

Representación y significación en el teatro: lectura de «El concierto de San Ovidio»

El teatro es tan antiguo como la humanidad misma. Se podría decir que surge cuando el hombre reflexiona sobre sí mismo y sobre lo que lo rodea y tiende a reproducirlo en un sentido espectacular y lúdico. Los juegos, los ritos, las ceremonias religiosas, etc., están en la base de lo que poco a poco se iría configurando como teatro en el sentido que lo entendemos hoy: la representación de una realidad, pero representación casi nunca inocente en cuanto que está informada y conformada por actitudes pragmáticas diferentes: sociales, políticas, religiosas.

El teatro es un dominio privilegiado para el estudioso de la semiología en cuanto que se superponen distintas sustancias significantes: el lenguaje, la expresión corporal, las apariencias exteriores del actor, el aspecto del espacio escénico, los efectos sonoros no articulados¹, entre otras que se podrían destacar; y, al mismo tiempo, uno de los más difíciles. Al igual que la poesía y la novela se construye sobre la base de otras

(1) Vid. el sencillo, pero clarificador, trabajo de T. Kowzan, «El signo en el teatro - Introducción a la semiología del arte del espectáculo», en VV. AA., *El teatro y su crisis actual*, Monte Avila editores, Caracas, 1969, pp. 25-60.

estructuras semióticas. En palabras de Hjelmslev y Barthes se podría definir como semiótica connotativa, es decir, semiótica que en el plano de la expresión tiene una semiótica denotativa. Lotman y los estudiosos de Tartu hablarían de sistema de comunicación secundario, en cuanto que es una estructura de comunicación que se superpone sobre unos niveles semióticos que le sirven de soporte fundamental².

En este trabajo vamos a plantearnos una cuestión sencilla, pero que tiene una extraordinaria importancia. Vamos a plantearnos si el teatro es una mera imitación de la realidad o algo más, si debemos ver en él una simple e inocente reproducción de situaciones y acontecimientos exteriores o una cosa nueva, creadora, transformadora de esa misma realidad.

Si tomamos como punto de referencia la poética de Aristóteles veremos que se pueden considerar diferentes formas de imitación de la realidad «que se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con diversos medios, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo»³.

La pintura, por ejemplo, imita la realidad mediante colores y figuras, la música mediante los sonidos armoniosamente combinados, la mímica mediante gestos, la poesía a través del lenguaje, etc. El teatro, en este sentido, representa la forma más compleja y perfecta de imitación en cuanto que puede combinar todas estas formas miméticas, puede utilizarlas simultáneamente. Más que cualquier otro arte parece que reproduce las situaciones y acontecimientos de la vida real: muestra a los personajes comprometidos en una acción que se presenta como tomada directamente del mundo exterior.

Los estudiosos del teatro no han puesto casi nunca en

(2) Sobre la configuración de los sistemas primario y secundario merece la pena destacar el trabajo del hispanista W. D. Mignolo, *Elementos para una teoría del texto literario*, Ed. Crítica, Barcelona, 1978.

(3) Aristóteles, *Poética*, edición trilingüe preparada por Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974, p. 127.

duda las capacidades imitativas de éste. Ni siquiera en los últimos tiempos, a lo largo de este siglo en el que se han renovado los presupuestos, los objetivos y las técnicas del viejo arte, se ha negado este carácter imitativo. Y esta opinión es tan firme, está tan arraigada, que se ha llegado a considerar como la condición necesaria y suficiente de la representación teatral.

¿Es posible mantener este criterio como definitivo, o será conveniente someterlo a crítica y discusión? Vamos a proceder de una manera ordenada, y puesto que nos movemos en el ámbito de la investigación semiológica, partamos del concepto de signo y desarrollemos todas las implicaciones que comporta.

La noción de signo está en la base de la semiología. Esto no quiere decir que se haya llegado a una definición unívoca que sea aceptada y admitida por todos los que cultivan este dominio que todavía no ha llegado a alcanzar un desarrollo pleno.

Las definiciones que conocemos son muy diversas unas de otras e, incluso, vemos que proliferan los términos: *icono*, *índice*, *símbolo*, *síntoma*, *señal*, etc., que tienden a diferenciar la noción de signo según las sustancias que lo conforman y según las diversas funciones que puede cumplir.

Ch. Sanders Peirce da del signo una definición muy abarcativa: «Un signo, o representamen, —afirma— es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, tal vez, un signo más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto»⁴.

Algunos ejemplos nos servirán para ilustrar la teoría peirceana del signo. Pensemos, en primer lugar, en la fotografía de una persona. Esta fotografía es el *signo* (representamen)

(4) Ch. Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974, p. 22.

de la persona fotografiada (el *objeto*), y suscita en la mente del receptor un signo equivalente (la simple fotografía), o un signo más desarrollado: sentimientos de alegría, de nostalgia, juicios técnicos sobre su calidad, etc. Esto es el *interpretante*, la huella psíquica que un signo deja en un determinado intérprete.

Otro ejemplo, una novela es el *signo* de una determinada/indeterminada realidad imaginaria —el *objeto*—, que podrá suscitar reacciones diversas según sean los lectores —el *interpretante*—, y podrá haber tantos interpretantes cuantas lecturas haya.

Pero sigamos con la teoría de Peirce. En su opinión se puede hablar de tres tipos de signos, en función de las relaciones representamen/objeto. El *icono*, que establece una relación de semejanza entre el signo y el objeto, por ejemplo, la fotografía a la que nos referíamos hace un momento; el *índice*, que presenta una relación de contigüidad entre el signo y el objeto, por ejemplo, el humo en relación al fuego; y, finalmente, el *símbolo*, que marca una relación convencional. Así las cinco letras de la palabra a-r-b-o-l representan al *árbol*.

Al margen de las críticas que ha suscitado esta clasificación de los signos⁵ no cabe duda de que es clarificadora, al menos para analizar fenómenos artísticos como el teatro. *Iconos*, *índices* y *símbolos* juegan en esta manifestación cultural un destacado papel y permiten completar de una manera rigurosa la teoría aristotélica de la mimesis.

La teoría semiótica de Peirce desarrolla aspectos referidos a la *representación*, pero no deja de lado el problema de la *significación*. Recordemos que dice que «el signo desarrolla en la mente de la persona un signo equivalente o, tal vez, más desarrollado». El *interpretante* da sentido al signo.

(5) Luis J. Prieto, en su obra *Mensajes y señales*, Seix-Barral, Barcelona, 1967, pone de relieve que el índice no marca una relación evidente entre el signo y el objeto, sino que, más bien, implica un trabajo de clasificación en función del «universo del discurso», y U. Eco, en *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1975, pone en guardia sobre las pretendidas semejanzas entre el signo icónico y el objeto al que se refiere.

Los trabajos de Peirce han permitido que progresara el estudio de la significación. En su línea se sitúan investigadores como Ch. Morris, R. Barthes y el mismo A. J. Greimas que destaca «una semiótica del mundo natural que se revela en su conjunto y en sus articulaciones más menudas, como una virtualidad de sentido a condición que sea sometida a una forma por lo menos mínima. Por obra de esta forma la significación puede introducirse bajo todas las apariencias sensibles»⁶.

Estos estudiosos han tratado de corregir algunos de los planteamientos de Peirce, como, por ejemplo, su sentido *individual* del interpretante. La clara distinción de Greimas entre *núcleo sémico* y *semas contextuales*, es decir, la codificación parcial del significado (equivalente al interpretante de Peirce), ha empezado a resolver los problemas, pero queda por delante una amplia tarea⁷.

El teatro es un dominio privilegiado para el estudio de la representación y la significación porque entran en juego, por una parte diferentes sustancias significantes: objetos, vestuario, música, la palabra misma, etc., y, por otra, un complejo sistema comunicativo que relaciona a los creadores del teatro-espectáculo con los espectadores-consumidores del mismo (Autor-Director / Actor-Espectador).

En el teatro todo tiende hacia la representación de la realidad. El cuerpo, la voz, los movimientos de los actores, sus gestos, parecen completamente naturales, in-significantes, como si su misión se agotara en la pura representación del mundo exterior. Más aún, en algunos casos límite, como en el *happening* o en el *living theatre*, el icono no imita ningún objeto sino que se identifica literalmente con él. En el mismo orden de cosas cabe situar *la misma vida del hombre en el mundo* vista desde la clave del teatro (los hombres como personajes-actores del gran teatro del mundo).

(6) A. J. Greimas, *En torno al sentido*, ed. Fragua, Madrid, 1973, p. 50.

(7) Vid. al respecto el trabajo de E. Coseriu, «Significado y designación a la luz de la semántica estructural», en *Principios de semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1977, pp. 185-209.

Sin duda es posible una lectura/visión del teatro en la clave puramente representativa de la realidad, pero esto no significa que el teatro se agote en esta pura dimensión. Cabe, en este sentido, considerar al teatro-espectáculo como un acto performativo (Austin), como algo que instaaura una realidad propia y teje un nuevo juego de significaciones.

Esta última posibilidad nos lleva a considerar no ya las relaciones *signo-objeto*, es decir, la relación de los gestos, movimientos, objetos con lo que representan, sino el binomio *signo-interpretante*, es decir, el nexo de significación que se establece entre ambos. Recordemos que la pareja *signo-interpretante* de Peirce es equivalente, en cierta medida, a la relación *significante-significado* en Saussure.

Ahora bien, la relación *signo-interpretante* no se puede estudiar de una manera aislada. Como afirma E. Benveniste: «Il faut donc que tout signe soit pris et compris dans un SYSTEME de signes. Là est la condition de la SIGNIFIANCE. (...). On devra constituer plusieurs systèmes de signes, et entre ces systèmes, expliciter un rapport de différence et d'analyse»⁸.

Ya hemos señalado que en el teatro coexisten diferentes sustancias significantes: la palabra, el gesto, el vestido, el decorado, etc. Como señala R. Barthes: «On a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité: une épaisseur de signes»⁹. El espectador que asiste a una representación teatral, a falta de una teoría explícita del funcionamiento de los diversos sistemas¹⁰, tiene una mayor o menor competencia cultural. La educación que haya podido recibir y la propia vida le proporcionan unos conocimientos de todo lo que lo rodea: gestos, formas de vestir, objetos, etc., que se añade a sus saberes lingüísticos, literarios y teatrales.

(8) E. Benveniste, «Sémiologie de la langue», en *Problèmes de linguistique générale* II, Gallimard, París, 1974, p. 45.

(9) R. Barthes, *Essais Critiques*, éd. du Seuil, París, 1970.

(10) Algunos estudiosos se han ocupado de analizar algunos sistemas en particular: R. L. Birdwhistell (expresión corporal), F. Poyatos (cinésica), L. García Lorenzo (paralenguaje), etc. Vid. el libro de F. Davis, *La comunicación no verbal*, Alianza editorial, Madrid, 1976.

Se puede decir que cualquier espectador tiene una competencia que le permite dar significación a los signos: vestido, gestos, mobiliario, etc., que aparecen en la obra; más aún, la particular utilización de esos signos en el conjunto de la pieza le podrá facilitar una información que amplíe su comprensión del funcionamiento del sistema de que se trate. En resumen, el icono, el símbolo, no sólo significan antes de su empleo en la obra, sino que alcanzan nuevos sentidos según la utilización que hace de ellos el autor en la pieza.

Finalmente, se puede decir que cualquier signo del teatro no remite a una sola denotación, sino que permite el juego de las connotaciones, siempre en función de los códigos culturales vigentes en la sociedad.

En lo que respecta a estos sistemas de signos que intervienen en el teatro hay que señalar que el sistema lingüístico es el más desarrollado y el más importante. A él son reductibles en alguna medida todos los otros, y no a la inversa. De ahí la importancia del texto previo que, antes de que surgieran los movimientos actuales de vanguardia, servía de base a la puesta en escena.

Estos movimientos de vanguardia, en una posición extrema, se caracterizan por un rechazo casi total del texto. El teatro se instaura así como *ceremonia* que surge en medio de los espectadores. El texto reduce su papel y, en algunos casos, hasta llega a desaparecer. Esta desaparición del texto puede llegar a ser beneficiosa en cuanto que los demás códigos: gestual, vestimentario, musical, etc., tendrán que ocupar el lugar que, tradicionalmente, ha ocupado el texto.

Pero, en general, el nacimiento de una representación dramática pasa por las siguientes peripecias. El autor escribe el texto que sirve de base para la representación y puede adoptar dos actitudes básicas: la que podemos llamar, utilizando la metáfora de U. Eco, *abierta*: el autor escribe para dejar abierto el camino a la creatividad del director de escena o, en su caso, de los actores; y la que podemos nombrar, siguiendo a R. Barthes, como *autoritaria*: es una escritura que lleva en

sí muy marcadas las huellas de la representación y, en consecuencia, reduce el papel y la importancia del director de escena y de los mismos actores.

Vamos a analizar precisamente un texto dramático que se podría calificar como autoritario (en el sentido que acabamos de exponer): «El concierto de San Ovidio» de Antonio Buero Vallejo.

En el verano de 1962 escribe Antonio Buero Vallejo esta obra, una parábola según reza el subtítulo, que se estrena en el Teatro Goya de Madrid el día 16 de noviembre del mismo año.

A diferencia de otras piezas dramáticas que comienzan, por así decirlo, «ex abrupto», *El concierto de San Ovidio* está enmarcada por las palabras de un narrador que pone en antecedentes al lector/espectador¹¹ de un hecho histórico: la fundación en el siglo XIII, por San Luis, rey de Francia, del Hospicio de los Quince Veintes, y las variadas peripecias de dicha Institución a lo largo de los años hasta nuestros días. El narrador sitúa la acción en el año 1771 y alude a la Feria de San Ovidio y a las andanzas de un grupo de ciegos que «determinaron sin saberlo el destino de un gran hombre y motivan esta historia»¹².

En consonancia con este principio narrativo, al final del tercer acto, Valentín Haüy, este «gran hombre» al que se cita al principio expondrá las razones de su forma de proceder: «Pronto hará treinta años que un ultraje a la humanidad, públicamente cometido en la persona de los ciegos de los Quince Veintes (...). Era «el tiempo en que Francia entera no era más que hambre y ferias... (Lee) «Sí, me dije, embargado de noble entusiasmo: convertiré en verdad esta ridícula farsa. Yo haré leer a los ciegos; pondré en sus manos libros que ellos mismos habrán impreso. Trazarán los signos y lee-

(11) I. M. Lotmán, «Valor modelizante de los conceptos de «fin» y «principio», en *Semiótica de la cultura*, Cátedra, Madrid, 1979.

(12) A. Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio*. - *El tragaluz*, edición de R. Doménech, Castalia, Madrid, 1971, p. 74.

rán su propia escritura. Finalmente, les haré ejecutar conciertos armoniosos» pp. 194-5 ¹³.

Como vemos la obra se abre y se cierra con el discurso histórico, que responde a una verdad comprobable empíricamente. En consecuencia, la pieza queda fuertemente condicionada por este marco. El autor, mediante este procedimiento, va a potenciar el valor icónico de los signos que utilice (los personajes representarán a algunos personajes reales, los ciegos, Valindin, etc.), y, al mismo tiempo, logra un distanciamiento (similar al brechtiano) en el tiempo. En contrapartida, verá limitadas sus capacidades y posibilidades: deberá respetar las condiciones históricas que él mismo se impone y evitar cualquier procedimiento que rompa la verosimilitud de la obra.

Decía hace unos momento que Buero Vallejo es un dramaturgo autoritario. Y lo es en el sentido de que no se limita a organizar el juego de réplicas, dejando para el director de escena y los actores la posibilidad de dar vida al espectáculo teatral. Las acotaciones de Buero señalan el *lugar que los objetos deben tener en el espacio escénico*: «...vemos un aposento de la casa del señor Valindín. Hay una puerta al fondo, otra en el chaflán izquierdo y otra en el primer término de la derecha. A la derecha, una mesita con un joyero de plata, una labor de calceta, una jarra de vino y copas. Algunas sillas junto a la mesita y las paredes. Es el saloncito de un burgués acomodado» 92.

Buero fija el *vestuario* de sus personajes: «Viste (Valindín) negra casaca de terciopelo con botones de plata, botas de media caña con vueltas claras y tricornio negro con fino galón plateado...» 75; «...las ropas seglares (de los ciegos), que si bien diferentes se parecen entre sí por lo humildes, y maltrechas, el cayado que trae cada uno, y el rectángulo de tela azul con una flor de lis color de azafrán, emblema de los

(13) Los fragmentos entre comillas, a partir de la acotación (lee), corresponden a un texto del mismo Haiy, recogido por Maurice de la Sizeranne, *Les aveugles par un aveugle*, Paris, 1912, Libraire Hachette, pp. 65-68. Citado por R. Doménech, op. cit., p. 95.

Quince Veintes que todos llevan cosido al pecho, contribuyen a confundirlos» 82.

Se ocupa de la *caracterización física de los mismos*: Elías es un ciego flaco, de párpados cerrados sobre la atrofia de los ojos» 82; David es un ciego de unos treinta y cinco años, pálido y delgado, cuyas bellas manos varoniles...» 82.

Buero atiende también la *proxémica* (situación de los personajes y sus movimientos en escena): «De cara al proscenio y a la derecha, la priora, en pie e inmóvil (...). Tras ella, cerca de los peldaños, dos monjas. A la izquierda, el señor Valindín...» 74; la *cinésica* (gestos de los personajes): «Valindín gruñe y pasea, hosco. Adriana se sienta sin perderlo de vista» 118.

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero no es el caso. Mediante todas estas instrucciones Buero trata de asegurarse la representación en escena, procura que no se le vaya de las manos.

Esta forma de proceder de Buero hace que sus producciones sean ya, antes de su puesta en escena, fuertemente icónicas, pintan la realidad con palabras¹⁴.

Pero, al mismo tiempo, el dramaturgo, en cuanto hombre comprometido con las realidades de su entorno, trata de comunicar (significar) un mensaje profundo. El subtítulo, parábola en tres actos, muestra de una manera diáfana las intenciones del autor. Si una parábola pretende encontrar por semejanza o comparación una verdad importante o una enseñanza moral, está claro que Buero pretende sacar de su obra un sentido profundo, esencial.

Ahora bien, este sentido profundo se desprende del juego significativo de los signos que, mutuamente, potencian sus posibilidades. El bastón de David, por ejemplo, representa un bastón, pero cada espectador lo podrá vez (significativamente) de una manera distinta: para unos tendrá connota-

(14) Sobre el concepto de iconicidad en literatura, vid. R. M. Browne, «Typologie des signes littéraires», en *Poétique* 7, 1971, pp. 334-53.

ciones de vejez, de debilidad, de poderío, etc. En esta obra concreta, el bastón se convierte en símbolo del poder de los ciegos, del poder y del derecho a una vida digna que la sociedad (Valindín) se niega a reconocerles.

Un estudio exhaustivo nos llevaría analizar los distintos sistemas de signos para ver cómo contribuyen a representar la realidad y a transmitir el mensaje social que pretende Bue-ro. No vamos a llevarlo a cabo porque rebasaría el espacio que tenemos asignado. Nos vamos a limitar, en consecuencia, a uno sólo de estos sistemas: la música, tratando de ver qué papel juega en el conjunto global de la obra dramática.

En *El concierto de San Ovidio* la música¹⁵ ocupa un lugar destacado. La palabra *concierto* en un lugar tan importante como es el título ya lo anticipa en alguna medida. Conforme avanza la representación vemos la importancia creciente que el tema de la música va logrando.

La música de Corelli¹⁶ es un leit-motiv que se repite en el transcurso de la pieza. En principio, tiene un mero valor referencial —recordemos las palabras de Aristóteles: «La música imita la realidad mediante los sonidos armoniosamente combinados»— y suscitará diferentes sentimientos en el público según sea su sensibilidad y sus conocimientos musicales. El profano disfrutará más o menos, pero no le otorgará un significado especial, porque nada sabe de esa música; alguien que tenga conocimientos musicales la identificará inmediatamente como música del Barroco italiano; otros, muy pocos quizá, reconocerán los acordes del *Concerto Grosso* de Corelli, e incluso puede que sepan que los *Concerti Grossi* salieron a la luz después de la muerte del músico. Este hecho le podrá sugerir un final de la obra que está viendo que, probablemente, coincidirá con el de Bue-ro.

(15) Los trabajos sobre semiología musical han alcanzado una gran importancia y desarrollo. E. Benveniste ha señalado sus semejanzas y diferencias con los otros sistemas de signos. Ruwet ha aplicado a la música procedimientos de la investigación lingüístico-estructural. También son clarificadoras las ideas de J. J. Nattiez.

(16) El músico Arcangelo Corelli (1653-1713) compuso Sonatas de iglesia, de cámara y los *Concerti Grossi* que se dieron a conocer al público después de su muerte. Ref. del *Dictionnaire de la musique*, publi ésous la direction de Marc Honegger, éd. Bordas, Paris, 1970.

La primera vez que suenan los acordes del «allegro del *Concerto Grosso* en sol menor» 92, acaba de suceder algo importante. Los ciegos, que se mostraban remisos y acobardados ante la propuesta de Valindín de tocar en la Feria de San Ovidio, acaban de aceptar, a instancias de David, y se muestran dispuestos a comenzar los ensayos.

David. ¡Donato, han dicho sí! Un sí pequeñito, avergonzado, pero lo han dicho. (Le pone la mano en el hombro y Donato la estrecha conmovido). ¡Lo conseguiremos! 92.

Estas exclamaciones de David, que preceden inmediatamente a la audición de la música, son esperanzadoras para los ciegos y, consecuentemente, la música parece subrayar y realzar esta situación.

Las connotaciones de «esperanza» y de «alegría» que proporciona el concierto en su primera ocurrencia parecen romperse en las tres siguientes, aunque sin desaparecer del todo. La segunda referencia es enunciada en la acotación en estos términos: (Amortiguado por la distancia, comienza a oírse un violín que toca el adagio del tercer tiempo del concierto de Corelli). 101.

Esta nueva presencia de la música surge en un momento en que Lefranc, el músico contratado por Valindín para que adiestre a los ciegos, acaba de poner en duda las capacidades de esos desdichados». Cuando Lefranc oye la música no da crédito a Adriana que le dice que la interpreta uno de los ciegos, y se cree burlado por Valindín.

La música se mantiene un rato, y sirve de fondo a las conversaciones de los personajes en escena: Valindín, Lefranc, Adriana, Catalina y el tío Bernier. La tercera referencia a la música sólo alude al «violín lejano» que sigue sonando (103) y a la actitud de Adriana que «escucha, intrigada». La cuarta alusión, finalmente, sólo dice que el violín calla.

Las connotaciones de «esperanza» que proporcionaba la primera audición se reafirman en éstas. Refuerza esta «espe-

ranza» el hecho de que un ciego sepa tocar bien. Sin embargo, el que el sonido llegue «amortiguado por la distancia» en un caso, «lejano» en otro, y que calle en el último: «El violín calla», parece dar paso a la «desesperanza». Al ideal soñado se opone la triste realidad de la vida.

Un poco antes de terminar el primer acto volvemos a encontrar este leit-motiv de la obra: (De pronto, llega el sonido amortiguado del adagio de Corelli. Adriana mira al fondo, perpleja). La audición, en este caso, sirve de fondo a una conversación entre Adriana y Donato en la que éste le habla de las esperanzas que tiene David de que algún día los ciegos puedan «tocar conciertos como los videntes» 112, y de la mujer ideal, Melania de Salignac, siempre presente en los pensamientos de David, «una dama que lee los libros y escribe. Y también lee y escribe música» 113.

También en esta ocasión el «sonido amortiguado» del adagio refuerza la connotación de «desesperanza». Desesperanza por la lejanía de la mujer ideal: Melania, símbolo de la perfección, y de la mujer real: Adriana «que escucha, intrigada» 102; que mira al fondo, perpleja» 112.

A lo largo del 2.º acto, y durante buena parte del 3.º, no se vuelve a oír el concierto. Pero, al final, vuelve a aparecer: (Oscuro lento. Se oye, muy débil, el principio del allegro de Corelli y, de pronto, las campanadas de las dos... 177). Esta audición precede inmediatamente a la muerte de Valindín, a manos de David, y sigue a la separación del mismo David y Donato, en un momento de gran tensión entre ellos, ya que ambos aman a Adriana.

David. Ya no tendrás que soportarme. Mañana me iré.

Donato. Pero, ¿solo? (David calla. Donato se acerca).

Te irás solo, ¿eh? (Suplica). ¡Solo, David, solo! 175.

De nuevo, el allegro «muy débil» reitera la isotopía «desesperanza». La música se vincula en esta oportunidad a la pérdida del hijo adoptivo (Donato) por causa de la mujer (Adriana), y a la muerte del explotador (Valindín).

La última audición del concierto aparece ya en el epílogo. Cuando Valentín Haiüy está hablando, de cara al espectador: (Comienza a oírse, interpretado por un violín, el adagio de Corelli) 195. El intérprete, según Haiüy, «Tiene la cara destrozada por la viruela y cabe identificarlo con Donato que «pudo ser uno de los de aquella horrenda orquestina». Como la primera audición del concierto ésta vuelve a ser positiva, pero solo en parte. Queda la triste realidad del pasado próximo: «...pero si ahorcaron a uno de aquellos ciegos, ¿quién asume ya esa muerte? ¿quién la rescata?».

La música de Corelli se deja oír en momentos importantes de *El concierto de San Ovidio*. Los movimientos adagio y allegro, independientemente, aparecen de una manera recurrente y permiten, por un lado, subrayar y dar intensidad a determinados momentos de la acción dramática y, por otro, servir a manera de contrapunto.

El concierto puede asociarse a sentimientos de *esperanza* y *desesperanza*, de *alegría* y *pesar*, de *amor* y de *odio*, pero, en todo momento, es el *símbolo de lo ideal, de lo inalcanzable* y, desde esta perspectiva, se opone a la música de Lefranc, esa música hecha para que los ciegos sirvan de irrisión y escarnio, una música que es el *símbolo de la condición degradada* de unos personajes que esperan su redención.

ALBERTO ÁLVAREZ SANAGUSTÍN

Universidad de Oviedo