

Fabulación y trascendencia *

Manuel Pérez Jiménez
Universidad de Alcalá

La ocasión que demanda las reflexiones siguientes, como presentación de esta obra en su edición por la Asociación de Autores de Teatro, adquiere un obligado carácter de homenaje a Alberto Miralles, con el que intentamos también contribuir, desde la pequeñez de nuestro esfuerzo, a retener la memoria de este dramaturgo entrañable, esperando compensar en el autor lo que la parca quiso negar al hombre. Reconociendo, así, el matiz de elogio póstumo presente en estas palabras, queremos sin embargo salir al paso de cualquier connotación de formulismo *ad hoc* que pudiera entrañar la afirmación siguiente: *La felicidad de la piedra* nos presenta a Alberto Miralles (y ello torna aún más dura su ausencia) en su plenitud creadora y en el apogeo de su labor de dramaturgo. Los párrafos que siguen constituyen, en rigor, una exposición de las razones en las que sustentamos dicha aseveración.

Es ésta, en efecto, obra de feliz madurez en sus diversos aspectos, que, tanto su lectura como texto cuanto su consideración como pieza teatral, ponen enseguida de relieve y entre los cuales queremos resaltar aquí los siguientes:¹ la calidad de su fabulación, la altura de su registro lingüístico, su solidez como configuración teatral y el carácter trascendente de su entidad semántica. A la altura de 1993,² Miralles atesora medio siglo de lúcida observación de su experiencia (y, al fin, de la de todos) en los avatares del existir, junto a enriquecedores años de intensa y poliédrica actividad teatral (creación y dirección de grupos, estrenos de obras propias, dirección de espectáculos, profusión de artículos y ensayos), habiendo publicado por entonces más de una docena

* El presente trabajo, realizado a partir del texto de la pieza, fue publicado como estudio de la misma en la edición cuyos datos son: Alberto Miralles, *Teatro escogido*, 2 vols., Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2004, Tomo II.

¹ El lector podrá ampliar su información en el estudio que Magda Ruggieri (*Il teatro de Alberto Miralles*, Bologna, Pitagora Editrice, 1995) dedica al teatro del autor, cuyas páginas 97-111 están dedicadas a *La felicidad de la piedra*.

² Debemos a Carmen Hierro una valiosa información sobre el proceso creador de *La felicidad de la piedra*, obra escrita originalmente en castellano, pero publicada por vez primera en valenciano, en el año 1996, tras ganar el Premio Eduard Escalante de Teatro del Ayuntamiento de Valencia en 1993.

de obras y más de media de adaptaciones teatrales, sin contar sus incursiones en los campos del guión televisivo y de la narrativa. Si todo ello configura el perfil de la madurez creadora del autor, explicando de paso la excelencia de las obras posteriores, aquí va a servirnos especialmente para comprender y valorar el drama que comentamos.

En él, confirma Miralles su condición de hábil constructor de ficciones, que el estreno de *Píntame en la eternidad* (1998) iba a mostrar de manera admirable, revelando el dominio, por parte del autor, no sólo de los mecanismos de la fábula, sino también de los resortes de la intriga y de la eficaz dosificación de informaciones y sorpresas para el receptor. En dicha obra (que consideramos paradigmática en relación con la construcción del drama actual, hasta el punto de utilizarla como modelo frecuente en la reflexión teatral inscrita en nuestra práctica académica), la parte esencial de su configuración queda, sin embargo, encomendada al conflicto, planteado por el autor con diáfana claridad y desarrollado mediante una progresión orientada hacia su nítida culminación tensional e ideológica.

Es éste último un aspecto notablemente ausente en *La felicidad de la piedra*, obra que presenta, a diferencia de la anterior, un predominio del modo de configuración teatral deparado por el eje de la narratividad. Su universo imaginario, en efecto, se articula en torno a un enigma que debe ser resuelto y se desarrolla a través de una intriga constituida precisamente por el itinerario de esa resolución y por los obstáculos y sorpresas que conlleva.

Y, aunque tanto la alusión a *Píntame en la eternidad* como la posterior reflexión sobre el tercero de los aspectos señalados, desean subrayar el genuino perfil de dramaturgo de Alberto Miralles y la raíz auténticamente teatral de toda su creación, el modo de configuración de *La felicidad de la piedra* proyecta indudables referencias a otros ámbitos de la narratividad tan específicos como el de la novela y el cine. Así, la línea argumental constituida por el proceso de investigación de un presunto asesinato y de sus móviles y antecedentes, evidencia enseguida su feliz relación, tanto en el plano temático como en el compositivo, con las llamadas series negras narrativas y cinematográficas.³ Así también, de acuerdo con las tendencias más actuales de estas formas de ficción, el sujeto activo de dicho periplo indagador compone un tipo más próximo al individuo posmoderno que al superhéroe ideal de hace unas décadas. Así también, por último, José Luis Vera, protagonista absoluto de la pieza, según indicación expresa del autor, aparece caracterizado, no sólo por una serie de evidentes reducciones en sus perfiles personal, profesional y moral, sino también por toda la carga de relativismo conferida por su función de narrador parcial y subjetivo de una historia que, además de contenerlo como sujeto implicado y relevante, aparece privada de objetividad en tanto en cuanto sucede, también por voluntad explícita del autor, en el ámbito exclusivo de su recuerdo.

El grado de ficcionalidad otorgado a este universo imaginario ha acabado por constituir, en su conjunción de lo real objetivo y de lo esencial representativo, un rasgo

³ En su introducción a la edición de *La felicidad de la piedra* por la Universidad de Murcia (1995), la profesora Patricia Traperó apunta certeramente algunas de las posibles referencias, más temáticas e icónicas que propiamente genéticas, de la obra (pp. 9-22).

específico del teatro de Alberto Miralles. Si, dada su filiación con la serie negra, *La felicidad de la piedra* recrea un universo convencional (poblado por víctima, investigador, entorno que contiene a los presuntos verdugos, auxiliares del periplo indagador y leyes propias, emanadas del mismo proceso de desvelamiento), dicha espacio de indeterminación aparece, sin embargo, fundido con otro de naturaleza concreta, cuyas coordenadas espacio-temporales lo remiten, en este caso, a la ciudad de Valencia, sometida por Miralles a un brillante -y habitual en él- proceso de esencialización, que si vincula sus datos más objetivos a la celebración de las fallas (esenciales para la acción y el sentido de la obra), permite al mismo tiempo vislumbrar la concordancia del resto de sus elementos con el entorno real de la ciudad, especialmente querido por Alberto Miralles, levantino de nacimiento y mediterráneo de ejercicio.⁴ La singularidad del universo urbano valenciano resulta, pues, tangible para el espectador, quien percibe el condicionamiento ejercido por dicho medio sobre la experiencia del protagonista, hasta el punto de que la ciudad levantina constituye el principio y el fin de un periplo vital y de un viaje iniciático que animan la rememoración de José Luis Vera y coadyuvan en la configuración del sentido último de la obra. En efecto, él mismo, así como el variopinto conjunto de personajes cuya funcionalidad sintetiza el autor otorgándoles la condición de *coro* (periodistas, editores, policía, camarero, profesores de la universidad, estudiantes, artistas falleros, etc.), despliegan su ser en torno al vacío dejado por “la sombra de Eduardo Verdú”, verdadero centro, aunque ausente, de dicho universo, correlato simbólico del yo narrativo que es Vera y soporte de la metáfora que, sintetizada en el mismo título, encierra, como veremos, su más hondo significado.

El segundo aspecto destacable de *La felicidad de la piedra* es el constituido por su carácter esencialmente artístico. Al igual que varios de los títulos más notables del autor, también aquí la base realista del universo imaginario aparece trascendida por una sutil elaboración que, no sólo convoca, como se ha dicho, algunas de las facetas y manifestaciones más actuales de la intraartisticidad, sino que ubica esta creación en la esfera sofisticada y rica de la convención artística de ley. Así, la distanciada ironía con que el autor enjuicia y comenta las conductas de sus personajes muestra, a través de los códigos verbales, un proceso compositivo atenido antes a las reglas de la coherencia ficcional y de la sublimación estilística que a cualquier pretensión de verismo costumbrista.

En efecto, a través de una suerte de omnisciencia compositiva que afirma la artísticidad de su creación, el autor extiende su propio registro lingüístico, elaborado y culto, a todos los niveles de la discursividad de la obra. Y no sólo a unas acotaciones convertidas a veces, en razón de su expresividad, en fragmentos emanados directamente de la función narradora del autor; ni a un buen número de réplicas que, dotadas de idéntica función narrativa, traducen los testimonios de Verdú o la rememoración del narrador interpuesto que es Vera; sino también a aquéllas que componen los diálogos de

⁴ La reescritura de la obra en valenciano respondió, según Carmen Hierro, a “un viaje de Alberto hacia sus raíces”.

los distintos personajes, las cuales aparecen impregnadas por similar propósito de consecución de un discurso de calidad, capaz de comunicar eficazmente el sustrato reflexivo de la pieza. Así, didascalias y discurso parecen surgidos de una concepción superior que unifica los registros verbales y los aproxima a los niveles de literalidad y de elaboración que constituyen otras tantas condiciones de lo noblemente literario.

De esta forma, la plenitud creadora que revela *La felicidad de la piedra* se despliega ahora, no ya a través de la estricta labor de dramaturgo de Alberto Miralles, sino mediante la de más amplio aliento consistente en unir, a la comunicación eficaz y atractiva de la fábula, una clara voluntad estilística, apoyando dicha comunicación en un registro lingüístico de notable elevación y dilatada elegancia. La condición de literato conviene, así, plenamente, a quien a través de esta obra se muestra como escritor en sentido pleno, recordándonos de paso que su labor creadora abarca, junto a la teatral, la desarrollada por el autor en el ámbito narrativo.

Todo ello, sin embargo, no atenúa en *La felicidad de la piedra* el tercero de los aspectos que deseamos resaltar: su carácter netamente teatral, que el autor, dramaturgo de genio, configura desde su larga experiencia de creador de entidades escénicas.

Poco importa que, a la justa estima que, ya por tercera vez, demuestran las prensas con respecto a esta obra, no se haya sumado hasta el momento la muy merecida de su representación. La textualización puesta en práctica por Miralles confirma, ya en sí misma, la dimensión escénica de esta pieza. En efecto, el texto manifiesta, desde el inicio, su carácter de codificación de una entidad de naturaleza teatral, una de cuyas facetas esenciales viene dada por la escenicidad, esto es, por su condición de hecho artístico concebido para ser comunicado a través de su materialización escénica. Por consiguiente, el texto alberga en sí la descripción de una efectiva actualización de la obra, prevista por el autor y detallada en los distintos elementos materiales y humanos que deben conformarla: niveles del escenario, posible utilización de carras, raíles y telares; empleo del ciclorama, efectos de luz, atrezzo y mobiliario; movimientos de los actores y relación con el espectador.

La evidenciación, a través del texto, de la puesta en escena virtual diseñada por el autor permite, a la vez, percibir los criterios que deben regir el estilo escénico de la obra, los cuales, si remiten a modos genuinos de los inicios de la dramaturgia de Miralles, revelan también la utilización de técnicas que lo aproximan a la teatralidad brechtiana y que han acabado por ser características de la creación del autor.⁵

Así, a las calidades de la fabulación descritas más arriba, la obra une su factura de auténtica pieza teatral, constituyendo la conjunción de ambos aspectos una de las claves del enorme poder de seducción que, tanto para el lector como (con toda seguridad) para el espectador, es capaz de ejercer *La felicidad de la piedra*.

El cuarto y último de los aspectos que, a través de esta breve presentación, deseamos resaltar como fundamento de la madurez teatral que esta obra revela, aparece relacionado con su condición de entidad intelectual de hondura, elaborada, no sólo a

⁵ Tanto el parentesco con la tradición teatral que procede de Bertolt Brecht, como la vinculación de la utilización del coro con el trabajo del grupo Cátaro, fundado en 1967 por Alberto Miralles, han sido puestos de relieve por Patricia Trapero (*Op. cit.*, p. 21).

través de una evidente intención reflexiva, sino también mediante su configuración como metáfora de la existencia o, al menos, de una determinada actitud ante la misma.

Por debajo del sabio distanciamiento y comprensiva complicidad con que, través de sus *alter ego* Vera y Verdú, contempla el autor el mundo y sus criaturas, subyace una evidente densidad semántica que dota de trascendencia a la obra. Dicha trascendencia alcanza, antes que a cualquier plano religioso o sobrenatural, a un cierto sentido de contemplación global de la existencia humana, concretado en el pensamiento al que el título de la obra alude de manera metafórica.

A través de este modo de alusión, sutil y elegante, ofrecido por el carácter diferido que aporta la metáfora, se ofrece a la sagacidad del lector un núcleo semántico destilado a través de refinados procesos de intelectualización.

La felicidad de la piedra es, así, concepto que se ofrece casi al final de la obra, a modo de emblema de una dicha tan pasiva como fatídica, a la que los espíritus que, cual el de Eduardo Verdú, poseen afán de superación, no pueden plegarse de manera resignada. La apuesta implica, sin embargo, graves riesgos que tornan el camino arduo y espolean las tentaciones de desafección. En esos casos, quienes renegaron de un destino de felicidad pétreo, deben afrontar su elección hasta sus últimas consecuencias, negándose a sí mismos la posibilidad de recorrer el camino en sentido inverso y haciendo, por tanto, de la autodestrucción la única salida digna.