

UNIVERSITÄT ZU KÖLN
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT
ARBEITSKREIS SPANIEN - PORTUGAL - LATEINAMERIKA

Curso Intensivo 2016:

„Serendipia: migración como oportunidad“

Prof. Dr. Christian Wentzlaff-Eggebert

SERENDIPIAS EN LOS DESENLACES DRAMÁTICOS

Francisco Weber Ruiz

Universidad de Cádiz

30 de septiembre de 2016

Resumen

La serendipia siempre ha estado ligada a numerosos artes. Lo que aquí se propone es la búsqueda de esta en el teatro español a lo largo de la historia de su texto dramático, objeto de estudio que nadie había emprendido antes. Centrándose en lo que es inverosímil o casual, lo que es dramatismo o puramente teatral. Aún la cantidad dada de ejemplos de serendipias en los textos dramáticos, no se ha podido concluir que está realmente exista fuera de la ilusión escénica.

Palabras Clave

Serendipia; Anagnórisis; Ilusión escénica; Desenlace; Final sorpresivo; Texto dramático.

Índice

1. Introducción	1
2. Inicios del texto dramático	2
3. Encuentros en el teatro áureo	4
4. Fingimientos de Amor	7
5. Nuevos modelos de serendipias en el texto contemporáneo	8
6. Bibliografía	11

Introducción

Abarcar el tema de las serendipias en el teatro se antoja interesante y al mismo tiempo dificultoso. La serendipia no es otra cosa que un azar positivo o beneficioso, ahora bien, poco tiene que ver el azar en un texto dramático o en una representación escénica. Los participantes o actores ya conocen cual va a ser el final de su acto y el espectador en muchas ocasiones puede inferirlo o extrapolarlo.

Por lo cual, las serendipias surgen dentro de esas obras, en la propia ilusión escénica que personajes, escenografía y luces crean. Aunque también se podrían encontrar serendipias en alguna representación abocada al fracaso pero triunfando al final por medio de la Improvisación, ya que aunque el texto dramático tenga un final claro, este puede cambiar durante la obra, ya que es un arte creado al momento.

Sin embargo, se propone un estudio textual y artístico de la serendipia en distintas obras de la escena española a lo largo de los tiempos.

Las líneas de estudio o búsqueda han sido dos:

- A) Personajes con un objetivo claro que al final encuentran o resuelven otro igual de beneficioso o mejor para ellos o un colectivo.
- B) Personajes con un objetivo claro que no consiguen, y dándose por vencidos, lo resuelven.

Muy pocas obras se han encontrado que tengan ambos casos o al menos solo uno, y cómo expuesto anteriormente *ut supra* esta serendipia no es real, pertenece a la ilusión escénica de los personajes. Por eso el ámbito de estudio será otro, y nos preguntaremos porqué un autor dramático usa un motivo de azar en su obra para influenciar en el público o en la concepción de su obra o porqué da giros gramaticales para sorprender al espectador. Al fin y al cabo, solo lo sorprenderá una vez, en una representación. Esa comunicación o juego

en la que entran texto, actor y espectador en la ilusión escénica será el principal motivo de estudio.

Inicios del texto dramático

Ponemos nuestra vista sobre el primer teatro de la historia, el teatro griego de los siglos V a.C. El teatro nace como un acto religioso en movimiento, es decir, va evolucionando a lo que se conoce hoy día como teatro griego, esta evolución, de carácter azarosa también, empezó por relatar las grandes tragedias griegas de las que lamentablemente conservamos solo unas pocas. Azar en la tragedia griega no hay, los personajes tienen la palabra tragedia marcada en la frente de sus máscaras y el resultado siempre va a ser trágico tras previa catarsis o purificación con el público. Nada es al azar en estas tragedias.

Sin embargo en la línea de la tragedia griega encontramos el siguiente género que es más bien un amigo que un oponente de este; nos referimos a la comedia griega. Según Adrados: ‘Toda comedia se abre con una situación angustiosa en que está inmerso un coro o que repercute en un coro.’ Por lo tanto, en esencia igual que la tragedia, solo se diferencian varias dualidades: del contexto (Pasado-Presente), el carácter fantástico (Mitología-Fantasía) y el final (trágico-cómico). Aparte de los diálogos que obviamente caricaturizan la tragedia y se componen de juegos de palabra. El único representante de esto es Aristófanes.

En Adrados: ‘el responsable de este triunfo y este éxito es el héroe cómico, un personaje emparentado con el héroe de los cuentos. Es aparentemente débil y cobarde frente a los terribles personajes contra los cuales ha de combatir, pero siempre vence, utilizando toda clase de tramas inverosímiles y de recursos mágicos y fantásticos’. Esta inverosimilitud es la que habría que comparar junto a la serendipia ya que muchas veces terminan siendo casualidades. En *Lisístrata* por ejemplo, puede obligar a los griegos a aceptar la paz mediante una huelga sexual o en *La Paz*, el héroe puede subir a la casa de Zeus montado en un escarabajo para traer a la tierra a la diosa Paz. Ese carácter de resolución fantasiosa es muy similar en términos contemporáneos al azar y que luego veremos en otras obras. Ya que en muchas obras, casualidades pueden ser descreídas por ser inverosímiles, aun así, nosotros, inmersos en la ilusión escénica creemos y experimentamos durante la representación como real.

Posteriormente en Roma, en las *Comedia Palliatae* de finales del siglo III a.C y comienzos de II a.C encontramos un caso de serendipia que se suele repetir en todas las

comedias que imitan las del género de la Comedia Nueva Griega. Normalmente, una doncella es adquirida por un lenón separándose de su familia, con el paso del tiempo re-encuentra a su familia y no estando ya sometida a las obligaciones con el primero, se casa con su joven enamorado. Al pasar esto con frecuencia en las comedias, no es ninguna sorpresa para público por lo tanto esta mera casualidad, o serendipia termina siendo el juego de cierre final para las obras buscando así un aplauso y la simpatía del espectador. En esencia, estas situaciones siguen siendo inverosímiles como en la comedia griega. A esto se suele llamar Anagnórisis.

Es muy curioso como en muchas ocasiones este argumento es comentado por un dios que nos cuenta el prólogo al principio de la obra dando así un carácter moralizante a su obra. El caso más claro es el de *Rudens* de Plauto:

<<ARGUMENTUM

Reti piscator de mari extrahit uidulum,

Vbi erant erilis filiae crepundia,

Dominum ad lenonem que subrepta uenerat.

Ea in clientelam suipte inprudens patris

Naufragio eiecta deuinit: cognoscitur

Suoque amico Plesidippo iungitur.

Argumento: Un pescador con su red sacó del mar una saca de cuero donde estaban los juguetes de la hija de su amo que, después de haber sido raptada, había llegado a parar a las manos de un lenón. Ésta sin saberlo, salvada de un naufragio, llegó a formar parte de la clientela de su propio padre. Es reconocida y se casa con su amante Pleusidipo.>>

Arcturus prologus es el personaje elegido por Plauto en esta ocasión para exponer este argumento de manera más extendida al público que luego verá resuelto de esta manera:

<<DAEM. Qua faciet sunt? responde ex ordine.

PAL. Ensiculust aureoles primum litteratus.

DAEM. Dice dum, in eo ensiculo litteratum quid est?

PAL. Mei nomen patris.[...]

DAEM. Mane. Dic, in ensiculo quid nomen est paternum?

PAL. Daemones.

DÉMONES. ¿Cómo son? Responde en orden.

PALESTRA. En el primer lugar hay una espadita de oro grabada.

DÉMONES. Di entonces. ¿Qué hay grabado en esa espadita?

PALESTRA. El nombre de mi padre. [...]

DÉMONES. Espera. Di cuál es el nombre de tu padre grabado en la espadita.

PALESTRA. Démones>>.

Posteriormente, Démones agradecerá a los dioses haber encontrado a su hija y hará una reflexión sobre los hombres piadosos, si eres *pius* entonces los dioses te darán beneficios. Por tanto estas ‘casualidades beneficiosas’ se dan si el personaje se lo merece, cosa que influenciaría al público de la época.

Encuentros en el teatro áureo

Curiosamente este modelo de hacer comedias y estos personajes típicos prevalecen a lo largo de la historia siguiendo el paradigma clásico de Plauto y Terencio en su mayoría hasta que llegamos a las comedias palatinas del Siglo de Oro español, y que también tiene sus referencias en la *commedia dell' arte*, en el teatro Isabelino y en el teatro francés del siglo XVII.

Las comedias palatinas del teatro áureo normalmente son situadas fuera de España y tratan varios temas en común para poder ser denominadas en un mismo grupo cómo son: la amistad y los sucesos de amor entre otros, diferente de las obras urbanas o de capa y espada.

En *el Perro del Hortelano*, obra de Lope de Vega de principios del siglo XVII, encontramos una relación con las doncellas pérdidas de las comedias paliatas.

Aunque siempre se haya dicho que Diana, Condesa de Belflor era la representante del título de la obra por la expresión: el perro del hortelano no come ni deja comer. Es cierto que no habrá que descatalogar al personaje de Teodoro también con el mismo sobrenombre. Éste último aunque al principio enamorado de Marcela acaba con Diana por lo que sube su estatus social, aquí sí podría haber un caso de serendipia ya que al principio de la obra quería el amor de otra persona. Aun así el caso curioso es la serendipia que inventan los personajes de la obra para que Teodoro pueda casarse con Diana.

Jornada III 403-522

<<TRISTÁN. De Constantinopla vine
a Chipre, y della a Venecia
con una nave cargada
de rica telas de Persia.
Acordeme de una historia

que algunos pasos me cuesta,
[...]
Aficionado al rapaz,
comprole y llevele a Armenia,
donde se crio conmigo
y una hermana.
[...]

LUDOCVICO. ¿Dijo cómo se llamaba?

TRISTÁN. Teodoro.>>

Tristán le cuenta al Conde Ludovico, disfrazado de mercader griego, que encontró a su hijo perdido Teodoro y que era el mismo que andaba en el palacio. El espectador conoce la gran mentira: ese Teodoro no es el hijo de Ludovico, y conoce la artimaña para que el conde lo reconozca. Pero para el Conde es un fabuloso caso de serendipia: el reencuentro con su hijo perdido. Por tanto sería una falsa serendipia para el personaje del Conde. Un encuentro familiar falso o una anagnórisis inventada.

En el teatro Calderoniano encontramos otro ejemplo muy curioso que pasa desapercibo aún la importancia de su obra. En *La vida es Sueño*, gracias a que el rey Basilio quiera comprobar “tragedia” cómo el mismo expone en los versos 1095-1111, tenemos el descubrimiento de Segismundo de que es el heredero del reino de Polonia. Es realmente llamativo cómo Basilio llama tragedia al reconocimiento de este en la Jornada II Escena III. Digamos que el público ya sabía que iba a salir mal el episodio, pero tras esto se redime y la próxima vez que Segismundo obtenga la libertad será para ser benévolo. Aunque se piense que *La vida es Sueño* es un drama, realmente es una comedia, palatina además, de las denominadas serias por Zugasti.

En cierto modo es serendipia que Segismundo, nacido y criado en prisión acabe siendo rey, para él es totalmente inesperado y tiene su relación con los personajes que desconocen su procedencia en las comedias paliatas.

Otro suceso de serendipia ocurre doblemente cuando Calderón lleva a un doble reconocimiento de los padres al espectador y a sus personajes. Primero Basilio y Segismundo, luego Clotaldo y Rosaura. Paralelismo padre-hijo con padre-hija.

Jornada III Escena XIV 3262-3276

<<ASTOLFO. Aunque es verdad que la debo
obligaciones, repara
que ella no sabe quién es;
y es bajeza y es infamia
casarme yo con mujer...

CLOTALDO. No prosigas, tente, aguarda;
porque Rosaura es tan noble
cómo tu, Astolfo, y mi espada
lo defenderá en el campo;
que es mi hija, y esto basta.

ASTOLFO. ¿Qué me dices?

CLOTALDO. Que yo hasta verla
casada, noble y honrada,
no la quise descubrir.
La historia desto es muy larga;
pero, en fin, es hija mía.>>

Pero el teatro Calderoniano también innova en estos azares o inverosimilitudes. En *el Alcalde de Zalamea*, el hijo del futuro alcalde, Juan, se inscribe en el ejército y Calderón expone un cuadro completo a su despedida con su padre, hermana y prima. Justo cuando se marcha con el huésped Don Lope, su hermana es raptada para ser forzada y su padre prisionero e impotente a las destrezas de ellos. Juan cae entonces de su rocín y escucha los gritos y decide volver.

Jornada II cuadro V 873-893

<<JUAN. ¡Mortal gemido!

A la entrada de ese monte,
cayó mi rocín conmigo,
veloz corriendo, y yo ciego
por la maleza le sigo.
Tristes voces a una parte,
y a otra míseros gemidos
escucho que no conozco,
porque llegan mal distintos.

Dos necesidades son
las que apellidan a gritos
mi valor; y pues iguales
a mi parecer han sido,
y uno es hombre, otro mujer,
a seguir ésta me animo;
que así obedezco a mi padre
en dos cosas que me dijo:
<<Reñir con buena ocasión,
Y honrar la mujer>>, pues miro
que así honro a la mujer
Y con buena ocasión riño.>>

En parte es un acto azaroso, inverosímil casi: ¿cómo Calderón expone una extensa despedida para luego hacerlo volver rápidamente? Tal vez para Juan y para el público volver a Zalamea sea serendipia ya que da un carácter esperanzador a los sucesos que acontecen en su casa. Sin embargo, poco de beneficioso tendrá su vuelta ya que la hija una vez forzada, todo será vergüenza. De todas maneras se puede concluir que es una casualidad, un acto inverosímil o un azar.

Fingimientos de Amor

Posteriormente, encontramos un caso que podría tratarse también de serendipia. Son los fingimientos de amor. Ya que los protagonistas por fingir amor hacia otros personajes procuran conseguir un beneficio, pero luego se arrepienten de ello, ya que se enamoran perdidamente. Digamos que encuentran algo mejor que lo querían conseguir previamente.

Un caso claro de esto lo encontramos en *Los intereses creados* de Jacinto Benavente, basada según Dámaso Alonso es *El caballero de Illescas* de Lope de Vega y que bebe también de la *commedia dell'arte* como motor principal. Crispín y Leandro acuerdan salir de la ciudad con intereses aunque ellos no puedan ofrecer nada a los demás. Leandro pretende fingir amor hacia Silvia para subir su estatus social y ganar tales intereses, acaba enamorándose perdidamente de ella.

Escena IX del Cuadro Segundo

<<CRISPÍN .¿Qué tristeza, qué abatimiento es ese? ¡Con mayor alegría pensé hallarte!

LEANDRO. Hasta ahora no me vi perdido; hasta ahora no me importó menos perderme. Huyamos Crispín, huyamos de esta ciudad antes que nadie pueda descubrirnos y vengan a saber lo que somos.

CRISPÍN. Si huyéramos es cuando todos lo sabrían y cuando muchos correrían hasta detenernos y hacernos volver a nuestro pesar, que no parece bien ausentarnos con tanta descortesía, sin despedirnos de gente tan atenta. [...]

LEANDRO. Quisiste que fingiera un amor, y mal sabré fingirlo.

CRISPÍN. ¿Por qué?

LEANDRO. Porque amo, amo con toda verdad y con toda mi alma.>>

Otro caso de fingimiento de amor, tal vez más conocido encontramos en *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Don Juan tras apostar con Don Luis que se haría con la mujer de éste y con la novicia, consigue lo primero y al intentar sucumbir a Doña Inés y tras escuchar las palabras de amor de esta, se enamora. Lo que será después su salvación al final de la obra.

PARTE 1 ACTO IV 350-380

<<DON JUAN. ¡Alma mía! Esa palabra
cambia de modo mi ser,
que alcanzo que puede hacer
hasta que el Edén se me abra.
No es, doña Ines, Satanás
quien pone este amor en mí:
es Dios, que quiere por ti
ganarme para él quizás.
No; el amor que hoy se atesora
en mi corazón mortal,
no es un amor terrenal
como el que sentí hasta ahora;>>

Nuevos modelos de serendipias en el teatro contemporáneo

Ya a mediados del Siglo XX encontramos el teatro del absurdo, el cual tiene muchas diferencias en cuanto a localizaciones, ya que el absurdo español no conviene en nada al absurdo inglés. Serendipias en el absurdo son infrecuentes ya que normalmente el género

critica a la rutina y los personajes no resuelven sus conflictos como en *Esperando a Godot* de Beckett, *La Cantante Calva* de Ionesco o incluso en *Los avestruces* de Ruibal.

Tenemos un caso sin embargo catalogado como teatro del absurdo, aunque también tenga muchas características comunes con el realismo doméstico, con serendipia en España. En *Tres Sombreros de Copa* de Miguel Mihura. El protagonista va a casarse el día después a la obra y decide pasar su última noche de soltería en un hotel en el cual acaban apareciendo los integrantes de un circo, tras una noche bastante absurda el personaje se da cuenta que no quiere casarse y se enamora de Paula.

Acto III

<<DIONISIO. No sé. Tenía el presentimiento de que casarse era ridículo... ¡Que no me debía casar!...Ahora veo que no estaba equivocado...Pero yo me casaba, porque yo me he pasado la vida metido en un pueblo pequeñito y triste y pensaba que para estar alegre había que casarse con la primera muchacha que, al mirarnos, le palpitase el pecho de ternura... Yo adoraba a mi novia... Pero ahora veo que en mi novia no está la alegría que yo buscaba...A mi novia tampoco le gusta ir a comer cangrejos frente al mar, ni ella se divierte haciendo volcanes de arena...Y ella no sabe nadar...Ella, en el agua, da gritos ridículos...Hace así<< ¡ay! ¡ay! ¡Ay!>>

Sería serendipia en este caso porque Dionisio se da cuenta de su error y de cómo el humano se condiciona sin tener en cuenta las aspiraciones, aunque no acabe con Paula, de la que al final de la obra está enamorado y termine casándose y aceptando sus acciones previas. Ya no había escapatoria para el éste protagonista, se dio cuenta tarde. El público aquí no se sorprenderá de que Dionisio se enamore de Paula, se sorprenderá de que finalmente no obedezca sus instintos y se case con su prometida.

Para finalizar, llegamos a comienzos del siglo XXI, donde este intento de sorprender al espectador y a los personajes cambia y se hacen los llamados finales sorpresivos; finales inesperados o caminos llevados por el autor que cambian drásticamente.

El primer ejemplo de 2008, lo encontramos en *La Tortuga de Darwin* de Juan Mayorga, en la que la protagonista Harriet es una tortuga que ha evolucionado y vivido unos 200 años. Semejante a un humano llega a parar en manos de tres personajes que quieren aprovecharse de ella, ya sea por sus conocimientos históricos, su valor biológico o simplemente por ser una tortuga parlante.

<<HARRIET. Es duro, miraros y pensar:<< este caerá antes que yo>>. Os tengo aprecio, el roce hace el cariño. Y he aprendido tanto a vuestro lado...Observándoos, he completado la teoría de Charly. Teoría de la involución: llegado a un punto, el hombre retrocede hasta la bestia. Me habéis utilizado, queríais devorarme. Pero para comer tortuga hay que darle la vuelta, y la vuelta os la he dado yo.>>

Al final de la obra, en el 200 cumpleaños de Harriet, la protagonista envenena a aquellos que quieren aprovecharse de ella y termina con su teoría de la involución. Tenemos un giro inesperado, un final con sorpresa que no sólo termina inesperadamente para los protagonistas sino que cambia todo lo ocurrido anteriormente, el estudiante se convierte en el estudiado. Para el público es un magnifico final para un personaje simpatizante.

En *Grooming* de Paco Bezerra, asistimos al encuentro de un acosador con su acosada, comenzando todo como un acoso cibernético, están en un parque recordando los inicios de tal acoso y continuándolo por medio de flashbacks. En mitad de la obra hay un giro inesperado.

<<HOMBRE. Digo si te han tocado.

CHICA. ¿Toca usted a su hija mientras la ducha? Mi padre puede ser un estúpido, y un inmaduro, como casi todos los hombres, pero es un caballero.

HOMBRE. Qué has dicho

CHICA. Que mi padre puede ser un inmaduro, pero es un caballero.

HOMBRE. Antes. Repite lo que has dicho.

CHICA. No sé de qué me habla.>>

De la misma manera que *La tortuga de Darwin*, el cazador es cazado, la chica empieza a informarse sobre la vida de su acosador y al final de la obra llega a parecer justo lo contrario, que ella es acosada porque le gusta o porque quiere y el bien pudiera ser acosado.

En otra obra del mismo autor, *Dentro de la Tierra*, asistimos al último final sorpresivo. Por lo visto en el invernadero de una familia se hacen los mejores tomates, y empleados y vecinos están desapareciendo.

<<INALDECIO.-Prohibisteis la entrada a los vivos porque los utilizáis como abono.

HIJO. ¿A los vivos?

PADRE. ¿Cómo abono?

HIJO. Inaldecio, ¿qué quieres decir?

INALDECIO. Aquí abajo: Farida y los que han ido desapareciendo. Por eso lo cerrasteis, porque esto no es un invernadero.

HIJO. Yo solo veo alambres y plástico, mire a donde mire.

INALDECIO. Yo no.>>

Al final descubrimos que las apariciones del hermano mayor era un fantasma, y que para esos tomates usan a humanos como abono.

Estos tres casos no pueden ser catalogados de serendipias pero es curioso ya que el público del siglo XXI parece ya no entrar en la inverosimilitudes o en los sucesos azarosos, piden explicaciones más realistas, y es por eso que tienden también a un teatro más serio, sobretodo el de Bezerra. Y para sorprender al espectador se crean los finales sorprendivos.

Como último ejemplo, incluir una obra de características particulares. En la obra no publicada de Eva Rodríguez Cruz, *Ángel* de 2006, si bien la autora en un inicio escribió esta obra por necesidad de una despedida y de mantener vivo un recuerdo, con el tiempo no quiso dejar solo este matiz y aprovechó para quejarse de lo maltratada que está la cultura y el arte en general en nuestra sociedad. Para muestra tenemos que no paran de tirar teatros y cerrar salas o reconvertirlos en otras cosas más comerciales.

En ese recuerdo se expone cómo los protagonistas van cambiando de ideas a través de la influencia de un ser extrasensorial, un Ángel el cual ellos no pueden percibir pero los espectadores sí. Para los protagonistas sus cambios de opiniones serían casos de serendipias ya que lo sienten como meras casualidades.

En conclusión, como creo que se ha puesto de manifiesto, la serendipia en el teatro no existe, por muchos azares o situaciones inverosímiles que encontremos, prácticamente todo tiene un motivo y ha sido dispuesto por un actor o director con una finalidad artística clara.

Bibliografía

Lesky, Albin. *La Tragedia Griega*. Barcelona. El Acantilado, 2001.

Pedraza Jimenez, Felipe. *Lope de Vega. Vida y Literatura*. Universidad de Valladolid, 2008.

Morón, Ciriaco. *Calderón: pensamiento y teatro*. Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1982

Rodríguez Adrados, Francisco. *Del Teatro Griego al Teatro de Hoy*. Madrid, Alianza Editorial, 1999.

Ruiz Ramon, Francisco. *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2005.

Zugasti, Miguel. *La Comedia palatina del Siglo de Oro*. Cuaderno de teatro Clásico 31. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2016.

