ese discurso verbal se convertirá en un espectáculo, en parte oral (diálogo), en parte en signos no verbales (acotaciones) y como tercera posibilidad oral y objetual a la vez, como ocurre con las partes del texto espectacular incluidas en el diálogo.

La lírica puede ser, y de hecho lo es con cierta frecuencia, recitada en un espectáculo público, con una sola voz, la del poeta generalmente; la novela puede ser leída para un grupo de personas, como ocurría en la venta donde el ventero leía los relatos caballerescos que tanto conmovían a Maritornes, y también alguna novela se ha preparado para la escena (*Cinco horas con Mario*), pero lo habitual es que la forma de recepción de estos géneros sea individual y a través de la lectura directa. El teatro, aunque también puede ser leído directamente, y según algunos esta lectura debía ser el final del proceso de comunicación, para evitar interferencias entre la construcción imaginaria del lector y las figuras que en la representación le ofrece la escena, lo cierto es que el texto dramático está escrito para ser representado, y no sólo porque el autor tenga esa intención, sino porque es un discurso que incluye, además de un texto literario, un texto espectacular.

Efectivamente en el texto dramático, es decir, en la obra de teatro escrita, hay siempre indicios suficientes para la puesta en escena, que pueden estar en un discurso funcional aparte del diálogo (acotaciones), o pueden estar en el mismo diálogo. Tales indicaciones pueden dar informes sobre el tono en que se ha de decir el diálogo, con sus elementos paralingüísticos, kinésicos y proxémicos, con su necesaria e ineludible espacialización, o pueden dar indicaciones sobre el espacio y los objetos, luces y sonidos que hay en él. En muchas obras, sobre todo de teatro clásico (griego, español, inglés) hay muy pocas indicaciones sobre elementos no verbales, ya que suelen limitarse a aquellas que se salen de una situación normal, pues se entiende que las normales, es decir, las que reproducen lugares, relaciones, vestimenta, etc., habituales en la época, por ejemplo, la capa y la espada, no necesitan ser explicitadas; si hay dos o más sujetos que hablan deberán ocupar un lugar con distancias que el mismo lenguaje señala y con movimientos y gestos también exigidos en una situación compartida en presente.

La recepción diferenciada de los tres géneros tiene una proyección inmediata y directa en la forma de tratar los espacios en los discursos respectivos. Los espacios novelescos tienden a lo imaginario, porque se dirigen al lector sólo a través de la palabra y carecen de una vinculación directa con la realidad que los obligue a poner límites a la fantasía; por su parte, la lírica tiende a interiorizar los espacios, debido a que el sujeto ficcional no suele ceder la palabra y su tema suele ser interior, sus propias vivencias y sentimientos; su discurso es con frecuencia un monólogo en primera persona, que no tiene una proyección espacial objetiva y suele limitarse a espacios psicológicos. Los espacios del texto dramático están, por el contrario, organizados desde el exterior de la obra, por el escenario donde se ha de representar, y están limitados por unas dimensiones precisas, unas posibilidades del movimiento y unas distancias antropológicas que no pueden ser sobrepasadas.

El texto dramático debe adaptarse a las condiciones físicas impuestas por la representación, lo cual no quiere decir que sea de una forma rígida, porque son muchas las posibles escenificaciones, y en todo caso es el mismo texto el que diseña su puesta en escena dentro de unos límites muy flexibles. De la misma manera que el texto literario en general, debido a su carácter dialógico, tiene en cuenta a los lectores y se expresa de modo que pueda ser entendido a partir de la convencionalidad semántica del código lingüístico, el texto espectacular que está en toda obra de teatro, está diseñado, o al menos pensado, para un tipo de escenario, que condiciona el número de personajes, sus movimientos, sus distancias, y los objetos que les acompañan y eventualmente los caracterizan.

Jardiel Poncela, en el preámbulo donde explica las circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó su obra *Las cinco advertencias de Satanás*, dice que la escribió para el teatro Lara, pero se la pidieron para el Benavente: «pero yo aborrecía el Benavente como finca. De una pequeñez inverosímil, con un escenario para llenar el cual bastaban dos sillones y tres actores; sin distancias, sin perspectivas y sin proporciones, no he conocido jamás un teatro más similar a una caja de higos, ni una caja de higos con más deseos de hacerse pasar

por un teatro. Prefería guardarme mi obra que estrenarla allí [...], para el Benavente, como teatro, ni un monólogo».

Los espacios dramáticos, pensados para un escenario, están en el texto y se pueden deducir de muchos indicios procedentes del lenguaje de las acotaciones, y fundamentalmente del diálogo. Los textos espectaculares de Jardiel nos muestran en general unos espacios diseñados sobre las formas frecuentes en su tiempo, de teatro a la italiana, con ámbito escénico enfrentado, y con escenario de medio cajón con las secciones habituales de primeras, segundas y terceras cajas (de un metro o dos, según los teatros); con telones de boca, telones cortos y de fondo, con las posibilidades que ofrecen la proyección paralela y la cónica; en resumen, experimentan con todos los elementos disponibles.

No podemos afirmar que Jardiel renueve la escena, la escenografía, el espacio lúdico o el espacio dramático, pero sí que lleva hasta el límite las experiencias que le permiten la puesta en escena de su tiempo y, sobre todo, lo hace de modo que sus espacios están acordes con sus temas, con su tono de teatro cómico y con el sentido general de su obra.

Los conflictos que pueden vivir los personajes en la historia de una novela son contados por el narrador, que puede ilustrarlos con diálogos directos o narrativizados de los propios personajes, incluso puede prodigar tales diálogos hasta convertir el discurso en sólo diálogo, pero siempre los presentará como palabra referida, y estará él de alguna manera para explicar al lector quiénes están hablando y cómo lo hacen, y a la vez para dar cuenta, como observador, de movimientos, gestos, distancias, situaciones, posturas, tonos y ritmos de las palabras, etc. Los personajes del drama no delegan sus voces en nadie y necesitan un espacio físico presente, y un tiempo también presente, donde puedan hablar en situación compartida.

Aunque el texto dramático no tuviese ninguna indicación en acotaciones sobre la escena, el hecho de que los personajes hablen directamente en un diálogo, implica por sí mismo un espacio y un tiempo propios, pues son ellos los que se expresan; el narrador de novela puede compartir convencionalmente la situación y aludir a la de los personajes, para que se la

imagine el lector, a medida que él la recuerda. El intercambio verbal directo de los personajes dramáticos se espacializa sobre el escenario de tal modo que todas las acciones, objetos y situaciones presentes en ese espacio escénico, asumen por el hecho de estar allí, un estatus sémico y se convierten en signos de las relaciones del conflicto dramático. El reparto del espacio y los objetos que contiene, así como las posibilidades de movimiento de los personajes en él, no son arbitrarios, sino que adquieren un sentido en convergencia con el que pueda tener el diálogo y se convierten, por tanto, en signos o en formantes de signo, susceptibles de participar en la creación del sentido total de la obra. La adaptación de su ser a su significar se realiza con una amplia capacidad de cambio (Honzl, 1971) y de adaptación a otros signos codificados, por ejemplo, los lingüísticos.

El espacio se ha convertido en el teatro, desde el texto escrito hasta la representación, y manifiesto claramente en ésta, en la categoría más relevante, la que organiza las otras categorías (acciones, personajes, tiempos) en unidades funcionales (funciones, actantes, cronotopo), porque es la que impone un condicionamiento más intenso al género y la que paralelamente le otorga mayor especificidad frente a los otros géneros literarios.

El escenario es un espacio previo al texto, y pensando en uno determinado se escriben las obras dramáticas, organizando las estancias, las distancias, y los movimientos de los personajes, como sobre un tablero de ajedrez, es decir, en posiciones que son signo de relaciones y de posibles cambios en la historia. El espacio para el que se concibe la acción puede ser un escenario fijo de un teatro, o puede ser un espacio circunstancial, con tradición dramática o no, pero con otra función: el interior de una catedral o de un palacio, la plaza pública delante de la fachada del palacio o de la iglesia, etc. El autor de una obra dramática tiene un espacio escénico presente cuando mueve y sitúa a sus personajes en el texto escrito, con unas formas y unas dimensiones y con unas posibilidades de relacionar ese espacio con una sala ocupada por el público. Cuando se dice que una obra no es teatro no es porque no sea representable, como se dijo, por ejemplo, de *La Celestina*, o de

las obras de Valle Inclán, es porque se está pensando en un escenario y una puesta en escena convencional, al uso, pero no se calcula con la posibilidad de cambios, o en la puesta escénica en estilo simbólico, etc. Se aseguró que el teatro de Valle Inclán no era representable desde la convencionalidad de las puestas en escena en un teatro a la italiana y una escenografía realista en una «sala decentemente amueblada», luego se ha visto que una escenificación expresionista, con cambios rápidos de escenario y escenografía con luces y transparencias, es la adecuada a los dramas expresionistas; y lo que no parece compatible es una escenografía realista con una obra dramática expresionista.

Es posible que el texto no diga en las acotaciones nada sobre las dimensiones y forma del escenario; es posible que incluso no aluda a la escenografía o al espacio lúdico que crean los personajes con sus movimientos, pero el mismo diálogo tiene unas exigencias generalmente concretas sobre el espacio; por de pronto, el número de personajes, sus conjunciones y disjunciones, el tono de voz que usen, etc., implican una amplitud y unas distancias. El lugar de la representación, sea el que sea, tiene unas medidas y una disposición para establecer las relaciones con el público, y son espacios con los que el dramaturgo debe contar, so pena de perder a los personajes o de situarlos fuera de las posibilidades físicas de los movimientos en escena o fuera de la posible percepción visual o auditiva del público en el ámbito escénico concreto, porque queden en un ángulo, o demasiado distantes, o quizá oscurecidos, etc. El escenario mantiene con la sala unas relaciones enfrentadas, envolventes o centrífugas, que implican también unos límites para el movimiento y la situación de los personajes, que podrán moverse con naturalidad o estar siempre de cara a la sala, hacer gestos forzados o anularlos bajo una máscara, etc.

Una obra clásica, como el *Edipo rey*, de Sófocles, incluye un texto espectacular que se adapta a un escenario en el que caben unos espacios dramáticos, escenográficos y lúdicos que se van correspondiendo con las posibilidades del espacio escénico: la fachada de la escena (*casita*, que sirve de respaldo de los actores) se convierte escenográficamente en la fachada del palacio real, por cuyas puertas salen y entran los personajes

que hablarán y se moverán en el proscenio de frente al público, y señala el límite entre el espacio patente de la plaza y el espacio latente del interior del palacio; la plaza amplia delante de la fachada (lugar escénico de la *orchestra*) acoge a los súbditos suplicantes en las gradas y al coro de ancianos procedentes de Tebas; unos *parodoi*, o pasillos laterales por donde han entrado al teatro los actores, las autoridades y el público, se convierten en el espacio lúdico para los mensajeros que vienen de Delfos o de Creta, y son el espacio de acceso a la escena de Creonte y Tiresias. Una obra que diseña los espacios de su texto espectacular de este modo no puede ser representada con verosimilitud artística en un teatro «a la italiana», y, sin embargo, se hizo para estrenar el teatro Olímpico de Vicenza, con cien figurantes como coro. La distorsión espacial es evidente y el reparto de espacios de estancia, de entradas y salidas, es completamente ajeno a la concepción del espacio diseñada por el texto griego.

El escenario de medio cajón, situado en un ámbito escénico en T, ha eliminado los coros. El coro pertenece al espectáculo, pero desde fuera de la fábula, pues aunque tiene voz, que deja oír en la representación por medio del corifeo o en sus cantos y salmodias, no participa en la historia, a no ser como comentarista o juez, en una especie de metarrepresentación; el lugar escénico que le corresponde no puede ser el escenario cerrado convencionalmente por la «cuarta pared», y tampoco la sala donde está el público, que por convención no tiene voz (el «escándalo semiótico» de que habla Alexandrescu); su lugar ha de ser intermedio, y así lo tenía dispuesto el teatro griego, que situaba al coro en la *orchestra*, y con tal espacio contaba el dramaturgo griego al incluir en sus textos un número apropiado de figurantes que actuaban y cantaban como coro; por otra parte la presencia del coro exige un ámbito escénico envolvente, en O o en U, ya que el público debe acoger al coro como prolongación y parte suya, mientras que otros ámbitos escénicos, y particularmente el enfrentado, en T, excluyen espacialmente al coro, no cuentan con él y no le reservan un lugar. La concordancia de estos espacios escénicos y su adaptación escenográfica al drama griego era perfecta, pero no tiene nada que ver con el escenario y la disposición del ámbito escénico del teatro Olímpico.

Cada tipo de teatro está pensado para un tipo de espacios y la tesis de que las obras dramáticas pueden representarse en cualquier sitio y que pueden adaptarse a cualquier ámbito escénico procede de la idea, sin duda equivocada, de que la representación es algo añadido al texto, cuando la realidad es que la representación no es más que la realización espacial prevista, diseñada por el Texto Espectacular en convergencia de sentido con el Texto Literario que crea la fábula, los personajes, el tiempo y el espacio, con flexibilidad y con varias posibilidades de interpretación (como obra artística que es), pero con unos límites que no pueden ser traspasados, so pena de desnaturalizar la obra dramática. La representación de *Edipo rey* en Vicenza es hacer teatro del teatro: la representación de una representación. Toda obra dramática está diseñada para una representación en unos espacios y en un ámbito escénico determinados.

El dramaturgo no puede introducir arbitrariamente cambios de lugar o de escenografía, ni movimientos de personajes, porque cada uno de los elementos o de las distancias del escenario se ha convertido en un signo, o formante de signo, válido en los límites y en la disposición de la obra (valores semánticos), pero además los espacios dramáticos que diseña el texto, y los espacios lúdicos que crean los personajes están condicionados por las posibilidades físicas de cambio de decorados y por las medidas del escenario, en un juego sintáctico fijado para esa obra, aunque sea, insistimos, con mucha flexibilidad y con un amplio margen de libertad en su realización escénica. En algunas obras de Jardiel Poncela puede verificarse esta relación que apuntamos: el espacio de la fábula y el de la representación mantienen unas relaciones dentro de los límites de su naturaleza ficcional y escénica.

Además, y en relación al espacio, está el tiempo, y juntos forman el cronotopo dramático, bien diferentes del lírico y del narrativo, porque mientras éstos tienen libertad imaginativa total, sólo limitada por la verosimilitud y la coherencia en el mundo ficcional, que la lectura recibe directamente, el espacio de la representación exige un tiempo en presente y seguido, mientras no haya cambio de actos o de cuadros; el tiempo escénico no puede dilatarse, reducirse, o volverse atrás, a no

ser mediante una bajada de telón, mediante un «oscuro», que es una huida de la escena, para volverse a ella como pasado: el tiempo en la escena transcurre como «tiempo del calendario», al mismo ritmo que el tiempo real; fuera de la escena, de un acto a otro puede dejarse tiempo en blanco sin límites, o con la convencionalidad impuesta por las unidades dramáticas de espacio y tiempo. *Angelina o el honor de un brigadier* señala que «en la mitad del primer acto hay un breve oscuro para indicar que ha transcurrido media hora en el desarrollo de la obra»: el *oscuro* equivale a una bajada de telón, de modo que para que transcurra el tiempo ha de desaparecer también el espacio escénico.

Es cierto que la técnica hace maravillas, y las hizo desde muy pronto en la historia del teatro, pues bien por medio de convenciones simbólicas o verbales y también técnicamente con el uso de máquinas, el escenario parece multiplicar sus posibilidades de acogida de acciones y de tiempos, de personajes y movimientos: en el teatro griego era posible transformar a la vista del público los espacios latentes (interior del palacio) en espacios patentes, mediante máquinas (*ecicleme*), que hacen girar al escenario; los cambios escenográficos son prácticamente instantáneos en el teatro a la italiana mediante el uso de decorados pintados en bastidores y bambalinas que caen o se retiran y se sustituyen por otros, a veces a la vista del público, como parte del espectáculo; también el uso de *periaktoi*, o prismas giratorios de tres caras, adaptados a los tres decorados de Serlio, pueden hacer un cambio escenográfico en segundos, todo ello dentro de la convención de ficcionalidad, de fantasía y de ilusión de las representaciones.

Los espacios en el teatro son muy complejos y se convierten en signos dramáticos de primer orden que pueden ser captados de forma inmediata por el público. De todos modos hay que considerar que las formas de presentar el espacio se transforman en convenciones históricas y al cambiar originan una ruptura de expectativas semejante a la que produce la alteración de perspectiva en la novela o un cambio métrico en la lírica. El público suele identificarse con las convenciones de su época y las ve como «naturales», de modo que cuando se representa en un teatro actual una obra de otra época, a la que

corresponden unas convenciones espaciales diferentes, se produce una «distancia estética» (Jauss) que originará un rechazo o una adhesión del público, según se admita la reconstrucción arqueológica de la obra, o se advierta la distorsión respecto a las formas de recepción habituales. Cada generación de directores, lo mismo que cada generación de lectores escribe su historia de la representación y del drama, y hacen de las convenciones de época un estilo de creación y a la vez de percepción.

Hay obras que después de subir el telón dejan inmóvil la escena un rato a fin de que el espectador lea el decorado y pueda formarse unas expectativas sobre el ambiente y lo que allí puede pasar. Los signos espaciales, en parte estáticos, en parte dinámicos, están en relación con el cambio de escena, en el paso de un acto a otro, y en el transcurso del tiempo, pero están también en relación de simultaneidad con otros sistemas de signos, en primer lugar con los signos verbales del diálogo, donde se aclaran distancias, posiciones y relaciones que sean significativas para que no pasen desapercibidas para el público; también establecen relaciones bastante directas con el gesto: un cambio de orientación de la mirada puede significar un cambio de lugar para un actor; en el conjunto de los signos no verbales, posiblemente el espacio sea el más decisivo para enmarcar adecuadamente la palabra y los signos paraverbales y kinésicos de la obra. Los distintos tipos de espacio establecen sus propias relaciones con los demás signos de la escena.

Distinguimos en principio cuatro tipos de espacios teatrales; dos de ellos pertenecen a la fábula; son el *espacio dramático*, que es creado por la trama, y el *espacio lúdico*, que es originado por las distancias y desplazamientos de los personajes; otros dos son previos al texto: el *espacio escénico*, o escenario (el llamado por Peter Brook, «espacio vacío») y el *espacio escenográfico*, creado por los objetos del escenario, su profusión, sus distancias, su oclusión o apertura...

Los cuatro espacios mantienen una estrecha vinculación entre sí, además de las que puedan mantener con la palabra y los signos no verbales de la situación. El *espacio dramático*, constituido por los lugares donde transcurre la acción, está en

relación con la escenografía, la cual trata de reproducir en forma simbólica, en forma realista, en forma expresionista, etc., esos lugares de la fábula: unos determinados espacios (interiores o exteriores; urbanos o campestres) serán interpretados en escena mediante una escenografía verbal, pintada, tridimensional, con luces, con volúmenes, etc. El *espacio lúdico*, creado por los personajes, se muestra en la formación de grupos (conjunción de personajes), en distancias o alejamientos (disjunción de personajes), en posiciones respecto al público: de cara, de espalda, en retablo, etc., y también en las posiciones de unos frente a otros en la escena. El tratamiento de este espacio depende en buena manera de los principios estéticos y convenciones de la representación que se pretenda; por ejemplo, en la realista, el concepto de telón como «cuarta pared», permite a los actores moverse y estar de espaldas al público, mientras que una escenografía constructivista (Meyerhold), que sigue una presentación en retablo, no permite al actor estar de espalda y debe mantenerse siempre de cara al público, originando así un artificio que está en convergencia con los demás signos escenográficos, que representan las cosas de forma simbólica, mediante cubos o volúmenes. *Angelina o el honor de un brigadier*, que se presenta como la parodia de un drama de 1880 y se dispone a señalar lo que tienen de artificiosas las convenciones dramáticas al cabo de cincuenta años, diferencia por el traje a los actores y al Representante y sigue técnicas de puesta en escena —que analizaremos con detenimiento más adelante— completamente superadas en el teatro de 1934, cuando se estrena. La historicidad del espacio escenográfico es quizá la más patente.

Naturalmente la decisión por una u otra forma de representación condiciona también las relaciones entre el escenario y la sala, es decir, el ámbito escénico, pues se crean, según las posturas, la expresión corporal, las distancias entre los actores, un ámbito enfrentado, con dos espacios separados absolutamente por las baterías, sin comunicación: el espacio de la ficción y el de la realidad, o por el contrario, un espacio compartido en un ámbito escénico envolvente.

Los cuatro espacios, con el tratamiento que exigen, están a la vista del espectador cuando se ha levantado el telón y da

comienzo la acción; luego van ampliándose con otros tipos de espacios creados por la palabra a medida que avanza la obra. Lo que está a la vista del espectador constituye el *espacio patente*, que se contrapone a los llamados *espacios latentes*, contiguos al anterior, de donde llegan y a donde se dirigen de modo inmediato los personajes al entrar y salir de la escena. Si el espacio patente es un interior, un salón, se supone que las puertas llevan a otras estancias de la casa, pasillo, dormitorios, vestíbulo, etc., que se señalan verbalmente al entrar o salir los personajes, generalmente destacándolos en su diálogo para que se entere el espectador, si bien, con frecuencia, no es necesario que se digan, porque se deducen a partir de la lógica situacional consabida por actores y público. Por ejemplo, en el prólogo de *Eloísa está debajo de un almendro* el espacio patente lo constituyen la última fila y el fondo de una sala de cine que virtualmente se prolonga hacia adelante en la sala del teatro, mientras que el espacio latente es el vestíbulo del cine, hacia donde salen los espectadores a fumar en los descansos. Si el espacio patente es una plaza, ante la fachada de un palacio, los espacios latentes son el interior del palacio, o por el otro extremo, el campo o la ciudad. Algunos de tales espacios se formalizan en el teatro dentro de las convenciones espaciales de una época; por ejemplo, en el escenario griego la fachada del palacio tiene tres puertas: la central por donde sale el rey, una de las laterales corresponde al gineceo, por donde saldrán, por tanto, las mujeres, y la otra llevará a diferentes estancias del palacio; y también se formalizaron, como lugares escenográficos los *parodoi*, a la derecha y a la izquierda que llevan al campo o a la ciudad respectivamente.

En los teatros de escenario múltiple, el inglés y el corral español, el imaginario espacial de las obras reproducía las situaciones de verticalidad y altura del mundo empírico: la cabaña, situada en el segundo piso y destinada generalmente a los músicos, podía servir de espacio dramático para una escena desde el palo mayor de una nave; la galería del primer piso se habilitaba para «escenas de balcón», como en *Romeo y Julieta*; en el corral español, las galerías laterales, correspondientes a los balcones de las casas en su primera planta, servían de estancia a cuyas rejas llegaban las rondas y se acercaban las damas cortejadas.

De todos modos estas posibilidades que ofrecía el escenario múltiple desaparecieron al imponerse el teatro «a la italiana» con su escenario de «medio cajón», que será sobre el que Jardiel Poncela diseña el espacio del Texto Espectacular de sus obras, sacándole un partido extraordinario y descubriéndole unas posibilidades muy amplias, que luego aprovecharán en formas diversas los directores que escenifiquen las obras.

Algunas obras de Jardiel presentan un texto espectacular con una elaboración muy compleja del espacio. *Angelina o el honor de un brigadier* tiene una presentación a modo de prólogo y un final en el que Jardiel dispone a sus personajes en estilo de retablo y los inmoviliza, en un segundo plano, mientras que cada uno de ellos se adelanta por turnos al primer plano y toma la palabra para presentarse o para señalar el final, en ambos casos con «ruptura de telón», pues se dirigen directamente al público. Esta misma obra muestra de un modo muy claro la relación que hay entre el cronotopo de la trama y las posibilidades de la puesta en escena: el tiempo de la representación se interrumpe mediante un oscuro entre los dos cuadros del primer acto, como ya hemos visto, y se complica enormemente en el segundo. En él hay tres cuadros separados también entre sí por un oscuro, con la peculiaridad de que no sólo transcurre el tiempo de uno a otro, sino que además se cambia de espacio dramático y, lógicamente, también de espacio escenográfico. El cuadro primero se sitúa en un «pabellón de caza en una finca que posee Germán en las afueras de Madrid, yendo hacia Carabanchel, a la derecha, junto a unos olivos», y es de madrugada. El cuadro segundo se traslada a «la plaza de la Cibeles en 1880, está amaneciendo»; para retirar la escenografía del primer cuadro y para dar tiempo a poner la del siguiente, se realiza con telón corto, en las primeras cajas, y tiene la particularidad de que es una escenografía creada por «ruidos diversos: el tañido de unas campanas primero, tocando a misa de alba. Luego las esquilas de un rebaño de burras de leche; se oyen trallazos y ruidos de colleras de un tranvía de mulas. Más tarde, la voz de un vendedor de periódicos...»; la Cibeles puede estar pintada en el telón corto y los ruidos se ambientan en la plaza el año 1880. En el cuadro tercero, como era de esperar, se pone una escenografía a todo

foro en un «jardín, que se supone es el del cementerio de la Almudena...». Todo se diseña a propósito para una escenografía pintada, como podía ser la de bastidores y bambalinas, todavía frecuente en 1880: «senderos bordeados de cipreses que se pierden en los laterales, y a la izquierda otras tres salidas de jardín. Ocupando el foro se alza la tapia que cierra el cementerio... la acción minutos después de acabar el cuadro anterior».

El paso de la escenografía de un cuadro a la del otro se supone que es debido a un desplazamiento de los personajes; el cine resuelve muy bien estos casos de seguimiento con una cámara móvil, mediante un *travelling*, pero para la representación escénica el cambio de escenografía constituye un verdadero desafío; podría resolverse con telones de foro pintados, que se muevan lateralmente, mientras los actores simulan que caminan en el escenario.

Angelina, según nos explica su autor, fue escrita a la vuelta de un viaje a América, cuando en «enero de 1934 había conseguido zafarme, al menos por una temporada, de toda labor cinematográfica» y la obra se estrena en marzo del mismo año. Jardiel está, sin duda, condicionado por los medios y posibilidades del cine: los desplazamientos, los exteriores, los cambios del segundo acto recuerdan muy de cerca las expresiones cinematográficas. Y quizá tenga también algo de cinematográfico el espacio dramático del tercer acto, que no tiene nada que ver con la «sala decentemente amueblada» y transcurre en la tienda de campaña (según la edición de Aguilar), o en un banco (según la edición de Castalia) en el jardín de la casa del brigadier, diseñado a todo foro.

Las convenciones de época para la puesta en escena, las limitaciones que el espacio escénico impone al espacio lúdico y al escenográfico, quedan bien patentes en *Angelina o el honor de un brigadier*, que simultáneamente descubre el enorme ingenio de su autor para sacar todo el partido posible en esas circunstancias.

Aparte podemos situar los *espacios narrados*, iguales en todo tipo de teatro, porque son creados exclusivamente por la palabra, sin que el escenario les imponga limitaciones, pues en él solamente se dicen, no se escenifican, y responden al imagi-

nario espacial de la narración. Estos espacios, al ser narrados, admiten toda clase de fantasías y también distorsiones con el tiempo; por ejemplo, Herminia cuenta en el prólogo de *Los ladrones somos gente honrada* los fantásticos viajes por países americanos y alude a unos tiempos que parecen excesivos para su juventud; don Marcial, el brigadier, cuenta también sus batallas en lugares muy alejados.

El espacio dramático creado por la fábula tiene el mismo sentido y se corresponde con los lugares donde se sitúan las acciones de los personajes de la novela, o las vivencias del sujeto ficcional del poema. No se diferencian los géneros literarios por este tipo de espacio: puede ser la casa de Don Quijote o la venta; la casa de Calixto o la casa de Celestina; o «cerca del Tajo, en soledad amena»: todos son lugares que se pueden encontrar en la realidad del mundo contemporáneo de la obra.

Sin embargo, hay diferencias en el modo de tratar los espacios dramáticos; el poema no suele insistir ni con precisiones, ni con cambios, sobre el lugar donde está el sujeto ficcional que tiene la voz lírica; la novela no tiene límites para cambiar sus espacios y lo mismo reproduce lugares del mundo real, sin límites, o espacios fantásticos, dándoles a todos, por relación con la fábula, un estatus ficcional; el teatro suele limitar a uno, dos, o tres, los espacios dramáticos, y los convierte en lugares de conjunción de los personajes (plaza pública, sala de estar de la casa, sala de audiencia...), o en lugares de paso ante un personaje quieto (un juez que ofrece audiencia, la señora de la casa que recibe visitas, un observador que va dando cuenta y refleja la curiosidad del público, etc.): un interior, un exterior urbano o un lugar en el campo son los espacios dramáticos más frecuentes y se corresponden con los tres decorados clásicos, de Serlio.

El teatro clásico prefirió la plaza, delante del palacio real, aunque no faltan escenas en una playa (*Filoctetes*), en la terraza del palacio de Agamenon, en el templo de Apolo o en la colina del Areópago (por no salirnos de *La Orestiada*); el teatro español desarrolló gran cantidad de obras alternando escenas en la calle y en el interior de las casas; el teatro inglés diversificó también los lugares y recorrió los palacios: salones, gale-

rías, dormitorios, terrazas de guardia, etc. A lo largo de la historia del teatro se advierten preferencias diversas en épocas, naciones y estilos y convenciones sociales que valoran más unos lugares que otros.

El teatro burgués, que domina la escena española desde el último tercio del siglo XIX, propuso como lugar de encuentro un salón; contamos con el testimonio de Clarín, que en el capítulo XVI de *La Regenta*, se queja de la ruina a que habían llegado los decorados de Serlio en el teatro de Vetusta, y la tendencia generalizada en las obras «modernas» a situar las escenas en una «sala decentemente amueblada». El peligro de la sala lo constituían los sillones y la tendencia no menos generalizada, esta vez en los autores, a sentar en ellos a sus personajes para que charlen, convirtiendo el espacio escénico en el lugar donde se narra una fábula, y los espacios dramáticos en espacios narrados. Los personajes iniciales cuentan lo que saben del tema y, cuando ellos agotan su conocimiento y han enterado al público de los preámbulos de la historia, llegan otros personajes que siguen contando lo que está ocurriendo fuera de la escena: es el «teatro de palabras», tan rechazado por directores y «gentes de teatro» (A. Artaud) hasta fechas muy recientes. Creemos que es una forma de teatro condicionada totalmente por ese espacio reducido a una «sala decentemente amueblada», donde se comentan los acontecimientos.

Las obras de Jardiel diseñan sus espacios dramáticos siguiendo la tendencia general del teatro burgués; suelen ser espacios interiores cuya escenografía se lee como signo de la personalidad de sus dueños, pero hay algunas modificaciones parciales que nos resultan muy interesantes por su significado en el conjunto y por lo que tienen de novedad y posible antecedente de cambios posteriores.

Generalmente, los cambios de espacios dramáticos coinciden con los cambios de decorado en los entreactos, aunque en la escenografía pintada en bastidores y bambalinas, podían hacerse en forma rápida a la vista del público, y en el teatro expresionista se hacen también a la vista del público por medio de luces y sombras con transparencias y recursos diversos. Jardiel repite con frecuencia el mismo espacio en dos o más actos, señalando verbalmente que ha pasado un tiempo, así en

Los habitantes de la casa deshabitada, después del telón corto y las primeras cajas donde transcurre el prólogo, se pasa al escenario completo en el interior de la casa (salón-vestíbulo) en el primer acto, y para el segundo «la misma decoración del acto anterior... han pasado tres horas»; en *Madre (el drama padre)*, el prólogo y los dos actos transcurren en la misma alcoba, y sólo se hacen precisiones respecto al espacio escenográfico para expresar visualmente el paso del tiempo en el primer acto: «la misma alcoba del Prólogo, catorce años después. A pesar del tiempo transcurrido, no ha habido en ella cambios esenciales. Únicamente ha habido variación en algunos detalles. Por ejemplo, las colchas de color rosa de las camas han sido sustituidas por grandes pieles blancas, que hacen el mismo oficio». También se conservan los mismos espacios en *Usted tiene ojos de mujer fatal*, del prólogo al primer acto («gabinete saloncito» / «han pasado tres meses, pero nada ha cambiado») y del segundo acto al tercero («vestíbulo con mezcla de salón» / «la misma decoración del acto segundo»).

Una alteración parcial que encontramos en muchas de las obras de Jardiel consiste en que el lugar de conjunción de los personajes suele ser un vestíbulo que hace a la vez de salón, donde la tentación de sentar a los personajes para que cuenten es evitada casi totalmente. Los personajes entran y salen y se mueven continuamente, sin tregua, para conseguir un dinamismo que induce a risa. Son varios los dramas donde ocurre esto, *Los habitantes de la casa deshabitada*, *Eloísa está debajo de un almendro* (tercer acto), *Los ladrones somos gente honrada* (primer acto), etc.; las entradas y salidas son continuas y justifican un decorado que se caracteriza por el gran número de puertas (seis, siete) y ventanas, por espacios latentes, por lugares de acecho, etc., donde se acogen los que vienen de la calle, que entran por puertas y ventanas, o los que proceden del interior de la casa, que suben y bajan por escaleras, entran y salen por puertas, por armarios, por la pared, por un reloj, por cualquier sitio. La sensación de que todo puede pasar deriva no sólo de la locura real o aparente de los personajes, no sólo de los motivos inverosímiles e inesperados que se suceden en la fábula, sino también de la inseguridad que experimenta el público ante esos cambios espaciales, sus zonas de acceso,

tan variadas, y sus lugares de acecho insospechados. Sin cambiar la tradición de los espacios dramáticos del teatro burgués, Jardiel Poncela logra imprimir a sus espacios un dinamismo continuo y original.

El espacio escénico que tienen presente los dramas de Jardiel es el escenario a la italiana, de medio cajón, con su línea de batería, su foro, sus primeras, segundas y terceras cajas y el decorado tridimensional. Los telones de boca y de foro y el telón corto suele aprovecharlos como elementos escenográficos, en algunas obras, como vamos a ver.

El espacio escenográfico, o conjunto de las decoraciones que convencionalmente convierte el escenario en los espacios dramáticos correspondientes, suele describirse en el Texto Espectacular de los dramas como corresponde a una puesta en escena de tipo realista y, con cierta frecuencia, suele encajarse en el escenario con proyección cónica y ángulo de cuarenta y cinco grados respecto a la línea de batería, a fin de mostrar al público escaleras en esquina, que suben o bajan (en el teatro normalmente las escaleras suben); con la perspectiva cónica se amplían considerablemente las posibilidades de visión y, sobre todo, se altera el ámbito escénico superando en cierto modo el enfrentamiento estricto del ámbito en T, que imponía inexorablemente el espacio escenográfico pintado según las leyes de la perspectiva y con punto de fuga en el fondo del escenario. Si a esto añadimos que en alguna obra se elige un ángulo de visión opuesto al cambiar de un acto a otro, aunque se conserve el mismo espacio dramático, el espectador tiene siempre la sensación de que le están moviendo la butaca, de que los espacios no están fijos y son una ilusión subjetiva.

Como ejemplo analizamos los espacios escenográficos de *Un marido de ida y vuelta (Farsa en tres actos)*: en el primero, la escenografía corresponde a «una alcoba matrimonial... se descubre al fondo el final de una escalera que parte hacia abajo, conduciendo a las habitaciones inferiores»; en el segundo acto «*living-room*, o para que sea más claro, "saloncito de estar", en la misma casa en que se desarrolla el primer acto... Del primer término izquierda arranca una escalera que simula ser la misma que vimos en el foro partiendo hacia abajo, y que ahora, naturalmente conduce al piso de arriba... Todo este la-

teral está violentamente oblicuo a la batería»; a pesar de que se presenta como un «salocinto de estar» el espacio dramático es a la vez vestíbulo, puesto que hay una puerta al jardín, que se describe con mucho cuidado y que tendrá una funcionalidad muy destacada en el acto tercero, pues señala el paso del mundo real al de la muerte. El tercer acto se sitúa en otra perspectiva visual: «el mismo *living-room*» del acto anterior, pero visto desde otro ángulo, de manera que lo que antes era foro ahora constituye el lateral derecha, y lo que antes fue lateral izquierda, ahora ha pasado a ser foro...»; sigue viéndose la escalera que comunica este espacio patente con el latente del piso de arriba, que el espectador conoce muy bien porque fue espacio patente en el primer acto. De la misma manera que el teatro griego jugaba con el interior del palacio convirtiéndolo a veces en espacio patente, generalmente cuando se había producido una muerte en su interior (el suicidio de Yocasta, la muerte de los hijos de Medea, etc., que el decoro impedía realizar a la vista del espectador), Jardiel hace un cambio en el sentido vertical: el primer piso de un chalecito alterna en presencia y latencia con la planta baja y están unidos por una escalera que sube o baja, al igual que las puertas del palacio se ven desde afuera o desde adentro cuando han actuado las máquinas en el escenario giratorio.

Este modo de tratar el espacio escenográfico contribuye a la intensa sensación de movimiento del teatro de Jardiel Poncela, y crea una fuerte tensión entre el ser y el parecer, rompe continuamente las expectativas del público, genera desconfianza en las cosas que parecen más estables (paredes, relojes, por ejemplo) y por otra parte, vienen a coincidir con los cambios bruscos de sus personajes, con su inestabilidad emocional y física. Mariana, la protagonista de *Eloísa está debajo de un almendro*, cambia de actitud ante Fernando, su pretendiente, y cambia de sitio en una especie de huida y de vuelta continuada, que justifica así:

FERNANDO. ¡Eres para mí una cosa tan sólida y estás tan atada a mi corazón!

MARIANA. Como tú...

FERNANDO. Reunirme contigo, tenerte al lado, mirarte, hablarte,

es una obsesión que no me da tregua; pero siempre tiemblo de conseguirlo; porque nunca sé si vas a abrirme los brazos o vas a ahuyentar todos mis sueños con una mirada.

MARIANA. A mí me ocurre igual. Suspiro por hablarte, y por verte, y por tenerte a mi lado, y siempre me aterra la duda de si en aquel día y en aquella ocasión voy a encontrarme con el que me fascina o con el que me repele. Pero evitar lo que nos sucede a los dos depende de ti solo.

FERNANDO. ¿De mí solo?

MARIANA. Sí. Yo no soy más que tu reflejo, y siento siempre hacia ti las mismas ansias. En mí no habría cambios nunca si no los hubiera en ti. Mis cambios no están en mi voluntad, porque, desde que te vi la primera vez, mi voluntad es la tuya. Pero tú... tú sí varías de un modo voluntario. Tú, cuando varías, es porque haces un esfuerzo violento por variar.

FERNANDO. (Después de mirarla unos instantes; levantándose rápidamente y paseándose con la vista en el suelo.) Lo has notado...

La acción de esta obra se sitúa en el Madrid de 1940, con un ambiente social de apariencias, de recelo y falsas relaciones, de desconfianzas, que se refugian en los mecanismos de la risa de un teatro que no afirma nada, nada niega y nada ataca, pero en el que una inestabilidad profunda afecta a personas, a cosas, a espacios.

El espacio lúdico, creado por el diálogo en relación con los gestos, las palabras y los desplazamientos de los personajes (Veltruski, 1977), está también en relación con el espacio escénico y el escenográfico: Jardiel coloca a sus actores en lucha con los muebles de la escenografía (primer acto de *Eloísa está debajo de un almendro*) para indicar su grado de adaptación al ambiente, o para comprobar sus reflejos, si son recién llegados; las relaciones del hombre con su entorno, se semantizan en los dramas de Jardiel y son signo de desconcierto, de deseo de supervivencia, de dificultad.

A veces los personajes situados en un espacio cuyas entradas y salidas no son las habituales (ventanas, armarios, relojes, paredes, etc.), pueden producir desconcierto en el público, y para intensificar la impresión y a la vez explicar de un modo

cómico el juego de refracción de las conductas y de los objetos, pone Jardiel en escena un personaje con una visión distorsionada que, a modo de espejo deformante, interpreta el espacio. Esta función tiene Rodriga, la hija del guarda de *Los habitantes de la casa deshabitada*, que se presenta como un tanto simple y curada de espantos desde que ha visto en su pueblo un espectáculo de magia y juegos de manos: nada de lo que pasa la sorprende, por más que al público siga sorprendiéndole los absurdos que está viendo; además de lo inverosímil de los sucesos, de las entradas y salidas, que rompen todo el esquema lógico situacional del público, le llegan a éste las interpretaciones a todas vistas falsas de la Rodriga. El código de lo maravilloso que lo explica todo para este personaje, sirve de contrapunto a una situación sórdida de la casa deshabitada. El espectáculo juega con tres perspectivas: la de los hechos que se ven, la interpretación de Rodriga y la explicación que continuamente está dándoles el espectador a los hechos, y que debe abandonar en cuanto queda defraudado.

Con cierta frecuencia Jardiel acude a esta «estrategia»; presenta visualmente algo inverosímil, inexplicable, y le da una interpretación a partir de la lectura de un personaje presente en la misma escena que lo reitera contándoselo a otro, o lo repite para sí mismo comentándolo con asombro. Estas estrategias son recursos intensificadores, semejantes a los que el poema utiliza mediante la rima, o la novela con la repetición de escenas desde la visión de diferentes personajes. Los hechos percibidos visualmente se suceden en escena de modo inverosímil, y son comentados, para duplicar su efecto, de modo inadecuado; el efecto es semejante al que se conseguiría proyectando luces de colores no naturales sobre las cosas.

Jardiel no altera los límites del «ámbito escénico» por lo que se refiere a la comunicación entre los personajes y el público: no suele poner espectadores dentro del escenario, o más allá de la línea de baterías y no «rompe telón», sacando físicamente actores a la sala, ni siquiera por medio de la palabra para comunicarse directamente con los espectadores: la relación del actor con el público es de enfrentamiento; es decir, la propia del ámbito escénico en T del teatro «a la italiana». Esto lo mantienen a rajatabla las obras en sus actos, pero la situa-

ción se altera mediante la prolongación verbal del escenario en los prólogos de varias obras, por ejemplo en *Los ladrones somos gente honrada*, en *Eloísa está debajo de un almendro*, en *Los habitantes de la casa deshabitada*, etc.

Hay críticos que opinan que las obras que Jardiel distribuye en un prólogo y dos actos, son realmente obras en tres actos, puesto que el prólogo entra de lleno en el tema que desarrollarán los actos y no se explica por qué razón sigue ese modo de presentar las acciones. Desde la perspectiva del análisis del espacio parece adquirir sentido este modo de presentar la fábula y hay un sólido fundamento para separar, como prólogo, la primera parte y hacer el resto de la obra en dos actos. El prólogo de estas tres obras que nos sirven de ejemplo, presentan escenas de género: la preparación de un robo en una villa de San Sebastián, el descanso de una sesión en un cine de barrio de Madrid, la reparación de la avería de un coche en un camino de mala muerte no lejos de Salamanca. Las tres escenas se hacen a telón corto, en las primeras cajas y tienen el espacio escenográfico más atrevido del teatro de Jardiel, y las tres están fuera del esquema de la «sala decentemente amueblada», o de su espacio equivalente «amplio vestíbulo-salón».

Los prólogos son la introducción al tema desde el punto de vista de la fábula: el espectador se encuentra con una situación rara, extraña, inexplicable, que va a ser continuada y aclarada en los actos que constituyen el centro de la obra. Como tales prólogos, se escenifican con telón corto, en las primeras cajas, es decir, sin ocupar todo el escenario, y en dos de ellas se utiliza el telón de boca como elemento escenográfico para dar informes al público, y en la otra se utiliza el telón de fondo para completar el paisaje.

El *telón* es definido en el DRAE como «lienzo grande, pintado, que se pone en el escenario de un teatro para que pueda bajarse y subirse, ya para que forme parte principal de las decoraciones, ya para ocultar al público la escena». Con cierta frecuencia, y a partir del uso de la luz eléctrica en el espectáculo dramático, la iluminación hace la función de ocultar al público la escena, y hay tendencia a utilizar el telón, cuando se usa, como parte de la decoración, y efectivamente Jardiel utili-

za, después del prólogo, el telón de boca en *Los ladrones somos gente honrada* para dar la noticia de la boda de la protagonista: «un telón de boca en el que se lee: De sociedad: esta mañana en la iglesia de la Concepción, se ha verificado el enlace de la bellísima señorita Herminia...». Y en *Eloísa está debajo de un almendro* también después del prólogo aparece en el telón de boca un comunicado «Descanso. Bar en el principal». *Los ladrones somos gente honrada* tiene ya en el prólogo un «gran telón de foro de perspectivas lejanas, y en cuyo confín se pone el último sol de la tarde...» completando al «telón corto, colocado en las primeras cajas, que representa un campo al anochecer».

El espacio de los prólogos se dispone así: «Telón corto, en las primeras cajas...», y la escenografía correspondiente que en *Los ladrones somos gente honrada* «representa la terraza de un hotel o villa particular, absolutamente constituido por el jardín: en telón negro, porque es de noche y el jardín aparece completamente en sombras... Se supone que el patio de butacas es un estanque situado en el jardín...», con lo que verbalmente la sala del teatro queda incorporada al escenario como espacio latente al que tienen acceso visual los personajes que se mueven detrás de las baterías: cada vez que alguno de los personajes mira hacia la sala, convencionalmente está viendo el estanque.

La situación es mucho más compleja en el prólogo de *Eloísa está debajo de un almendro*. Mediante una técnica especular, bastante atrevida, Jardiel enfrenta una sala de cine de barrio y la sala del teatro y sus públicos respectivos comparten telón. Para ello repite las acotaciones casi al pie de la letra: «telón corto en las primeras cajas, que representa la pared de fondo de un cinematógrafo de barrio. Puerta practicable en el centro del foro, con cortinajes y forillo oscuro», que por lógica situacional lleva al vestíbulo del cine. Las baterías tienen inmediatamente detrás lo que se supone que es la última fila de butacas de la sala de cine y los actores de la obra de teatro que son espectadores de la película, están de frente al público de la obra dramática. Cara a cara están situados los dos públicos en un alarde de virtuosismo espacial. El patio de butacas del salón de cine se prolongaría en orden inverso por el patio de

butacas del teatro, de modo que, como el estanque de los ladrones, el patio de butacas es otro patio de butacas y se convierte de espacio escénico en espacio dramático latente.

Una vez que se baja el telón de boca donde se dan las noticias de la boda y del descanso respectivamente, vuelve a levantarse y empieza el primer acto que se desarrollará en una sala de estar, con sus peculiaridades escenográficas, pero de acuerdo con lo que era el lugar dramático más utilizado en el «teatro de palabras»: la sala donde charlan los que llegan con noticias (personajes coordinadores), o los que las han vivido (personajes funcionales).

El mismo proceso observamos en *Los habitantes de la casa deshabitada*; el prólogo describe la decoración casi con las mismas palabras que las otras obras: «telón corto, colocado en las primeras cajas, que representa un campo al anochecer», en el escenario insólito de «un bosque sombrío y tupidísimo», que será sustituido en el acto primero por un «salón-vestíbulo en la casa deshabitada», donde la acción transcurre facilitando la entrada y salida continua de personajes.

Otro sentido parece tener el prólogo de *Angelina o el honor de un brigadier*, pues encaja dentro de la tradición teatral de la Comedia del Arte, o de nuestro teatro del XVI (la *propalladia*, con su *entroyto* y *argumento*) donde sale un personaje que dice el resumen de la historia o presenta a los personajes. Jardiel introduce la novedad de que sean los mismos personajes los que se presenten: *Yo soy Angelina...*

En los prólogos se usa siempre el telón corto, la acción no sobrepasa por el foro las primeras cajas y cumple lo que postula la definición del DRAE: *telón corto*, «el que se coloca inmediatamente detrás de la embocadura, mientras se representan delante breves escenas episódicas y permiten mudar, a su espalda, la decoración». Aunque en las obras de Jardiel no es mudar la decoración sino tener preparada ya la del primer acto, pues por lo general son obras «difíciles de ensayar y de representar por sus complicados montajes y sus nutridísimos repartos» (Marquerie, prólogo a Jardiel Poncela, 1968, 13).

Otro de los recursos de Jardiel consiste en poner pocas paredes lisas, todas están llenas de ángulos y de entrantes y salientes

a propósito de puertas, de escaleras, de forillos que llevan a una galería, al jardín, a la calle. En *Usted tiene ojos de mujer fatal*, el salón de Sergio tiene cinco puertas y una ventana...

La *escenografía* es exuberante en las obras de Jardiel y se plantea en inmediata vinculación con el espacio lúdico. Hay un alarde de personajes en *Madre (el drama padre)* en el que los personajes están multiplicados por cuatro, cuando es posible, y arrastran la correspondiente decoración: cuatro camas, cuatro puertas al lado, cuatro novios para cuatro hermanas.

El colmo de la exuberancia escenográfica se encuentra en el acto primero de *Eloísa*. El salón de la casa de la protagonista se describe con tintas que bordean el absurdo y el desquiciamiento: «salón —llamémosle así— en casa del padre de Mariana. Es una pieza a todo foro, de trazado irregular, con estructura absurda, como el moblaje, la decoración y el atrezzo». Todos estos signos convergen con la historia de locos y de personas desquiciadas y crean las expectativas adecuadas para que todo en la obra resulte coherente.

«El moblaje general de la estancia es de tal modo abundante que hay muchos más muebles que espacios para circular», y la enumeración se hace exagerando: tres tresillos, cinco o seis sillones, cuatro o cinco mesas, tres o cuatro consolas, dos o tres cómodas, un bis a bis y un ejército de sillas. Y todas las superficies de los muebles ocupadas por cacharros, jarrones, relojes, lámparas, velones, floreros, urnas, fanales...

La relación con los personajes se establece directamente, no se deja al azar de la interpretación del público. Los de la casa andan con soltura por entre tanto mueble: Micaela «avanza de prisa, tirando de los perros, y con destreza de persona ya habituada a ello, por entre los muebles...»; los criados tienen que adaptarse y se producen escenas cómicas a propósito de ese espacio disparatado. Llega un criado nuevo, Leoncio, lo adoctrina el anterior, Fermín, que se marcha de la casa porque está a punto de volverse loco: «le digo lo mismo que le dije en los salones de abajo: mucho cuidado de no tropezar con los muebles... ni rozarlos... ni apartarlos un dedo de donde están». Leoncio intenta andar hacia la cama donde está el señor: «¿Por dónde se llega a la cama? (intenta echar a andar

por entre los muebles)». Fermín tiene que intervenir continuamente para rectificar la trayectoria: «No. Ese es el camino que lleva a la consola grande. Y por aquí se va al tiro al blanco. A la cama es por aquí...». Fermín afirma que «está uno asfixiado de no poder andar en todo el día en línea recta y braceando, y se desahoga uno galopando ahí fuera». El contraste lo ofrece Práxedes, la señorita de compañía de doña Micaela, la loca de los perros, que surge de la escalera del fondo como un obús: «es una muchacha pequeña y menuda que personifica la velocidad. Trae una bandeja grande con una cena completa, dos botellas, vasos, mantelería, etc., y avanza con todos sus bártulos, como un gato por un vasar, vertiginosamente y sin rozar ni un objeto, hasta una mesa donde deposita la bandeja, con una rapidez nunca vista, arregla y sirve un cubierto sin dejar un instante de hablar, no se sabe si con Fermín o consigo misma». Práxedes se adaptó al ambiente absurdo y se ha convertido en un personaje absurdo, que está en continuo movimiento y hablando continuamente, lo que hace pensar a Leoncio que está loca.

Lugares de acecho: son típicos de la comedia de salón para esconder al amante, para enterarse de situaciones que se desconocen, y son típicos también de la comedia de tono policíaco. *Los ladrones somos gente honrada*, que lleva el significativo subtítulo *Comedia casi policiaca en un Prólogo y dos Actos* desarrolla una buena parte del acto primero con entradas y salidas furtivas de debajo de una escalera en el «amplísimo vestíbulo en la casa del padre de Herminia». También hay espacios de acecho en el acto segundo de *Eloísa está debajo de un almendro*, en casa de los Ojeda: una alacena, que es clave para el enredo, y un armario donde se esconden y de donde salen personajes. Los lugares de acecho en obras de este tipo tienen doble función: la que suelen tener en la comedia burguesa como espacio donde oír sin ser visto y la de causar intriga una vez que uno de los personajes alerta al público sobre la posibilidad de que salga de allí alguno. En *Los habitantes de la casa deshabitada* se convierte en lugar de acecho el mismo salón, donde está Rodriga dando cuenta de todo lo que pasa, sin que nadie de los que pasan por allí la vea.

En resumen, todos los espacios, los cuatro fundamentales, el dramático, el escénico, el lúdico y el escenográfico; los espacios latentes y los patentes; los lugares narrados o imaginarios, las zonas de acecho, etc., se convierten en signos que remiten a los personajes, a las acciones, a las conductas, etc., y pragmáticamente a situaciones sociales y personales del autor y de la sociedad en que vive; son además signos que determinan las posibilidades de los otros y señalan de modo directo su sentido.

BIBLIOGRAFÍA

JARDIEL PONCELA, E. (1948): *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar (5.ª ed., 1964).

— (1968): *Teatro selecto de...*, Madrid, Escelicer.

ALEXANDRESCU, S. (1985): «L'observateur et le discours spectaculaire», en *Recueil d'hommages pour Essais in honor of A.J. Greimas*, II, Amsterdam, Benjamin, pp. 553-574.

APPIA, A. (1921): *L'oeuvre d'art vivant*, Ginebra-París, Atard.

AROLA SALA, F. (1920): *Escenografía*, Madrid-Barcelona, Calpe.

BABLET, D. y JACQUOT, J. (1975): *Les révolutions scéniques au XXe. siècle*, París, Société Internationale d'Art XXe. Siècle.

BAU, G., UBERSFELD, A. y PIENS, B. (1979): *L'espace théatral. Recherches dans la mise en scène d'aujourd'hui*, París, CNRS.

BETTETINI, G. (1975): *Produzione del senso e messa in scena*, Milán, Bompiani (trad. cast.: *Producción del sentido y puesta en escena*, Barcelona, Gili, 1977).

BOGATYREV, P. (1938): «Les signes du théatre», *Poétique*, 8, pp. 517-530.

BREYER, G.A. (1968): *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

BROOKS, P. (1968): *The empty space*, Londres-Harmondsworth, Penguin (trad. cast.: *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 1973).

CRAIG, E.G. (1905): *Die Kunst des Theaters* (trad. cast.: *Del arte del teatro*, Buenos Aires, Hachette, 1972).

ELAM, K. (1980): *The semiotics of theatre and drama*, Londres, Methuen.

HONZL, J. (1940): «La mobilité du signe théatral», *Travail théatral*, 4 (1971).

JANSEN, S. (1984): «Le role de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique. Quelques observations sur le "modele" du genre dramatique et sur le *Sei personaggi in cerca d'autore* de Pirandello», en H. Schmid y M. de Rougemont (eds.) (1984), *Semiotics of drama and theatre*, pp. 254-289.

KOWZAN, T. (1968): «Le signe au théatre», *Diogène*, 61, pp. 59-90 (trad. cast.: en Adorno *et al.*, *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1969).

POYATOS, F. (1976): «Nueva perspectiva en la narración a través de los repertorios extraverbales del personaje», en S. Sanz Villanueva y C.J. Barbachano (eds.), *Teoría de la novela*, Madrid, SGEL, pp. 353-383.

SCHMID, H. y ROUGEMONT, M. de (eds.) (1984): *Semiotics of drama and Theatre. Linguistic and Literary studies*, en *Easteren Europe*, X, Amsterdam, Benjamin.

SERPIERI, A., *et al.* (1978): *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milán, Il Formichiere.

UBERSFELD, A. (1978): *Lire le théatre*, París, Ed. Sociales.

— (1979): *L'espace théatral (avec diapositives)*, París, CNDP.

VELTRUSKI, J. (1977): *Drama as Literature*, Lisse, P. Ridder Press.