

CÓMO SE COMENTA UNA OBRA DE TEATRO

JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS



EDICIÓN
CORREGIDA Y AUMENTADA

SERIE
TEORÍA
Y
TÉCNICA

PASODEGATO



José-Luis García Barrientos. Doctor en Filología. Investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de España. Profesor en las universidades Complutense, Carlos III de Madrid y Nacional de Cuyo (Argentina).

Entre sus más de cien publicaciones, cabe destacar los libros *Drama y tiempo. Dramatología I* (1991), *La comunicación literaria* (1999), *Las figuras retóricas* (2007), *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método* (2007), *Teatro y ficción. Ensayos de teoría* (2004), *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método* (2007) y *Análisis de la dramaturgia cubana actual* (2011).

En México ha publicado *El teatro del futuro* (Paso de Gato, 2009) y *Actuación y escritura (teatro y cine)* (Paso de Gato, 2010), así como colaboraciones en las revistas *Paso de Gato*, *Tramoya*, *Investigación Teatral* y *Cuadrivio* y en el volumen *Versus Aristóteles* (Anónimo Drama, 2004).

La obra que editamos fue elegida por la revista *Acotaciones* como uno de los diez mejores libros del siglo XXI publicados en España sobre teatro.

SERIE TEORÍA Y TÉCNICA



**CÓMO SE COMENTA
UNA OBRA DE TEATRO**

SERIE TEORÍA Y TÉCNICA
PASODEGATO

CÓMO SE COMENTA UNA OBRA DE TEATRO

ENSAYO DE MÉTODO



JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS

EDICIÓN

CORREGIDA Y AUMENTADA



Secretaría de
cultura DF

GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL
SECRETARÍA DE CULTURA

GOBIERNO DEL ESTADO DE CHIHUAHUA
INSTITUTO CHIHUAHUENSE DE LA CULTURA

GOBIERNO DEL ESTADO DE DURANGO
INSTITUTO DE CULTURA DEL ESTADO DE DURANGO

PATRONATO DE LAS UNIDADES DE SERVICIOS CULTURALES
Y TURÍSTICOS DEL ESTADO DE YUCATÁN



Chihuahua
Gobierno del Estado
Secretaría de Educación, Cultura y Deportes



IC Instituto
Chihuahuense
de la Cultura



García Barrientos, José-Luis.

Cómo se comenta una obra de teatro : ensayo de método / José-Luis
García Barrientos. -- Primera edición corregida y aumentada. -- México :
Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas : Paso de Gato, 2012.

520 páginas ; 21 cm. -- (Colección de artes escénicas. Serie teoría y técnica)
Publicado con el apoyo del Gobierno del Distrito Federal - Secretaría de Cultura :
Instituto Chihuahuense de la Cultura - Gobierno del Estado de Chihuahua : Instituto
de Cultura del Estado de Durango : Patronato de las Unidades de Servicios Culturales
y Turísticos del Estado de Yucatán.

Bibliografía: páginas 499-520
ISBN 978-607-8092-33-8

1. Crítica teatral. 2. Teatro – Siglo XX. 3. Drama – Siglo XX –
Historia y crítica. I. título. II. Serie.

792.015-scdd21

Biblioteca Nacional de México

Publicado con el apoyo del

**Gobierno del Distrito Federal
Secretaría de Cultura
Fomento a la Lectura y el Libro**

**Gobierno del Estado de Chihuahua
y el Instituto Chihuahuense de la Cultura**

**Gobierno del Estado de Durango
Instituto de Cultura del Estado de Durango**

**Patronato de las Unidades de Servicios Culturales
y Turísticos del Estado de Yucatán**

ISBN 978 607 8092 33 8

© José-Luis García Barrientos

© Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C.

Eleuterio Méndez # 11, Colonia Churubusco-Coyoacán,
c. p. 04120, México, D. F.

Teléfonos: (0155) 5601 6147, 5688 9232, 5688 8756

Correos electrónicos: direccion@pasodegato.com,

editor@pasodegato.com, diseno2@pasodegato.com

www.pasodegato.com

DISEÑO DE PORTADA: Erick Rodríguez Serrano

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra en cualquier soporte impreso o electrónico sin autorización.

Impreso en México

A Carlos o la generosidad

OMBRA DI SOFLOCLE

L'uomo si è accorto della realtà
Solo quando l'ha rappresentata
E niente meglio del teatro
ha mai potuto rappresentarla

Pier Paolo Pasolini, *Affabulazione*

ÍNDICE

NOTA A LA EDICIÓN MEXICANA	13
PRÓLOGO	17
1. INTRODUCCIÓN	23
1.1. Qué entendemos por “comentario”	23
1.2. Qué entendemos por “obra de teatro”	33

PRIMERA PARTE ELEMENTOS DE DRAMATURGIA (PARA EL ANÁLISIS)

2. ESCRITURA, DICCIÓN Y FICCIÓN DRAMÁTICA	45
2.1. La escritura dramática.	46
2.2. La dicción dramática.	59
2.3. La ficción dramática	82
3. TIEMPO	95
3.1. Planos del tiempo teatral	96
3.2. Grados de (re)presentación del tiempo	98
3.3. Estructura temporal del drama	100
3.4. Orden.	108
3.5. Frecuencia.	116
3.6. Duración	123
3.7. “Distancia” temporal	134
3.8. “Perspectiva” temporal	138
3.9. Tiempo y significado.	140

4. ESPACIO	143
4.1. El espacio de la comunicación teatral: la relación sala / escena.	146
4.2. Planos del espacio teatral	151
4.3. Estructura espacial del drama	153
4.4. Los signos del espacio dramático: espacio escenográfico, verbal, corporal y sonoro. ...	157
4.5. Grados de (re)presentación del espacio	160
4.6. “Distancia” espacial. Espacio icónico, metonímico y convencional	170
4.7. “Perspectiva” espacial	175
4.8. Espacio y significado	176
5. PERSONAJE	181
5.1. Planos del sujeto teatral: el concepto de “personaje dramático”	182
5.2. Estructura “personal” del drama: reparto y configuración.	186
5.3. Grados de (re)presentación de los personajes	191
5.4. Caracterización y carácter	194
5.5. Funciones del personaje	208
5.6. Personaje y acción	215
5.7. Personaje y jerarquía	217
5.8. “Distancia” personal	220
5.9. “Perspectiva” personal.	222
5.10. Personaje y significado	224
6. “VISIÓN”	229
6.1. “Distancia”: ilusionismo y antiilusionismo en el teatro.	231
6.2. “Perspectiva”: objetividad y subjetividad en el teatro	246
6.3. “Niveles”: el teatro en el teatro	273

SEGUNDA PARTE
VIGENCIA DE DOS MODELOS CLÁSICOS
(POÉTICA Y RETÓRICA)

7. LA POÉTICA Y EL ANÁLISIS DRAMÁTICO	291
7.1. Principios básicos	293
7.2. La tragedia y sus partes	297
7.3. Estudio de la fábula	303
7.4. Superioridad de la tragedia	315
8. RETÓRICA Y COMENTARIO	317
8.1. Teatro y retórica	317
8.2. Objeto del comentario:	
<i>El alcalde de Zalamea</i> , III, 15	326
8.3. “Invención”: los dos alcaldes de Zalamea	334
8.4. “Disposición”	342
8.5. “Elocución”	349

TERCERA PARTE
ASÍ SE COMENTA (POR EJEMPLO)

9. DRAMATURGIA DE <i>LUCES DE BOHEMIA</i>	359
9.1. Estructura episódica	360
9.2. Acotaciones “imposibles”	365
9.3. Diálogo: hacer de vicios virtud	372
9.4. Espacio y tiempo: dinamismo y unidad	384
9.5. Personajes: la geometría invisible del desorden	396
9.6. “Visión” y cierre	422
10. BREVE ANTOLOGÍA	
DE COMENTARIOS INTELIGENTES	431
10.1. <i>Theudis</i> (Sánchez de Castro), por Leopoldo Alas “Clarín”	431

10.2. Dos parlamentos de <i>Timón de Atenas</i> (Shakespeare), por Karl Marx	434
10.3. <i>El príncipe constante</i> (Calderón), por Jerzy Grotowski.	438
10.4. <i>Británico</i> (Racine), por Lucien Goldmann.	441
10.5. <i>El rey Lear</i> (Shakespeare), por Octave Mannoni.	444
10.6. <i>Realidad</i> (Pérez Galdós), por José Yxart.	447
10.7. <i>Edipo rey</i> (Sófocles), por Peter Szondi	450
10.8. <i>Antony</i> (Alejandro Dumas), por Mariano José de Larra	454
10.9. <i>Macbeth</i> (Shakespeare), por Bertolt Brecht	460
10.10. <i>Fuente Ovejuna</i> (Lope de Vega), por Noël Salomon	463
10.11. <i>Rodogune</i> (Corneille), por G. E. Lessing	466
10.12. Varias obras, por W. H. Auden.	470
10.13. <i>La Celestina</i> , por “Azorín”.	475
10.14. <i>Los bandidos</i> (Schiller), por Erwin Piscator.	478
10.15. <i>Fedra</i> (Racine), por George Steiner	481
10.16. <i>La vida es sueño</i> (Calderón), por José Bergamín.	485
10.17. <i>Lástima que sea una puta</i> (Ford) y <i>Mirra</i> (Alfieri), por György Lukács.	488
10.18. <i>Medea</i> (Séneca), de Margarita Xirgú, por Antonin Artaud	490
10.19. Edipo (Sófocles), por Nietzsche.	494
10.20. <i>Tres sombreros de copa</i> (Miguel Mihura), por Miguel Mihura.	496
BIBLIOGRAFÍA	499

NOTA A LA EDICIÓN MEXICANA

El siglo XXI está siendo para mí el del descubrimiento y la conquista de América. Bien entendido que soy yo el que descubro América y es América la que me conquista a mí. Una de las consecuencias de esta pasión americana, tan tardía como feliz, es que mi actividad profesional se centra ahora en el proyecto de investigación *Análisis de la dramaturgia actual en español*, que en el primer trienio se ocupó de Cuba, México, Argentina y España, y se ocupa ahora, en su segunda edición, de Chile, EE.UU., Uruguay, Costa Rica y Panamá, con fundadas esperanzas de continuidad. El amplio grupo de investigación que lo lleva adelante comparte un mismo método de análisis en busca de resultados homogéneos: precisamente el método que este libro propone.

Pues bien, mi idilio otoñal —o sea, de la más serena intensidad— con América empezó precisamente en México. Nunca agradeceré bastante a Luis Mario Moncada, director entonces del Centro Cultural Helénico, que me invitara a participar en el libro *Versus Aristóteles* (2004) primero y en la Semana de la Dramaturgia Contemporánea después. A lo largo de ella conocí a buena parte de la plana mayor del teatro mexicano de hoy. Y ahí empezó todo. Muchos de los recién conocidos me regalaron, en un puro flechazo de generosidad, una amistad preciosa que atesoro: Jaime Chabaud, Luz Emilia Aguilar Zinser, Rodolfo Obregón, Édgar Chías, el mismo Luis Mario y tantos otros cuya sola mención agotaría esta nota. Se encadenaron luego con dichosa frecuencia mis visitas a un México cada vez más querido, y añorado apenas lo abandono.

Un recuerdo muy especial tengo de mi participación en el Primer Diplomado Nacional de Dramaturgia, que disfruté concentrado en Jalpan, pueblo de la Sierra Gorda de Querétaro, en plena



canícula, con un selecto grupo de jóvenes promesas, muchos de ellos figuras destacadas ya de la última promoción de dramaturgos mexicanos, con los que mantengo contacto y en algunos casos amistad: Iván Guardado, Hugo Wirth, Luis Santillán, Richard Viqueira, Conchi León, Paulino Toledo, Mario Jaime... y así hasta casi completar la lista de los asistentes, incluido el ausente Carlos Nóhpal. Y no puedo olvidar mis comparencias en la Universidad Nacional Autónoma de México, en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, en el XIII Congreso de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, en el Segundo Diplomado Nacional de Dramaturgia, en la IV Feria del Libro Teatral, etc. En conclusión y para abreviar, me siento más cercano al teatro vivo de México —es decir, a sus gentes— que al de mi propio país, España.

Así que el lector puede hacerse una idea del tamaño de mi alegría ante la salida de esta edición mexicana de un libro que me ha dado abundantes satisfacciones hasta ahora, pero pocas que me hagan tan feliz. Nació con buena estrella y ha sido afortunado en el doble mercado de la difusión y de la estimación. Se ha editado tres veces en papel (2001, 2003 y 2007), cuatro con ésta (2012), y una en formato digital (2010); se ha traducido al árabe (El Cairo, 2009), una de las tres lenguas universales, con el inglés y la nuestra; ha cosechado críticas favorables y elogios sin cuento (algunos, de los que hacen perder la cabeza). Pero de nada me siento tan orgulloso como de la reiterada constatación de su utilidad. Que algo tendrá que ver con su éxito; como acaso también el que su escritura se dilatara durante casi una década, mientras yo ponía a prueba sus conceptos, una y otra vez, en aulas universitarias y preuniversitarias; un lujo paradójicamente sólo al alcance de quienes se encuentran, como yo me encontraba, extramuros de la academia.

Varias reseñas inteligentes y sin embargo elogiosas señalaron una carencia del libro en su primera aparición, la de un ejemplo de aplicación del método analítico al comentario de una obra. Tenían razón y nadie lo sabía mejor que yo, que no tuve más remedio que elegir, por motivos de espacio, entre incluir un ejercicio propio



de ese tipo o la antología de comentarios que había seleccionado como muestra de otros enfoques, diferentes al mío. La generosidad mexicana me consiente ahora llenar ese vacío —y nada menos que con *Luces de bohemia* de Valle-Inclán— sin renunciar a la citada antología, tan saludable para conjurar cualquier tipo de fundamentalismo, incluso epistemológico.

Así que el libro sale ahora más completo y más limpio, en una nueva edición considerablemente aumentada y cuidadosamente corregida. Del mismo tamaño que mi alegría es mi gratitud a quienes lo han hecho posible y tal como es, en particular a la editorial Paso de Gato y a sus editores Leticia García y Hugo Valdés. Todo se hizo pensando en el lector, en cuyas manos está puesta la vida de los libros.

Madrid, 2012



PRÓLOGO

Para corresponder a la amable curiosidad del lector que se asoma a las páginas preliminares de un libro —quizá hasta con cierta predisposición a leerlo— nada parece tan equitativo como hacerle saber con claridad lo que puede y lo que no podrá encontrar en él, y así evitar que emprenda su lectura con ilusiones injustificadas. Empezando por lo negativo, que es lo más fiable, este libro no ofrece una respuesta a la pregunta que le da título. Y no sólo porque yo no la tenga, sino, peor aún, porque no la hay. Menos mal que eso significa que no hay *una* respuesta, no que no haya ninguna. Y, en efecto, lo cierto es que existen muchas, incluso demasiadas, y que no es al vacío sino a la confusión a lo que uno se enfrenta al plantear la pregunta. Esta dificultad tal vez se pueda calibrar mejor pensando que es idéntica a la de esta otra: “¿Cómo se *hace* una obra de teatro?”. Pues se trata realmente de otra formulación —en cierto modo simétrica— de la misma pregunta.

Es un hecho verificable que existen muchos y muy variados procedimientos para comentar obras de teatro, lo mismo que obras literarias o artísticas en general. Así que la primera respuesta honrada a la pregunta del título es: “De muchas maneras”. Este camino, que dejamos de lado, nos llevaría a ensayar taxonomías o enumeraciones, nunca exhaustivas, de diferentes métodos o técnicas del comentario. La segunda respuesta fidedigna, en el sentido más exigente de “cómo se debe” —no de “cómo se puede”— comentar, tendrá que ser: “Depende”. Y por la vía especulativa que se abre tras ella creo posible alcanzar verdaderas respuestas, pero a costa de afrontar dificultades formidables. Por ejemplo, me parece advertir que, en general, las respuestas claras y sencillas resultan poco prácticas (no nos sirven de mucho), y



las prácticas (que nos enseñarían algo) son demasiado oscuras y complejas.

Veamos: ¿cómo se debe comentar una obra? Depende. ¿De qué depende? A mi juicio, principalmente de tres factores: las propiedades de la obra y las propiedades e intenciones del comentarista. Y, por ejemplo, ¿cuál es la “propiedad” más decisiva del comentarista, de la que más depende que acierte en su tarea? Para mí, sin dudar, la inteligencia. Es por desgracia obvio que esta respuesta, nítida y simple, no resulta muy práctica pedagógicamente hablando. De ser preciso, bastaría recordar la sentencia de Heráclito, a la que no hay más remedio que asentir: «La erudición no enseña a tener inteligencia». Ni la erudición —muy útil sin embargo para el comentario— ni probablemente nada. Me adelanto a admitir que entiendo «inteligencia» en un sentido restrictivo, “antiguo”, acaso elitista y, por consiguiente, *políticamente incorrecto*. Pero estoy convencido de que es el pertinente. Propiedad resbaladiza, imposible de adquirir o enseñar, precaria para colmo,

consiste en súbitas, instantáneas visiones y entrevisiones que nadie sabe cuándo ni si van a producirse. La gracia mayor de la inteligencia, que es a la vez condición de su ejercicio, es que no está nunca segura de sí misma. El hombre inteligente, precisamente porque es inteligente, no sabe nunca si en el momento inmediato va a ser inteligente. El que cree con seguridad en la permanencia de su perspicacia es precisamente el tonto. El inteligente camina siempre teniendo a la vista las posibles tonterías que se le pueden ocurrir y por eso las evita (Ortega y Gasset, 1930: 362).

Las dificultades no son menores si pasamos del sujeto al objeto del comentario. Que no sea una obra particular, sino una “clase” o un “tipo” de obras, complica extremadamente la tarea. Para comentar *Don Juan Tenorio*, por ejemplo, las informaciones útiles —biográficas, históricas, críticas— sabemos con bastante claridad cómo o dónde obtenerlas. Pero se trata en nuestro caso de cualquier obra de teatro, de todas en general y de ninguna en particular, de un “objeto” que engloba, limitándonos a nuestra cultu-



ra, todas las obras producidas desde los griegos hasta hoy mismo, pero también seguramente las por venir, y en definitiva todas las *posibles*; de un objeto, por tanto, genuinamente teórico, para el que las nociones disponibles no pueden ser más que teóricas: ¿de qué nos servirían los conocimientos biográficos, históricos o críticos? Si este libro pertenece de pleno derecho a la teoría de la literatura no es porque trate del comentario, sino porque trata de un objeto abstracto y general, o sea teórico: la clase, tipo o género “obra de teatro”. Sin duda quien me lee tendrá que comentar tales y cuales obras particulares, y la información sobre ellas no la encontrará —sería imposible— aquí. ¿Entonces? La principal restricción de este libro es que podrá ofrecer alguna orientación para comentar una obra de teatro únicamente *en cuanto obra de teatro*.

Ya que cualquier saber, hasta el más raro, puede ponerse en juego en un ejercicio tan libre y tan abierto como es el comentario, y dando por descontado que nadie espera hallar aquí una enciclopedia, parece lógico pensar que es un tipo de conocimiento más restringido y técnico el que debe exigirse a un libro como éste. Sería sin duda práctico enfrentarse al objeto que haya que comentar provistos de una cierta vara de medir, de algunas previsiones sobre sus características, de determinados modelos con los que compararlo; contar, en fin, con unos conocimientos que se puedan, en la medida que sea, enseñar y aprender. Para comentar (en último término, describir y evaluar) cualquier “clase” de objetos, como una mesa de despacho, una obra de teatro o un traje de baño, es útil sobre todo saber cómo están hechos y para qué sirven, o sea determinar su forma y su función, cosas por cierto estrechamente relacionadas entre sí. Claro está que la clase “obra de teatro” resulta más difícil de definir (pues de eso se trata) que las clases “mesa de despacho” o “traje de baño”. Pero es el reto genuinamente teórico que tiene que afrontar este libro: perfilar un modelo o un método coherente para analizar ese tipo de obras. Con el término “análisis” quiero expresar la segunda restricción del alcance de mi propuesta.

Se trata de recortar en el concepto demasiado abierto y poco manejable de “comentario”, las operaciones analíticas que requie-



ren un *conocimiento técnico* del objeto y que permiten identificar los elementos significativos del mismo, aislandolas (artificialmente) de las operaciones, de carácter más creativo y sintético, que llevan a la atribución de un sentido a los elementos analizados, es decir, a la interpretación o al comentario propiamente dicho, en el que entran en juego un cúmulo tan amplio y variado de conocimientos e intenciones que resiste cualquier intento de sistematización. El análisis es, si se quiere, la base objetiva (en sentido literal) del comentario; éste no sólo admite sino que reclama la intervención subjetiva del comentarista, con sus aptitudes, saberes e intenciones. No hay que perder de vista, sin embargo, lo imbricados que en realidad se encuentran uno y otro, tanto que no es posible en rigor separarlos ni siquiera como fases o momentos sucesivos del ejercicio. Dicho esto, creo que se puede proponer un método —dar unas pautas— para *analizar* obras de teatro; para interpretarlas o comentarlas, no creo que se pueda ni quizás que se deba. ¿Qué hacer entonces? Lo que parece claro es que leyendo u oyendo comentarios modélicos no es probable que merme o que se embote la competencia del comentarista; sí que crezca y se afine. En consecuencia, este libro responde a la pregunta que lo titula con una metodología para el análisis de obras de teatro, por vía demostrativa, de una parte; de otra, por vía ostensiva, con una selección de comentarios que, excluyendo —claro está— los míos, considero ejemplares por inteligentes.

Si tuviera conocimiento de algún método de análisis dramático lo bastante coherente, completo y convincente —lo que no quiere decir que no los haya (los hay también delictivos)— no habría encontrado justificación para escribir este libro y habría podido declinar el encargo que me hizo en su día, echando leña al fuego de mi gratitud, Miguel Ángel Garrido. Además, un método de análisis, para ser coherente, necesita basarse en alguna teoría que sea a su vez coherente, y tampoco la encuentro disponible, por ignorancia mía seguramente. Así que, teniendo que elaborar la metodología en cuestión, improvisando en parte una teoría del drama en que basarla, me resuelvo a intentarlo por el camino de la



parcialidad comprometida o responsable y no, expresamente, del eclecticismo.

Si hay quien encuentra demasiado teórico el tono de este libro, piense que, además de formar parte, cuando salió, de una colección que se titula «Teoría de la literatura y literatura comparada», es en ella el único volumen que se dedica al teatro, a diferencia de la narrativa y la lírica, que cuentan con volúmenes puramente teóricos, además de los consagrados al comentario. He pretendido compensar ese déficit, síntoma de la mala salud del teatro en el panorama literario actual, haciendo más visible, como trasfondo, la teoría que sustenta el modelo analítico; pero sin renunciar a la finalidad instrumental, genuinamente pedagógica. He tratado de alcanzar por eso el máximo de transparencia en el lenguaje, de claridad en las ideas y de austeridad en la parafernalia académica, de manera que ningún lector, incluso el accidental, pueda sentirse excluido o menospreciado. A cambio de renunciar a la confortable seguridad que proporcionan la erudición y el eclecticismo y, al contrario, de responsabilizarme o responder en primera persona de cuanto diga, creo justo disfrutar de cierta desenvoltura o libertad expresiva en mi tarea, que es proporcionar indicaciones útiles para un posible modo, entre otros, de analizar obras de teatro. Tales indicaciones aspiran a constituir una reflexión *sistemática* y asumen abiertamente su *parcialidad*, coherente por lo menos con la parcialidad que, como se verá, considero característica de lo que aquí entendemos por “comentario”.

Con esa relativa “comodidad” procedo en la introducción a acotar conceptualmente el objeto (“obra de teatro”) y la operación (“comentario”) que nos ocupa. La primera parte contiene una metodología de análisis dramático con presunción de coherencia. En la segunda, trato de probar la vigencia de dos modelos clásicos, el de la *Poética* aristotélica y el de la tradición retórica. En la tercera ensayo un comentario de *Luces de bohemia* sustentado en el método y ofrezco, como último capítulo (y el que prefiero porque no lo he escrito sino elegido), una antología de comentarios espléndidos, incluso en ocasiones divertidos, que abre la puerta, más allá



de la cohesión interna de nuestro modelo, a la pluralidad característica del ejercicio e irreductible. Cierra el libro una bibliografía. Quiero aclarar que lo abultado de mi presencia en ella es un requerimiento de la “parcialidad responsable” que intento practicar y no síntoma alguno de megalomanía; afección que hace estragos entre muchos colegas, con poco fundamento casi siempre, pero quiero creer que no —y éste es mi caso— con ninguno.

¿Hablar hoy de teatro? ¿Pensar, escribir sobre él? ¿Tendrá sentido todavía, más allá del mero uso académico, que no basta a mi juicio para justificar —si no es como pretexto— la escritura de un libro? Mi apasionado interés por él desde que tengo uso de razón (con plausibles raíces patológicas, como toda pasión), no hace sino agravar mis dudas, que pueden compararse con las del lingüista que no supiera a ciencia cierta si lo que está estudiando es una lengua viva todavía o ya una lengua muerta. Tengo el convencimiento, chocante y todo lo pasional que se quiera, de que hay razones teóricas, *de derecho*, para que el teatro siga ocupando la cima de la jerarquía *poética*, el puesto más alto entre las formas de representar ficciones: exactamente lo contrario de lo que ocurre *de hecho*. La marginación actual del teatro en el canon de los géneros literarios (y espectaculares) se compadece al menos con la marginación de la lengua española en el canon de los vehículos de ciencia, de cultura y hasta de información. ¿Qué le vamos a hacer?... Todo lo que se pueda, desde luego, para contrarrestar un estado de cosas tan indeseable. Contribuir a ello en la escasa medida de sus fuerzas es la justificación más genuina que se atreve este libro a soñar.

En el mundo en que vivimos es cada vez más fácil encontrar información y más difícil encontrar ideas. En los libros que leemos, también. Éste, en cambio, por modesto que sea, aspira sobre todo a contener unas cuantas ideas dignas de discusión.



1. INTRODUCCIÓN

1.1. QUÉ ENTENDEMOS POR “COMENTARIO”

“Comentario” es el término que se ha impuesto en español para designar el ejercicio que, aplicado a los textos, ocupa el centro de la enseñanza de la literatura en todos sus niveles, el mismo que prefieren llamar “explicación” los franceses y “análisis” los alemanes e ingleses. Las páginas que siguen distan mucho de intentar definirlo o teorizar sobre él. Se limitan a hilvanar unas cuantas ideas en torno a dicha práctica, ampliamente entendida, incluso más allá de su estricta finalidad didáctica; a ensayar, a partir de varias incitaciones, una manera de concebir el comentario, sin pretensión alguna de sentar doctrina; a formular, en fin, no más que una opinión, de cuya utilidad, en cambio, no desespero.

1.1.1. ¿Crítica o lectura?

Roland Barthes (1966b) sitúa la crítica entre la teoría y la lectura: LECTURA - CRÍTICA - TEORÍA. La teoría asume como objeto de estudio la construcción, característicamente plural, del significado literario, ya que la obra literaria «detenta al mismo tiempo muchos sentidos». La tarea de la crítica es actualizar los significados de una obra particular y supone *arriesgarse* a dotarla de uno o varios sentidos entre los posibles (y mejor aún si es entre los plausibles). Es, pues, interpretación o “lectura” en el sentido figurado que, quizás por lo que tiene de abusivo, tanto y con tanto éxito se ha divulgado.

Pero ésa es sólo la cara de la crítica que mira a la lectura en sentido literal. A diferencia de ésta, que es muda, un acto silencioso de acogida o de gestión del texto, la crítica habla, produce un



discurso sobre la obra literaria, que la analiza, describe, interpreta y valora. Y es esta cara de la crítica la que mira a la teoría. Por desprejuiciada que pueda presentarse, por sorda a cualquier voz que no sea la del propio texto que se estudia, no hay, no puede haber, respuesta crítica más que desde alguna perspectiva teórica, explícita o implícita (y en algunos lamentables casos, hasta inconsciente).

El comentario no puede ser sino una modalidad de la crítica, caracterizada quizás por renunciar a cualquier pretensión de totalidad, por despojarse del aparato crítico-erudito o presentarse desprovista de afanes de rigor en los detalles y, sobre todo, por reducir al mínimo la vertiente valorativa, la que la empuja a tasar, a poner precio en el mercado del valor al objeto en cuestión. Propongo situar el comentario por eso a mitad de camino entre la crítica y la lectura. Frente al tono de suficiencia y la pretensión de imparcialidad de la crítica judicial, el comentario debiera caer más en la humildad que caracteriza el acto de leer y en la “buena fe” con que en él se asume la subjetividad o la parcialidad de la experiencia.

Pero el comentario es, como la crítica, respuesta explícita, contestación a las palabras del texto y no sólo asimilación de ellas, respuesta quizá más espontánea, menos apabullantemente mediaticada; aunque no, claro está, absolutamente inmediata. Ni siquiera la lectura *stricto sensu* es un contacto puro —limpio de cualquier prejuicio— con el texto. Este encuentra acogida, hospitalidad, no en una casa vacía, sino en una interioridad habitada de prejuicios culturales, artísticos, literarios y teatrales. La lectura sería el acomodo que encuentra la obra leída en ese espacio más o menos lleno. El comentario, la expresión reflexiva de esa experiencia. Por eso en el comentario se ponen de manifiesto no sólo cualidades del texto, sino también del comentarista. Y por eso es un buen instrumento, un buen ejercicio, para medir capacidades y bagaje o poso cultural, esto es, conocimientos integrados o asimilados, más que conocimientos específicos, fruto de un estudio particular.

El comentario se desmarca así de la crítica concebida como el estudio más completo, detallado y riguroso posible de una obra.



Pero tampoco es un ejercicio practicado en el vacío, basado en una subjetividad que da patente de corso al capricho o la arbitrariedad. Si no se asienta en los conocimientos “particulares” sobre el texto, es decir, ampliamente, en conocimientos históricos, ¿en qué se fundará? Creo que precisamente en conocimientos generales o “teóricos”. He aquí la cara del comentario (como de la crítica, se quiera o no) que mira a la teoría. Si puede comentarse —y se puede— un poema, una novela, una obra de teatro o una película cuyas circunstancias ignoráramos por completo, es porque tenemos una idea de lo que sea la poesía y los distintos géneros de ficción. Aunque deba partir de la obra en cuestión, o de su lectura, el comentario se ve abocado a generalizar, a hablar en definitiva, además de sobre tal obra en particular, sobre el teatro, sobre la literatura, sobre la ficción.

Todorov (1968) ponía en evidencia, al criticar el inmanentismo, la relación entre descripción y repetición: no es posible describir una obra «sin proyectar sobre ella nada más que ella misma», a no ser repitiéndola palabra por palabra. Lo que más se acerca a esa descripción *ideal* que es la repetición, y que tanto pobló los sueños de la razón de Jorge Luis Borges, como el de *Pierre Menard, autor del “Quijote”*, es, en el plano real, la lectura. Al leer *repetimos* el texto; pero sólo en cierto modo o en cierta medida. Lo que leemos es a la vez semejante y diferente a lo que *hay* en el texto. La identidad absoluta es imposible. En la lectura añadimos lo que deseamos encontrar en el texto y suprimimos lo que queremos evitar en él. Y el ingrediente de desvío o de diferencia que hay en la interpretación receptiva que es la lectura ¡cuánto no aumentará en la interpretación discursiva que es el comentario!

Entre uno y otro tipo de interpretación se encuentran prácticas, hoy lamentablemente en desuso, como la lectura de textos en voz alta y el aprenderlos de memoria o, dicho de forma más elocuente, *par coeur* o *by heart*. En el caso del teatro, hay que añadir una acción que implica estas dos operaciones y las trasciende, y que no está todavía totalmente en desuso: la representación, que es repetición, nunca idéntica, de la obra: descripción, interpretación



y lectura; operación paralela al tipo de comentario que nos ocupa (el de las obras de teatro), a la que éste no debiera nunca perder de vista en el sentido que precisaremos luego.

1.1.2. ¿“Ciencia” o literatura?

Estoy ya prevenido contra los peligros de *entrar* en el campo de discusión planteado por la deconstrucción. Creo que sus conclusiones son *desde sus propios presupuestos* irrefutables, y para mí, como para otros que no comparten esos presupuestos, resultan inadmisibles. Sin embargo, como provocación, encuentro sugerentes como pocas las formulaciones más lúcidas de sus ideas. Tomemos éstas de Paul de Man (1971): el comentario no da cuenta en realidad del texto, sino de su lectura, que es un acto de entendimiento que no se puede observar, prescribir ni verificar en absoluto. «La crítica es una metáfora del acto de leer, y este acto es en sí inagotable.» Si en el sentido más inmediato o menos ambicioso entendemos la interpretación, el comentario, como descripción de la obra, hemos de reconocer que el concepto de “descripción” no se puede emplear en el mismo sentido que cuando se trata de describir un objeto o una conciencia, pues «la obra es como máximo una llamada enigmática al entendimiento». Por tanto, «la interpretación podría quizás definirse como la descripción de un entendimiento, pero el término “descripción”, debido a sus resonancias intuitivas y sensoriales, tendría que emplearse con extrema cautela, el término “narración” sería más aconsejable» (178). «La semántica de la interpretación no tiene consistencia epistemológica y, por lo tanto, no puede ser científica» (179).

Al no ser científicos, los textos críticos han de leerse con la misma conciencia de la ambivalencia que se aporta a los textos literarios no críticos, y como la retórica de su discurso depende de afirmaciones categóricas, la discrepancia entre significado y aserción [«entre la ceguera de la afirmación y la lucidez del significado»] es una parte constitutiva de su lógica (180).



No es esta, afortunadamente, ocasión para discutir las afirmaciones anteriores. Puede verse, en contrario, por ejemplo, Ellis (1974, 6: 165 ss. en particular), a la luz de cuyo planteamiento puede ser útil recordar aquí que se desactivan un buen número de dicotomías que resultan centrales para la reflexión que nos ocupa:

Por ejemplo, “descripción” no puede oponerse a “interpretación”, pues ambos términos se refieren a distintos aspectos de un mismo proceso. Asimismo, en el estudio literario el análisis no debe considerarse como algo fundamentalmente distinto de la “interpretación”; tampoco deberían oponerse “lógico” e “interpretativo”, y la “objetividad” de la ciencia no debería contraponerse a la “subjetividad” de la crítica (174-175).

Pero lo que interesa ahora es poner a prueba la idea que vamos perfilando del comentario como ejercicio peculiar de crítica o interpretación ante la encrucijada, o mejor, entre los polos: ¿ciencia o literatura? La solución debe ser, o un ecléctico “término medio”, o un paradójico “ni lo uno ni lo otro sino todo lo contrario”.

Lo que el comentario tenga de “científico” habrá que entenderlo en términos de rigor metodológico y de coherencia interna en el camino de ida y vuelta entre hipótesis interpretativa y verificación analítica, no desde luego como empleo de los mismos procedimientos que la ciencias experimentales o exactas; y lo que tenga de no científico no puede equivaler a una libertad de interpretación que ampare el puro capricho o la arbitrariedad ni «una lectura libre donde la voluntad de los intérpretes, para usar la metáfora de Rorty, sacude los textos hasta darles la forma que sirva a sus propósitos» (Eco, 1990: 370). Sin entrar tampoco a fondo en el campo apropiado a la discusión de estas cuestiones, que no es otro que el de la hermenéutica (teoría y práctica de la interpretación), sino asomándonos apenas a él, cabe perfilar todavía la idea del comentario en relación con estos tres modelos (*cf.* Nicolás, 1990): la hermenéutica positiva o de la restauración, centrada en la *intentio auctoris*; la negativa o de la sospecha, basada en la *intentio lectoris*; y la hermenéutica de la integración, que intenta compaginar la *in-*



tentio operis y la *intentio lectoris*, sin abandonar —aunque revisando— la *intentio auctoris*.

De la primera, de raíz decimonónica y de carácter historicista e idealista, el comentario, tal como lo entendemos, no puede aceptar sus pretensiones de exclusividad —una única y difícil interpretación “literal” determinada por el contexto de gestación y las intenciones del autor—, pero debe estimar la contrastada solidez y eficacia de sus métodos (los más “científicos” —para bien y para mal— en la investigación literaria) y desde luego no ignorar sino tomar en consideración sus conclusiones. En ese sentido, ponderaba más atrás la utilidad de la erudición (histórica y filológica) para el comentario; pero como condición necesaria, no suficiente. Con la hermenéutica negativa, de la que es manifestación radical la deconstrucción, el comentario puede compartir el carácter abierto (hacia el lector) de la interpretación, pero no la negación de cualquier límite a esa apertura, es decir, de cualquier procedimiento de decisión razonable o refutable para elegir entre un sinfín de interpretaciones o modelos (*cf.* Eco, 1990). El comentario se puede identificar sobre todo con la integración hermenéutica, congruente con el paradigma de los estudios literarios a partir de los años setenta, que tiene sus hitos en Gadamer (1960) y Ricoeur (1969, 1975, 1986). Para el primero la interpretación es un proceso fenomenológico e histórico en el que intervienen el autor, el texto y el lector “sumergidos” en la historia, y en el que se impone el diálogo, la relación interactiva entre el mundo presente del intérprete y el mundo pasado (“original”) de la obra, tamizado éste por la tradición histórica de sus recepciones. En cuanto al segundo,

Con su énfasis en el distanciamiento metódico y su crítica de la aporía central de la hermenéutica (la disociación entre *explicar*, analizar, describir, y *comprender*, interpretar, valorar, que son actividades totalmente interactivas), y, en fin, con su replanteamiento del concepto de “apropiación” o “aplicación” del texto a la situación presente del lector (acto de recepción-actualización que la hermenéutica tradicional consideraba subjetivo o negativo), Ricoeur completa una nueva hermenéutica —de raíz semiótica y pragmática— que tiene muy



en cuenta todos los factores integrantes del proceso comunicativo. Es decir: el texto como “mediación-proyección” en un proceso comunicativo de signo dinámico; el intérprete y el carácter reconfigurador y cognoscitivo de la lectura; finalmente, el “suceso” diacrónico, que exige una crítica histórica de las ideologías (en la línea de Habermas) que ya no puede ser opuesta a la propia hermenéutica. La rectificación en la noción de recepción —concebida ahora como auténtica estructura, como verdadero *acto del texto*— no elimina en absoluto el “círculo hermenéutico” (en el que, por el contrario, se profundiza): evita, sencillamente, que se convierta en un círculo vicioso (Ricoeur, 1986, págs. 101 y ss., 137 y ss., 161 y ss.) [Nicolás, 1990: 339-330].

La otra provocación pendiente se refiere a la relación entre comentario y literatura. ¿Escisión o confusión? De nuevo, ni lo uno ni lo otro. Institucionalmente prevalece la escisión, como pone de manifiesto Geoffrey Hartman (1975): lo mismo que a la prosa de ficción *no se le permite* ser poética, a la crítica no se le permite ser “prosa literaria”, se espera que sea sólo “funcional”: «Cualquier intento de escribir intensamente cae bajo la sospecha de propósitos de mandarín» (241); el campo literario se escinde así en dos especies: artistas y jueces, cada una con sus prerrogativas. Como categoría intermedia o común a ambos campos sugiere considerar, distinguiéndolo —aunque no de manera absoluta— de la crítica, el *ensayo literario*, «que es al mismo tiempo creativo y receptivo, que forma parte de la literatura y al mismo tiempo habla de ella» (243).

En esta “tierra de nadie”, todavía se pueden advertir dos zonas que quizás requieran valoración y tratamiento diferente: la de los críticos artistas (Walter Benjamin, por ejemplo) y la de los artistas críticos (por ejemplo, Octavio Paz). Sospecho que a éstos se los tolera mejor que a aquéllos. Véase el elogio que hace Steiner en *Presencias reales* (1989: 23 ss.) del arte como forma de crítica o interpretación “primaria”; más intenso, por cierto, que el reconocimiento de similares timbres de grandeza a la crítica más o menos artística (35-36). En todo caso, es notable el enorme poder de atracción de la llamada a una fusión penetrante de crítica y litera-



tura (y teoría), a la que parecen ser más sensibles precisamente los espíritus más selectos.

El comentario debe situarse, a mi juicio, también entre la crítica y el ensayismo (del que hay que reconocer el peligro en la práctica de degenerar en simple paráfrasis o glosa intelectual, si no en algo peor); entre una crítica “de primera mano” y un ensayismo “disciplinado”, se entiende, y más cerca de la primera que del segundo. No creo que el comentario y la crítica sólo puedan leerse como literatura, en el sentido disolvente de la deconstrucción, pero estoy convencido de que al menos se debe hacer lo posible por escribirlos como literatura. Teniendo en cuenta la situación actual, se puede rebajar la exigencia —que, aun así, causaría estragos— a un mínimo grado de *decoro* retórico, que ponga freno siquiera a la proliferación de lo abstruso como máscara de lo obtuso.

1.1.3. *Parcialidad y enfoque teatral*

El comentario es parcial en un doble sentido. Primero, por la parcialidad del comentarista, que examina el texto desde unos presupuestos irrenunciables, incluso cuando su adopción fuera inconsciente. La interpretación y la crítica imponen una toma de distancia, una perspectiva, o hasta una tendencia, desde la cual describir y juzgar su objeto; distancias o perspectivas que pueden ser, por ejemplo, historicistas, psicoanalíticas, marxistas, formalistas, pragmáticas, etc. No cabe la neutralidad al respecto. Una obra no puede comentarse ni desde todos los puntos de vista posibles, ni desde ninguno. Y las protestas de imparcialidad aquí son tan sospechosas como las de apoliticismo en la vida pública. El comentarista intelectualmente honrado debe ser consciente de su parcialidad, declararla y, si fuera preciso, aclararla.

En segundo lugar, el comentario es también parcial en relación con el texto, en el sentido de que debe parcelar, practicar mutilaciones, poner límites dentro de él, ser deliberadamente “ciego”



a determinados aspectos e iluminar unilateralmente el espacio de la obra sobre el cual actuar, profundizar y obtener el máximo rendimiento privilegiándolo. Este tipo de parcialidad es precisamente característico del arte, de la literatura, del teatro.

Estamos acostumbrados a pensar que el artista tiene un punto ciego que contribuye a su poder creativo. Tiene capacidad de nutrirse de lo que alimenta su talento y para olvidar o apagar otras realidades. Son sus extraordinarias asociaciones, o su visión personal, o la apoteosis de algún detalle, lo que nos mantiene fascinados. Horacio lo llamó la “felicidad peculiar” del arte (Hartman, 1975: 226).

A la luz de esta selección que opera siempre el comentario sobre el texto, la discusión sobre si tiene sentido comentar un fragmento o si debe tratarse siempre de una obra o un texto completos (y de ahí que el texto literario comentable por excelencia sea el poema: texto íntegro a la vez que generalmente breve, abarcable) parece falsa o basada en un malentendido. Para el comentario, el texto completo es siempre, en el sentido que venimos señalando, fragmentario, y el fragmento es siempre texto completo, en el sentido (más evidente) de que es preciso tener presente como contexto la totalidad de la obra de que se extrae para comentarlo (véase 8.2).

El subrayar la parcialidad del comentario servirá también como estrategia didáctica de desinhibición frente al prejuicio disuasorio de que se trata en él de “agotar” la explicación del texto o de la obra, sin que falte nada (pues lo que falte se considerará una “falta”). Al contrario, resultará un alivio saber que el comentario más logrado se limita a aclarar algún aspecto de la obra, nunca la totalidad, y que para todos, hasta para el más entendido, en definitiva, «la interpretación no es otra cosa que la posibilidad de equivocarse» (Paul de Man, 1971: 216). Los que intentan convertir esta holgura en fuero que los exima de juicio corrector están de enhoramala, pues «un texto puede suscitar infinitas lecturas sin permitir, en cambio, cualquier lectura posible. Es imposible decir cuál es la mejor interpretación de un texto, pero es posible



decir cuáles son las equivocadas» (Eco, 1990: 121), y tanto más fácil y demostrable cuanto peores o más inaceptables sean.

La parcialidad declarada de este libro es la de servir al comentario de obras de teatro “en cuanto obras de teatro”. ¿Pero cómo comentar una obra dramática precisamente en cuanto dramática, esto es, atendiendo a aquello que la clasifica dentro de un tipo de obras y la diferencia de otros que también pertenecen al campo de la literatura o la ficción? La respuesta pasa por resolver nada menos que el problema de los géneros literarios “fundamentales”. Se comprenderá que no haga aquí sino apuntar la orientación que me parece más segura y fecunda.

La peculiaridad más inmediatamente perceptible de los textos que llamamos dramáticos es su destino teatral, su aspiración a ser “puestos en escena”, es decir a un modo de recepción propio, inscrito o programado en el texto mismo, y distinto al de los textos narrativos o líricos (o cinematográficos). Es cierto que una obra de teatro puede ser leída. También una novela —¿por qué no?— puede ser cantada, sin que por eso entendamos que el canto sea la forma más genuina de transmitir un texto narrativo. Y aún habría que ver si la lectura de un texto dramático no consiste precisamente en una puesta en escena virtual, imaginada, que actualiza y completa la obra teatral que el texto contiene de forma potencial e inacabada.

Es cierto también que la importancia de este particular destino de los textos dramáticos, ha sido casi constantemente rebajada y hasta negada a lo largo de nuestra tradición cultural, desde Aristóteles, para quien «la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores» (*Poética*, 1450b) hasta nuestros días. Sin entrar en la discusión, diré que creo, por el contrario, con Henri Gouhier (1943: 32) que «la obra dramática está hecha para ser representada: tal intención la define». Y es precisamente este último autor el que ilumina la orientación a que antes me refería al hablar de «un análisis dramático, distinto del análisis filológico, del análisis psicológico y del análisis estético: su fin es la búsqueda de lo que ha de ser la representación» (68). “Distinto” quiero en-



tenderlo en el sentido, no de que ignore o vuelva la espalda a otros tipos de análisis, sino de que, teniendo en cuenta sus resultados, los aproveche para alcanzar su propio fin.

Recordaré estas palabras escritas por una autoridad nada sospechosa de veleidades antiliterarias, George Steiner (1989: 18-19):

Cada ejecución de un texto dramático o una pieza musical es una crítica en el sentido más vital del término: es un acto de aguda respuesta que hace sensible el sentido. El “crítico teatral” por excelencia es el actor y el director que, con el actor y por medio de él, prueba y realiza las potencialidades de significado en una obra. La verdadera hermenéutica del teatro es la representación (*cf.* García Barrientos, 2000).

De todo ello, y supuesto que estamos embarcados en el propósito de comentar (no de representar) obras dramáticas, se puede extraer una consecuencia práctica: la de procurar que cuanto se diga en el comentario resulte pertinente o, si se quiere, interesante para una puesta en escena —es decir, para una interpretación— de las obras en cuestión. Es más, ya que el trabajo de poner en escena una obra nos sitúa en el centro mismo de la “función estética”, es decir, del “efecto” sobre el público, que es lo que define la pertinencia en la investigación literaria según Mounin (1978, esp. XIV: 160-171), puede tomarse la representación como el criterio (más claro que el puramente literario) para discriminar lo que es o no pertinente en el comentario de obras dramáticas *en cuanto dramáticas*.

1.2. QUÉ ENTENDEMOS POR “OBRA DE TEATRO”

Elegí premeditadamente la expresión “obra de teatro” en razón de su ambigüedad y con la intención de que pregonase o sugiriese, ya desde el título, una de las decisiones más comprometidas de este libro: la de proponer un método de análisis que valga lo mismo para los textos dramáticos que para los espectáculos teatrales, para las obras “puestas en libro” igual que para las puestas en escena. Esta decisión y todo el edificio conceptual consecuente con ella (pri-



mera parte) deben basarse en unos cimientos epistemológicos lo más resistentes posible. Los más fiables para mí son los que intenté justificar en la primera parte de mi libro *Drama y tiempo* (García Barrientos, 1991: 19-123) y paso a exponer de forma necesariamente sumarísima y axiomática.

1.2.1. Espectáculo

Entenderé por “espectáculo”, con Kowzan (1975), el conjunto de modelos o acontecimientos comunicativos cuyos productos son *comunicados* en el espacio y en el tiempo, es decir, en movimiento; lo que significa que tanto su producción como su recepción se produce necesariamente en el espacio y en el tiempo. Fundamental me parece, en el ámbito espectacular la oposición entre *escritura* y *actuación*; la distinción entre espectáculos actuados o producidos en vivo, como el teatro, y espectáculos escritos o grabados, como el cine.

La comunicación de unos y otros presenta diferencias esenciales. La de las escrituras se produce en dos fases, con solución de continuidad: producción (*Autor* → *Obra*) y consumo (*Obra* → *Espectador*); la de las actuaciones en una sola (*Actor* ↔ *Público*), sin que sea posible separar producción y consumo, creación y comunicación.

Las escrituras cristalizan en la obra-objeto de un autor y carecen de público, si entendemos por tal el conjunto de espectadores *necesarios* para su realización; las actuaciones se vuelcan y se vacían en la experiencia intersubjetiva que comparten los actores y el público (*cf.* García Barrientos, 1981, 2010).

1.2.2. Teatro

Dos criterios permiten definir el teatro como clase de espectáculo: la *situación comunicativa* y la *convención representativa* propias del mismo. La primera viene determinada por el hecho de considerarlo el espectáculo de actuación por excelencia, y se centra en la



atribución del estatuto de *sujetos*, en plenitud y con exclusividad, a los actores y al público, efectiva y necesariamente *presentes* en el espacio y en el tiempo del intercambio espectacular.

Afirmar que se trata de sujetos “plenos” supone considerarlos complementarios, recíprocos y reversibles (en grado de posibilidad) a la vez que funcionalmente enfrentados u opuestos (lo que significa que hay teatro mientras la contraposición entre ellos permanece activa y que anularla —confundirse actores y público— supone el cese, la salida del teatro).

Sostener que son los “únicos” implica negar el estatuto de sujeto (al contrario de lo que generalmente se hace) a un supuesto “emisor” que fuese el responsable *total* del espectáculo (lo mismo si se piensa en el escritor literario que en el director escénico); es decir, a un *autor*, que, de acuerdo con nuestras categorías, es el sujeto-destinador necesario de cualquier tipo de escritura, pero que resulta imposible (por definición) en el teatro y en todas las actuaciones.

La convención que diferencia al teatro de otros espectáculos actuados consiste en una forma de imitación (re)presentativa (que a la vez representa o reproduce, y presenta o produce) basada en la “suposición de alteridad” (simulación del actor y *denegación* del público) que deben compartir los sujetos teatrales y que desdobra cada elemento representante en “otro” representado. El actor finge ser otro, alguien imaginario o ficticio, que no existe en el mundo real y el público suspende su incredulidad, entra en el juego de la ficción, desdoblándose también. Sin dejar de ser lo que realmente son, tal actor se convertirá teatralmente en Otelo si tal escenario de un teatro se convierte en distintos lugares de Venecia y Chipre; si el tiempo real de la representación se desdobra en otro ficticio, localizado siglos atrás y de duración considerablemente mayor; y si el conjunto de los espectadores admite (con una cierta unanimidad) las transformaciones anteriores, convirtiéndose él mismo en público (dramático) de *Otelo*, en testigo de su tragedia.

De las definiciones anteriores resultan cuatro elementos —espacio, tiempo, actor y público— y el doble representado o “dramá-



tico” de cada uno. El edificio conceptual que llamamos teatro se asienta sobre estos cuatro dobles pilares.

1.2.3. *Drama*

En una primera aproximación, entenderemos por *drama* el conjunto de los elementos doblados en (y por) la representación teatral, es decir, el actor, el público, el espacio y el tiempo representados. Si definimos la “acción” como lo que ocurre entre unos actores ante un público, en un espacio y durante un tiempo compartidos, esto es, como el elemento teatral complejo o secundario que engloba a los cuatro primarios, se puede concebir el drama como *la acción teatralmente representada*.

Es precisamente la determinación *modal* la que impone acotar el concepto de drama en el espacio del contenido teatral. Porque no se trata de lo representado sin más o de todo lo significado, sino de lo representado de un *modo* particular: el propio del teatro. Esta noción del drama como contenido determinado por el modo obliga a tomar (o a crear), como término de comparación o contraste, una idea del contenido independiente del modo de representarlo: lo que podemos llamar “fábula” (en el sentido de los formalistas rusos, no en el de Aristóteles), “historia” (el más usado en narrativa y cine) o sencillamente “argumento”.

El drama encuentra así su definición en el interior de un modelo teórico del que ocupa la posición central:

ESCENIFICACIÓN —> DRAMA —> FÁBULA

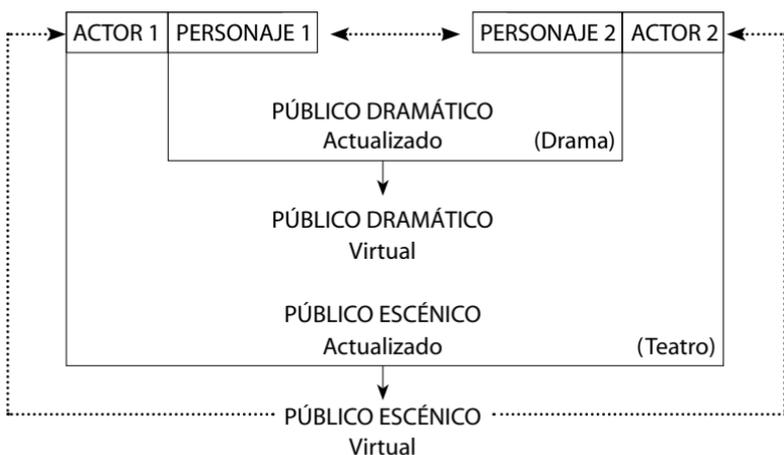
La escenificación engloba el conjunto de los elementos (reales) representantes. La fábula o argumento sería el universo (ficticio) significado, considerado independientemente de su “disposición discursiva”, de la manera de representarlo. El drama se define por la relación que contraen las otras dos categorías: es la fábula escenificada, es decir, el argumento dispuesto para ser teatralmente



representado, la estructura artística (artificial) que la puesta en escena imprime al universo ficticio que representa.

1.2.4. Comunicación teatral

De las definiciones anteriores resulta un modelo efectivo de comunicación teatral, no de tipo lineal (*Yo-emisor* → *Tú-receptor*) sino “triangular” (como cuando hablan dos interlocutores o actúan dos actores y una tercera persona asiste como “observador” a su intercambio comunicativo) y en el que los sujetos aparecen desdoblados según la convención representativa propia del teatro (el público sometido además a la posibilidad de otro tipo de desdoblamiento: el que provoca su actualización por los personajes o los actores, resultando dramatizado o escenificado, respectivamente); modelo que puede esquematizarse así:



El esquema pone de manifiesto el carácter de «*instancia extradiscursiva englobante*» (Alexandrescu, 1985: 565) del público virtual, que es el verdadero (último) destinatario de la comunicación dramática y teatral, así como la posibilidad de actualización del público, que lo sitúa “dentro” del drama o el teatro como destinatario expreso



de los mensajes (verbales o no) del personaje o del actor, pero sin capacidad de respuesta, sin poder entrar en “interlocución” con ellos. El único verdadero y legítimo *feedback* comunicativo está representado por la línea que vuelve de la instancia final (público escénico virtual) a la inicial (actor) y se traducirá en respuestas más o menos convencionales: silencios, aplausos, pateo, etcétera.

1.2.5. Textos (como documentos)

Una concepción teatral del drama no excluye, como pudiera parecer, una consideración teórica ni una utilización práctica de los textos; exige, eso sí, una redefinición de los mismos. Tomamos aquí “texto” en su acepción restringida de objeto escrito o fijado que transcribe, reproduce o describe el espectáculo teatral: texto, pues, como *escritura* (no necesariamente lingüística) de una *actuación*. En este sentido, no parece posible (y sí contradictorio) concebir un “texto teatral” unitario y completo (no lo es, desde luego, la filmación —¿desde qué punto de mira?— de un espectáculo). No se puede fijar o escribir la experiencia intersubjetiva que es la actuación y el teatro es la esencial actuación.

Es posible, en cambio, y útil, debido al carácter efímero de la representación teatral, contar con diferentes textos parciales que fijen algunos aspectos del espectáculo. Las siguientes distinciones permiten establecer una tipología de los textos:

- Orales (grabación magnetofónica del diálogo)
 - Escritos (acotaciones)
- Icónicos (diseños, bocetos, maquetas)
 - Simbólicos (partitura musical)
- De referencia verbal (diálogos)
 - De referencia no verbal (escenografía, movimientos, vestuario)
- Transcriptivos o reproductivos (fotos, diálogo escrito o grabado)
 - Descriptivos (acotaciones)



Así, por ejemplo, la filmación de una representación teatral resultaría ser un texto complejo de tipo reproductivo (no descriptivo), de referencia principalmente no verbal y secundariamente verbal, de carácter primordialmente no lingüístico e icónico, secundariamente lingüístico y oral, marginalmente simbólico y escrito (rótulos, títulos de crédito).

Consideramos, pues, los textos como “documentos” del teatro. La distinción que más nos interesa es la que corresponde a las tres categorías del modelo dramatológico: tres tipos según contengan la notación de las pertinencias de la escenificación (*texto escénico*), del drama (*texto dramático*) o de la fábula (*texto diegético* o argumento textualizado).

1.2.6. *Texto dramático y obra dramática*

El *texto dramático* se perfila como el documento fundamental para el estudio del drama y resulta ser, de acuerdo con la tipología anterior, un texto lingüístico, de referencia verbal y no verbal, reproductivo y descriptivo. En este doble carácter se basa su estructuración en dos subtextos diferenciados, el de los diálogos (reproducción de referencias verbales) y el de las acotaciones (descripción de referencias no verbales y paraverbales). La misma estructura presenta el objeto que denominaremos *obra dramática* y definiré como “la codificación literaria (pero ni exhaustiva ni exclusiva) del texto dramático”.

La codificación literaria dota a la “obra” de una cierta autonomía representativa respecto al teatro de la que el “texto” carece. Tal autonomía (nunca absoluta, a mi juicio) permite acceder al drama (a una historia dispuesta para ser representada teatralmente) a través de la lectura, es decir, de la experiencia genuinamente literaria. La obra, considerada como texto, es decir, como fijación de un drama (virtual o imaginado), no contiene ni todas ni únicamente las pertinencias dramáticas: peca por defecto cuando incorpora directamente elementos argumentales (no dramatizados) del texto



diegético y por exceso cuando hace lo mismo con elementos del texto escénico y ofrece indicaciones (no dramáticas) para la representación. La distancia entre el objeto real que es la obra literaria y el objeto teórico que denominamos “texto” se puede salvar, pero siempre que se advierta, es decir, que no se identifique simplemente uno con otro. La obra dramática puede servir (y nos sirve de hecho) como documento del drama: basta que sepamos leer en ella el texto dramático, esto es, que la leamos como obra de teatro y no de la misma forma que una novela o un poema, o atendiendo no sólo al mundo representado sino también al *modo* de representarlo.

1.2.7. “Dramaturgo”

Aunque no necesario, puede resultar útil, sobre todo para el estudio de la *visión* dramática (capítulo 6), añadir una categoría teórica, fantasmal, al modelo efectivo de la comunicación teatral, cuya cara interior o dramática puede sintetizarse así:

DRAMA (visión) —> PÚBLICO (observador)

de tal forma que, si denominamos “dramaturgo” al nuevo sujeto hipotético, resulte el modelo consabido:

[DRAMATURGO] —> DRAMA —> PÚBLICO

No cabe identificar al dramaturgo con el autor literario ni con el director escénico, ni con cualquier otro verdadero sujeto que pudiera entrar en competencia con el par actor/público. Tampoco puede concebirse como una instancia mediadora entre la visión dramática y el público, al modo de la voz del narrador en el relato o el ojo de la cámara en el cine. El público teatral entra en relación directa o inmediata con el universo ficticio: ninguna voz se lo cuenta y ningún ojo lo ha mirado antes por él: ve con sus propios ojos y oye directamente las voces de los personajes.

¿Cómo concebirlo entonces? Seguramente como el doble teó-



rico o el reflejo especular que resulta de la transposición hipotética del público, único sujeto de la visión, desde su posición de “tú” al lugar, en realidad vacío, de un “yo” dramático global.

1.2.8. *Dramatología y dramaturgia*

Entiendo por “dramatología” la teoría del drama (tal como se definió antes), es decir, del *modo* dramático, o, si se quiere, el estudio de las posibles maneras de disponer una historia para su representación teatral. La denominación busca deliberadamente el paralelo con la mucho más consolidada “narratología”. El desarrollo teórico incomparablemente mayor de ésta permite servirse de algunas de sus categorías —no de todas— para aplicarlas al drama, pero con una actitud comparativa, atenta precisamente más a las diferencias que a las similitudes entre los dos *modos de imitación* aristotélicos. En mi modelo dramatológico es la narratología de Genette (1972, 1983) la que, por su empeño sistematizador, además de por su carácter “modal”, resulta claramente privilegiada como término de inspiración y de contraste.

Dramaturgia es un término por desgracia tan de moda, lo mismo entre los profesionales que entre los estudiosos del teatro, que, tal como se usa, vale tanto decir que lo significa todo como que no significa nada. Con la facultad definidora que me vengo arrogando, entenderé por dramaturgia la vertiente práctica de la dramatología, la que mira a la acción y no a la teoría. En rigor, una y otra tratan de lo mismo y podrían compararse a las dos caras de una misma moneda. La definición de dramaturgia, en el marco de las definiciones anteriores, como *práctica del drama o del modo dramático de representar argumentos*, es lo suficientemente integradora como para acoger la tarea del dramaturgo real en la doble acepción que distinguen en alemán con los términos *Dramatiker* (escritor de obras) y *Dramaturg* (adaptador, consejero, analista... que trabaja para el montaje), así como para dar cuenta de los distintos sentidos en que se emplea el término en títulos



como la *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing (1769) y *La dramaturgia clásica en Francia* de Schérer (1950), por ejemplo. Presenta también la flexibilidad suficiente como para aplicarse desde el plano más general (el de este libro) hasta el más particular (dramaturgia de un autor o incluso de una obra).



PRIMERA PARTE

**ELEMENTOS DE DRAMATURGIA
(PARA EL ANÁLISIS)**

2. ESCRITURA, DICCIÓN Y FICCIÓN DRAMÁTICA

Los elementos fundamentales del drama son, como acabamos de señalar, cuatro: espacio, tiempo, personaje y público. Cada uno de ellos se analiza en los capítulos que componen esta primera parte, a partir de éste, que la abre con algunas aclaraciones prope-
deúlicas sobre la estructura de la *obra dramática*, sobre el diálogo y sobre la acción. Pero no se trata de tres nuevos “elementos” que añadir a los básicos. La acción dramática es el resultado de la interrelación de esos cuatro elementos y podría definirse como *lo que ocurre entre unos personajes en un espacio y durante un tiempo ante un público*. El diálogo es ni más ni menos que uno de los tipos de acción dramática, el verbal, posible, pero no necesario (hay teatro sin diálogo), aunque en nuestra tradición cultural ha sido y es sin duda abrumadoramente privilegiado hasta el punto de resultar hegemónico. Por fin, la acción se puede manifestar de forma espectacular en un teatro o de forma literaria en un libro. Es común a las dos manifestaciones —al menos teóricamente— el mundo representado, es decir, la *ficción* dramática, que es donde se centra nuestro análisis. En la obra literaria todo el mundo ficticio se sustenta en palabras escritas, que se agrupan en dos clases complementarias de texto: las acotaciones y el diálogo. Las primeras se traducen en el espectáculo básicamente en visiones, el segundo pasa de escrito a oral, de leído a pronunciado: constituye la *dicción* dramática, que sirve de soporte —principal en el teatro europeo— a la ficción.

Para facilitar la comprensión de los menos leídos o asiduos al teatro, sin que ello suponga cerrar el abanico de los ejemplos con que ilustrar las distintas categorías analíticas —que será lo más amplio y representativo posible—, tomaré en los capítulos de esta



primera parte, como términos de contraste casi fijos, las dos obras dramáticas seguramente más logradas y quizá más conocidas del teatro español del siglo xx: *Luces de bohemia* de Valle-Inclán y *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca, resultado de dramaturgias muy diferentes, lo cual acentúa su utilidad como piedra de toque. Si la obra de García Lorca me parece una cima espléndida y originalísima de la construcción dramática más ortodoxa o genuina, advierto en la de Valle el prodigio contrario: la obra maestra indiscutible que se logra, no siguiendo, sino contraviniendo casi todas las “reglas del juego” dramático.

2.1. LA ESCRITURA DRAMÁTICA

Si, por una parte, el método de análisis que pretendo fundar debe valer lo mismo para las obras escritas que para las puestas en escena y, de otra, el *corpus* con el que contrastarlo está formado casi exclusivamente de obras literarias por razones obvias, en nuestro caso y, con rarísimas excepciones (cf. Fischer-Lichte, 1983: 652-717), en todos los demás, parece que una consecuencia provechosa será leer tales obras “como teatro”, es decir, reproduciendo mentalmente una representación de las mismas. No resisto la tentación de añadir que considera ésa la lectura correcta de este *tipo* de textos, definido precisamente por su destino teatral, por estar escrito para ser representado, y que estoy en radical desacuerdo por tanto con la tesis central del libro de Veltruský *El drama como literatura* (1942). No es lugar éste para discutirla. Diré sólo que si se puede leer *La vida es sueño* como se lee una novela (y digo lo mismo de *Luces de bohemia*) o leer *El caballero de Olmedo* como se lee un poema, será a costa de renunciar a una lectura sin duda mejor, a costa de no leerlos como lo que son sobre todo, genuinamente: dramas extraordinarios, sobresalientes obras de teatro. O pasando del *tipo* al *género*, claro está que se puede leer *Edipo rey* como un policiaco y *Agamenón* como una *pulp fiction*. ¿Pero vale la pena? ¿No será preferible leerlos como tragedias, que es además sin lugar



a dudas —y decir esto resulta hoy, asombrosamente, sospechoso— lo que *son*?

El dramático es el menos literario de los géneros, en el sentido etimológico que asocia literatura a “letra”, es decir, a escritura. Aunque en su origen, entre los griegos, la épica estuviera ligada al rapsoda o recitador y la lírica a la música, como el drama lo estaba a la representación, lo cierto es que hoy el poema, la novela y el ensayo, son obras hechas exclusivamente de lenguaje y de lenguaje escrito: plenamente literarias en este sentido. El drama, en cambio, no ha podido librarse de esa “impureza”: sigue estando marcado por su destino espectacular. Sirva para dar la réplica a Veltruský esta afirmación de Ortega y Gasset (1958: 40), que suscribo: «La dramaturgia es sólo secundaria y parcialmente un género literario y, por tanto, aun eso que, en verdad, tiene de literatura no puede contemplarse aislado de lo que la obra teatral tiene de espectáculo». ¿Y cómo relacionar esas dos caras del teatro, la literaria y la espectacular? Sin salir de los años cuarenta, otra autoridad de aquilatada sensatez, Alfonso Reyes (1941: 91) nos brinda esta certera pista: «Drama —aunque se escriba como se escribe la música— es ejecución de acciones por personas presentes, representación». Y explotando el símil, ¿alguien definiría la música como algo escrito sobre un papel, más o antes que como algo que suena, que se oye, ejecutado por instrumentos musicales, incluida la voz? La relación entre música, partitura y audición es por lo menos homóloga a la que se da entre teatro, texto y espectáculo (visión), o entre diálogo, escritura y dicción. Y no se negará que la lectura “correcta” de una partitura (la del que sabe leerla) consiste en “oír” la música callada de los signos escritos.

Tras este desahogo, dejamos la polémica, un poco ya cansina, que acompaña, a lo *Bolero* de Ravel, el curso de la teoría teatral del siglo xx, desde sus pioneros praguenses Otakar Zich (1931) y Jirí Veltruský (1941, 1942). Puede verse al respecto el análisis de Procházka (1984), que concluye señalando la relativa ambigüedad de la existencia literaria del texto dramático por su naturaleza “fragmentaria” (no aspira a la totalidad e integridad del mensaje



por el uso exclusivo de medios literarios) e “híbrida” (requiere que la expresión verbal sea completada por otros medios comunicativos). Coincido con las vías de superación de este *impasse* que propone en su excelente síntesis de la cuestión Jean-Marie Schaeffer (1995a: 612-614). Creo que las definiciones propuestas en 1.2 permiten transitar, con garantías de rigor, ese camino de integración (pero no de confusión): tal como se definen allí, el *drama*, —que es nuestro objeto de estudio—, es común a las dos manifestaciones concretas del teatro: el espectáculo y la *obra dramática*. La relativa autonomía representativa de ésta como literatura se traduce en posibles desajustes con el drama que documenta, por defecto o también por exceso de —digamos— teatralidad. El *texto dramático* es el objeto teórico que permite delimitar en la obra el drama que contiene. Por tanto, nuestro *parti pris* fundamental, que es analizar las obras teatrales en cuanto teatrales, implica en el orden de la escritura *leer en la obra dramática el texto dramático correspondiente* (y, si se quiere, pasar por alto o poner en segundo plano lo demás; lo mismo, pero mucho más legítimamente, me parece, que cuando se pasa por alto el carácter dramático de la obra para estudiar la métrica en *Peribáñez* o las ideas políticas en *Fuente Ovejuna*).

2.1.1. Estructura textual del drama

El rasgo decisivo a la hora de distinguir los dos *modos* de imitación, el narrativo y el dramático, es, a mi juicio, el carácter mediato e inmediato de las respectivas representaciones. Tanto la novela como el cine nos ponen en contacto con el mundo ficticio a través de una instancia mediadora: la voz del narrador y el ojo de la cámara; en el drama, en cambio, es el universo imaginario el que se *presenta* ante los ojos y los oídos del espectador, directamente, sin mediación alguna —verdadera, no sólo fingida o simulada— en ningún caso. Esta *inmediatez* del drama es la que determina la estructura, peculiar, que es común al texto y a la obra dramática. Radica básicamente en la superposición de dos subtextos diferen-



ciados, tanto por su forma como por su función, que van alternando en la línea de la sucesión textual: los que denominó Ingarden (1931) *Haupttext* (texto principal) y *Nebentext* (texto secundario o complementario), denominaciones a las que estorba sólo el matiz jerárquico, discutible, y que estamos, en español, casi todos de acuerdo en llamar simple, exacta y descriptivamente, *diálogo* y *acotación*. Aunque examinaremos después más despacio cada uno de estos tipos textuales, cabe adelantar los rasgos en los que puede verificarse la inmediatez enunciativa de ambos: me refiero al estilo directo “libre” —es decir, no regido por “voz” superior alguna— de los diálogos y al lenguaje necesariamente “impersonal” de las acotaciones, que excluye el uso de la primera (y segunda) persona gramatical. (Para transgresiones dramáticamente intrascendentes —en sentido literal— de esta ley, como la de *El álbum familiar* de Alonso de Santos, véase 6.2.1.) Común a los dos subtextos es el carácter “objetivo” de la enunciación. En mi opinión, acierta Ubersfeld (1977: 18) cuando afirma: «El primer rasgo distintivo de la escritura teatral es el no ser nunca subjetiva»; pero no cuando traicionando ese “nunca” considera al autor el “sujeto de la enunciación” (!) de las acotaciones. Si, como dice antes (17), la clave de la distinción lingüística entre los dos componentes está en la pregunta: ¿quién habla en el texto de teatro?, la respuesta es para mí clarísima: *directamente* cada personaje en el diálogo, y nadie —sí, *nadie*— en las acotaciones. Pues si realmente “hablara” el autor en las acotaciones, como cree ella y quizás la mayoría, ¿por qué *no puede nunca* decir “yo”?

Lo primero que hay que aclarar es que se trata de una configuración textual privativa de la obra dramática, completamente distinta a la de la narración y también a la del poema. Por eso no logro entender una afirmación como ésta: «el texto secundario es de una importancia mucho mayor en el drama que en otros textos literarios» (Spang, 1991: 51). Infinitamente mayor, desde luego, si, como creo, no existe en ellos. Algo que puede parecer semejante, la descripción, será en cambio siempre producto de una “voz”, la del narrador en la novela o la del yo lírico en el poe-



ma; no impersonal y muda (no proferida) como es la auténtica acotación. El diálogo narrativo carece también de la inmediatez del dramático, pues siempre está en último término *regido* por la voz del narrador. Pero además de lo exclusivo de cada subtexto por separado, es la peculiar combinación de ambos, por ejemplo la impermeabilidad entre ellos —visible de forma práctica en la diferenciación tipográfica—, que no se da entre narración y diálogo en la novela, la que distingue a la obra dramática de los demás textos literarios.

El peso relativo de cada uno de estos componentes varía según épocas, culturas, autores y obras. Así, por ejemplo, la acotaciones, casi inexistentes en la tragedia griega y en el clasicismo francés y muy poco desarrolladas en el teatro isabelino y en el español del Siglo de Oro, llegan a proliferar, en ocasiones hasta la hipertrofia, en los siglos XIX y XX (Bernard Shaw, Hauptmann, O'Neill, Valle-Inclán, Adamov, etc.); aunque difícilmente pueden quedar reducidas a cero, si tenemos en cuenta que los nombres de los personajes, el título, la división en actos, etc. forman parte también del texto (¿secundario?) de las acotaciones. En cambio, el componente dialogado, tan “principal”, sí puede llegar a anularse del todo, como en *Acto sin palabras* (I y II) de Beckett o *El pupilo quiere ser tutor* de Peter Handke.

En cuanto a la nitidez de la distinción, pocos problemas plantean los límites del diálogo, lo que dicen efectivamente los personajes-actores —y quedaría grabado en una cinta magnetofónica— durante la representación. Decir, como se suele, que acotación es todo lo que no es diálogo servirá de delimitación precisa sólo si están rigurosamente establecidos antes los límites del texto que los engloba, lo que no ocurre siempre. En un artículo afortunado, en sentido estricto, Thomasseau (1984) propone llamar “texto” a los diálogos y “para-texto” a las acotaciones (*didascalies*, en francés) más otras cuantas cosas, desde su punto de vista; en total (84-87): títulos, lista de personajes, primeras indicaciones espaciales y temporales, descripción del decorado al principio de cada acto, el paratexto de las didascalias y «los entreactos o texto eludido»; ele-



mentos todos que, excepto el asombroso último (cuyo sentido se me escapa, por culpa sin duda de mi obsoleto cartesianismo), forman parte de lo que entiendo por acotación. Kurt Spang (1991: 49-56) habla en la misma línea de “texto” (diálogo) y “cotexto” (todo lo demás), con el agravante de que incluye en este último el posible “prólogo”, que según de qué tipo sea puede quedar dentro o claramente fuera de los límites textuales de la obra. En contra de llamar “texto” sólo al diálogo, baste esta consideración: habiendo como hay obras sin diálogo, que constan sólo de acotación, como las ya citadas o *¿Se ha vuelto Dios loco?*, de Arrabal, ¿tendremos que decir que sólo tienen cotexto o paratexto, no texto, cuando aquellos conceptos sólo cobran sentido referidos a éste? No, el texto de teatro es ni más ni menos que la suma de diálogos y acotaciones, incluso cuando uno de los sumandos sea igual a cero.

Los límites textuales de la obra dramática suelen darse marcados: el título señala el inicio, y el final puede expresarse de diferentes formas: mediante acotaciones del tipo “telón”, “oscuro”, “fin” o como ésta que cierra *Egmont* de Goethe: «Tambores. Al dirigirse Egmont hacia el piquete y a la puerta del foro cae el telón; cesa la música y una sinfonía triunfal pone fin a la obra». También con las últimas palabras del diálogo —dirigidas al espectador, como éstas— escritas por Eurípides probablemente para *Alceste* y que se repiten en *Andrómaca*, *Helena*, *Bacantes* y (con mínimas variaciones) *Medea*:

CORO: Muchas son las formas de lo divino, y muchas cosas realizan los dioses contra lo previsto. Lo que se esperaba quedó sin cumplir, y a lo increíble encuentra salida la divinidad. De tal modo ha concluido este drama.

Era el cierre habitual en nuestro teatro áureo, por ejemplo el de esta obra de Tirso de Molina:

ENRIQUE:
Prospera el cielo tu vida,
gran Alfonso; y aquí tenga



fin la historia que se llama
Cautela contra Cautela.

Menos raramente que el comienzo, el final puede ser sólo implícito, marcado si se quiere por el vacío o el blanco tras la última réplica o la última acotación, caso de *La bastarda* y de *Clavijo* de Goethe, respectivamente.

Lo que, de acuerdo con el significado del prefijo “para-” (junto a, al margen de), debe llamarse *paratexto* es precisamente lo que encontremos fuera de los límites del *texto*, que es un compuesto de diálogos y acotaciones y sólo de eso. Aunque quede fuera también de la atención de este estudio, el paratexto, si existe, resultará decisivo casi siempre en la práctica de la lectura y, por tanto, del comentario de la obra en cuestión. Importa distinguir los añadidos a y sobre la obra hechos por el autor mismo, que componen el *paratexto autoral*, de los que se deben a los editores y estudiosos, o *paratexto crítico*. Uno y otro pueden, claro está, sumarse en un mismo volumen como acompañamiento del estricto texto de la obra. Según su posición relativa a éste, cabe hablar, en los dos casos, total o parcialmente, de paratexto *preliminar* (prólogo, dedicatoria o similares que lo preceden), *posliminar* (epílogo o asimilados consecuentes) e *interliminar* (como las notas a pie de página), en la posición más delicada, que exige por eso una nítida diferenciación. El paratexto autoral ofrece un adecuado campo de contraste con las acotaciones: el autor es verdadero sujeto de la enunciación del prólogo, el epílogo o las notas que haya querido añadir, y podrá hablar en ellas en primera persona (o no, pero según una libre elección estilística: lo decisivo es que puede hacerlo); no lo es, en cambio, de las acotaciones en la misma medida en que no lo es tampoco del diálogo: en éste fragmentado en múltiples “otros” sujetos, en aquéllas anulándose o enmudeciendo como sujeto en un discurso muy peculiar: objetivo, impersonal, sin voz alguna real ni imaginaria que lo profiera (véase García Barrientos, 2009).



2.1.2. Acotación

Desde nuestra perspectiva (teatral), la “acotación” puede definirse como la notación de los componentes extraverbales y paraverbales (volumen, tono, intención, acento, etc.) de la representación, virtual o actualizada, de un drama.

Comprende todo lo que, en el texto, no es diálogo; es decir, además de las que cualquiera identifica sin discusión como tal, el título de la obra y las especificaciones genéricas, estructurales, temáticas, estilísticas, etc. («*La novia de Mesina*: Tragedia en cuatro actos», «*Luces de bohemia*: Esperpento», «*Seis personajes en busca de autor*: Comedia todavía no escrita», «*La casa de Bernarda Alba*: Comedia de mujeres en los pueblos de España...»); el “reparto” o *dramatis personae*, convención por cierto específica y no caprichosa del género teatral (véase 5.2); la localización en el espacio y/o en el tiempo («La acción en un Madrid absurdo, brillante y hambriento») o similares advertencias generales previas («El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico»); las indicaciones de principio y fin de secuencia (“acto 1º”, “cuadro 2º”, “escena 3ª”; y “telón”, “oscuro”, etc.); los nombres de los personajes que preceden a cada réplica de éstos; y las descripciones de lugar al comienzo de cada acto o cuadro, lo mismo que cualquier otra genuina acotación.

Las acotaciones presentan unas características lingüísticas netamente distintas de las del diálogo. La primera es la impersonalidad, consecuencia de la inmediatez del *modo* dramático de representación, que comentamos antes. Puesto que se pueden concebir lo mismo como descripción de los aspectos no estrictamente verbales de un drama que como instrucciones para su escenificación, serán característicos de las acotaciones los usos descriptivos del lenguaje o bien los propios de las “instrucciones de uso”, que no son en realidad sino variantes estilísticas de la misma modalidad («Entra X» o «Entre X»): dominio del tiempo presente, ausencia de formas personales (nótese que en la última acotación citada, García Lorca escribe: «el poeta advierte», no «advierto»), también de



deícticos (a no ser justamente los referidos a la realidad escénica, como “derecha”, “lateral”, “fondo”, etc. —se entiende, del escenario), por ejemplo. Dicho de otra forma, el lenguaje de acotación excluye los usos interlocutivos (propios del diálogo), lo mismo que los narrativos. Por eso no puede dejar de chocarnos leer en una acotación de la Escena II de *Luces de bohemia*, escrita en impecable presente, este remate que subrayo: «Eran intelectuales sin dos pesetas». Si cabe alguna duda, hay que negar desde luego una presunta “narratividad” de las acotaciones, que cuenta con no pocos partidarios. Además de las diferencias modales, y formales, hay que argüir que el narrativo es, como el diálogo, verdadero discurso (proferido, vocal, procedente de una voz) y se opone por eso a la acotación como no-discurso o pura *escritura* “indecible” (cf. Issacharoff, 1993: 465).

Quizá la peculiaridad de las acotaciones se advierta aún más claramente atendiendo, en vez de a las formas, a las funciones del lenguaje. Se advertirá entonces que éste dista mucho de la plenitud funcional en ellas y se encuentra en realidad, al contrario, reducido a la función representativa (y, en todo caso, a la metalingüística, que no deja de ser una variante de aquélla, en un doble sentido: porque se refiera, bien al código lingüístico de los diálogos, bien al código dramático, como en “tragedia” o “acto 1º”). Que el diálogo, ejerciendo su función representativa, pueda compartir con la acotación un mismo referente no autoriza de ningún modo, en mi opinión, a hablar de categorías intermedias o mixtas como la que propone Bobes Naves (1998: 813) llamar “didascalias”; no tiene consecuencias más que en el ámbito de una “economía informativa”. Si un personaje entra en escena y dice «En este bosque frondoso...», sus palabras son diálogo al cien por cien, sin el más mínimo contagio de acotación; pero que permiten, eso sí, obviar una acotación previa del tipo «Un bosque frondoso»: eso es todo. De acuerdo con ese principio de economía, se puede proponer en todo caso un cierto carácter subsidiario de la acotación respecto al diálogo.

Carente de las funciones propiamente comunicativas —expre-



siva, apelativa y fática—, lo que concuerda con su carácter mudo o impersonal, es sobre todo en su incompatibilidad con la función “poética” —en el sentido de Jakobson— donde la “deficiencia” funcional del lenguaje de acotación se hace evidente de forma más chocante. Nótese que los contraejemplos que acuden enseguida para ser esgrimidos como refutación, en vez de contradecir, confirman lo que digo. Pensemos en el caso extremo de una acotación cargada de valores literarios de tipo formal, cual es la escrita en verso, por ejemplo en la *Farsa y licencia de la reina castiza* de Valle-Inclán. El problema teórico que plantea coincide con el problema práctico que deben resolver quienes pongan en escena la obra: si se leen o se “ejecutan” como acotaciones, es decir traduciendo escénicamente su contenido referencial, se pierden irremediabilmente los valores poéticos del verso; para conservarlos no hay más remedio que hacer que un personaje o una voz “diga” la acotación, que deja así de serlo para convertirse en diálogo (él sí, capaz de soportar, como veremos, valores poéticos).

La hipertrofia funcional que acabamos de comentar, la acotación cargada de valores “literales” —formales, retóricos o poéticos— que le son impropios, surte, claro está, sus efectos en la simple lectura. Pero no se puede basar en ello la distinción, generalmente aceptada y que encuentro francamente problemática, entre unas acotaciones dirigidas exclusivamente a la lectura y otras orientadas al espectáculo, entre acotaciones “autónomas” e “ilegibles”, respectivamente, según los términos de Issacharoff (1985). Leamos la siguiente de la *Farsa italiana de la enamorada del rey* de Valle-Inclán, jornada tercera:

Doña Violante
entra repentina,
el pecho anhelante,
el manto en bolina,
el moño colgante.

¿Puede decirse que se dirige *exclusivamente* a la lectura, que resulta intraducible en términos de escenificación? Al contrario,



no hay una sola palabra que carezca de correlato espectacular. Es a la vez, si se quiere, ilegible y autónoma al cien por cien, representativa y “poética”, funcional y literaria. Lo mismo, todavía agravado por el hecho de que la repetición —que es el efecto formal “autónomo”— puede verse también como un afán de precisión referencial, todo lo paranoico que se quiera, se puede predicar de ésta que describe (¿o no?) el decorado y la situación de partida de *La cantante calva* de Ionesco:

Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, Anglais, dans son fauteuil et ses pantoufles anglais, près d'un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. A côté de lui, dans un autre fauteuil anglais, Mme Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais.*

Martínez Bonati (1992: 136) nos pone en el buen camino para una clasificación de las acotaciones cuando, tras definir la literatura como discurso ficticio, precisa: «Deben excluirse sólo las indicaciones del autor para la representación de la obra teatral, los subtítulos “novela”, “poemas” y semejantes: se trata en estos casos de discursos acerca de la representación literaria, no acerca de su objeto representado». En efecto, me parece un criterio fértil este de preguntarse si refieren las acotaciones al mundo representado, a la realidad representante o a la operación representativa, que coinciden respectivamente con nuestros conceptos de “fábula”, “escenificación” y “drama” (1.2). Las genuinamente *dramáticas* —y las únicas por eso que forman parte del “texto dramático”— deben

* «Interior burgués inglés, con butacas inglesas. Velada inglesa. M. Smith, inglés, en su butaca y con sus zapatillas inglesas, junto a una chimenea inglesa. Tiene unos lentes ingleses, un pequeño bigote gris, inglés. A su lado, en otra butaca inglesa, Mme. Smith, inglesa, remienda unos calcetines ingleses. Un largo momento de silencio inglés. El reloj de péndulo inglés da diecisiete campanadas inglesas.» (Trad. del autor.)



referirse sólo al drama, que, no lo olvidemos, es una categoría relativa a las otras dos, el encaje de una fábula o argumento en una escenificación. Como ejemplo de ellas sirven sin duda las que acabo de citar de Ionesco y Valle-Inclán. Pero en la “obra” literaria podemos encontrar acotaciones *extradramáticas* o “autónomas”, bien porque dan cuenta de elementos de pura fábula (no dramatizados, es decir, no configurados según el *modo* de representación teatral), que podemos denominar acotaciones *diegéticas*, argumentales o “literarias” (y, si no diera lugar a confusión, narrativas); o bien porque refieran a detalles de la pura escenificación (no pertinentes en relación con la fábula), que llamaremos acotaciones *escénicas* o “técnicas”. Estas últimas abundan y adquieren un sentido muy preciso en el muy peculiar teatro de Samuel Beckett. Véase este ejemplo de *Comedia [Play]*:

[...] Los parlamentos de los personajes son provocados por un foco proyectado sobre cada rostro.

El paso de la iluminación de un rostro a otro es instantáneo. Nunca oscuridad total; por ejemplo, la casi completa oscuridad de apertura, excepto en los casos en que se indique.

La respuesta a la luz es inmediata.

Los rostros siempre inexpresivos. Las voces sin tonalidad excepto cuando se indique una expresión.

Siempre un “tempo” rápido.

El telón se alza sobre un escenario en oscuridad casi completa. Apenas pueden discernirse las urnas. Cinco segundos.

Focos débiles sobre los tres rostros, simultáneamente. Tres segundos. Voces débiles, casi ininteligibles.

En el polo opuesto, el de una total ausencia de indicación sobre cómo ponerla en escena, he aquí un ejemplo de acotación diegética o literaria, tomada de *El hombre sin cuerpo* de Herman Teirlinck:

Y Jacobo el Insensato emprende una larguísima caminata. Va pasando el tiempo, con sus días y sus noches, con sus inviernos y sus veranos. La



tierra da vueltas y más vueltas, inexorablemente, por el espacio. Y Jacobo el Insensato sigue caminando. La lluvia le azota. El calor le abrasa. Las heladas le muerden. Así va laborando diligentemente en él la hora que todo lo consume. Soporta sumisamente su dolor en el trabajo cotidiano, avanzando siempre hacia Occidente, donde le parece descubrir vagos indicios de un refugio. Pero una noche, en que se abate sobre la tierra una tormenta de nieve, se encuentra, maltrecho y renqueante, en un camino real, a uno y otro lado del cual aúllan los álamos.

Es sin duda este tipo el que más invita a una lectura puramente literaria, indiferenciada modalmente de la obra dramática; pero no se olvide que se trata de una rotunda anomalía, cuya lectura ha debido suscitar no poca extrañeza. Naturalmente, el máximo de “autonomía” literaria se produce cuando se suman el tipo diegético y la función poética, como en esta acotación “imposible” de *El paseo de Buster Keaton* de García Lorca (cuyo contenido referencial se reduce a las tres frases que subrayo):

Sigue andando. Sus ojos infinitos y tristes como los de una bestia recién nacida, sueñan lirios, ángeles y cinturones de seda. Sus ojos que son de culo de vaso. Sus ojos de niño tonto. Que son feísimos. Que son bellísimos. Sus ojos de avestruz. Sus ojos humanos en el equilibrio seguro de la melancolía. *A lo lejos se ve Filadelfia.* Los habitantes de esta urbe ya saben que el viejo poema de la máquina Singer puede circular entre las grandes rosas de los invernaderos, aunque no podrán comprender nunca qué sutilísima diferencia poética existe entre una taza de té caliente y otra taza de té frío. *A lo lejos brilla Filadelfia.*

Todavía, pecando de prolijo, se podría distinguir un tipo de acotación “metadramática” para las que se refieren al drama en cuanto tal, como las de la trilogía de la *Villeggiatura* de Goldoni que rezan «Comedia de tres actos en prosa».

- Acotaciones
- 1) Dramáticas
 - 2) Extradramáticas
 - a) Escénicas (técnicas)
 - b) Diegéticas (literarias)
 - 3) Metadramáticas



Mucho más fácil resulta clasificar acotaciones atendiendo al elemento extra- o paraverbal al que se refieren. Puede considerarse la siguiente propuesta, sin pretensiones de exhaustividad:

- 1) Personales (referidas al actor y, si se da el caso, al público)
 - a) Nominativas (nombran a los interlocutores)
 - b) Paraverbales (prosodia, entonación, actitud, intención...)
 - c) Corporales
 - α) De apariencia (maquillaje, peinado, vestuario)
 - β) De expresión (mímica, gesto, movimiento)
 - d) Psicológicas (mundo interior: sentimientos, ideas...)
 - e) Operativas (esfera de la acción: matar, comer, amar...)
- 2) Espaciales (decorado, iluminación, accesorios)
- 3) Temporales (ritmo, pausas, movimiento...)
- 4) Sonoras (música, ruidos)

2.2. LA DICCIÓN DRAMÁTICA

El diálogo es el componente verbal del drama, *dicho* efectivamente por los actores-personajes en la escenificación y transcrito en el texto dramático (transcripción que implica simplificación y pérdida de una parte de la información, parcialmente recuperable mediante las acotaciones paraverbales). Visto así, la *commedia dell'arte* o cualquier ejercicio de improvisación son formas teatrales que no carecen de diálogo, sino únicamente de una transcripción —previa— del mismo.

Para Veltruský (1942), lo que define el drama como literatura —según lo concibe él— es la forma dialogada, frente a la narrativa y la lírica, que son formas de monólogo. Esta primacía del diálogo, que considero insostenible teóricamente (basta pensar en *Acto sin palabras* como teatro y como obra dramática), es un hecho en la tradición europea u occidental. Lo que quiere decir que, fuera de casos tan excepcionales como la mentada “comedia del arte”, en



casi todas las obras que nos sirven de referencia el diálogo, además de ejecutar la “dicción” dramática, la actividad verbal de los personajes, sirve de cauce representativo también a la mayor parte de la “ficción”, es decir, de las acciones no verbales del argumento. Naturalmente, las consideraciones de este apartado se limitan a la primera y genuina función del diálogo.

La característica primordial del lenguaje de diálogo se deriva de la *inmediatez* representativa que distingue al modo dramático del narrativo y que se traduce en la oposición entre estilo o, mejor, discurso *libre* y *regido* (que se puede relacionar con la de Veltruský entre diálogo y monólogo). Los diálogos entre los personajes de una novela, independientemente de su estilo (directo, indirecto, indirecto libre o monólogo interior), están siempre en última instancia “regidos” por la voz del narrador, es decir, subordinados necesariamente a su monólogo constituyente. Se puede disimular más o menos, pero el diálogo narrativo es siempre un diálogo narrado (Larthomas, 1972: 437), contado por el narrador, no “dicho” por el personaje. Únicamente en el drama encontramos ese genuino diálogo: no sólo en estilo *directo*, también *libre* de todo régimen, como (y porque) libre de cualquier mediación está el drama por definición. Cabe pensar, por reducción al absurdo, en lo chocante que resultaría en el teatro algo tan natural en el otro *modo* de imitación, como un “narrador” que apostillara el diálogo de los personajes (¡si los estamos viendo!) con expresiones del tipo «dijo la condesa», «le pregunta a su marido», etc., incluso si puede llegar a utilizarse como recurso (véase *Hölderlin* de Peter Weiss), a costa siempre de una redundancia chirriante y con intenciones o funciones muy distintas a las del narrador auténtico.

Naturalmente, el *estilo directo libre* del diálogo dramático se traduce en el dominio de los usos interlocutivos del lenguaje: formas personales (yo/tú), deícticos, etc. Pero lo que conviene subrayar en él es el carácter excepcional de los usos descriptivos, característicos de la acotación, y de los narrativos, propios del otro *modo*, ambos circunscritos a situaciones bien determinadas que constituyen como quistes aislables en el texto dialogado. Si los usos narrativos,



por ejemplo, fueran predominantes, nos hallaríamos seguramente ante un espectáculo de narración oral con momentos dramatizados, no ante una obra de teatro con momentos narrados. Tales usos “impropios” aparecen justificados cuando el diálogo describe o narra algo “fuera de escena”, invisible para el público, bien porque ocurra en otro lugar y tiempo, como el retrato que hace Mosquito en la jornada primera de *El lindo don Diego* de Moreto, o bien ocurriendo simultáneamente en el espacio contiguo, como cuando se emplea la técnica conocida como *teicoscopia* (4.5.2): un personaje describe o cuenta algo que ve *desde* la escena, pero que el público (realmente) y otros personajes (en la ficción) no pueden ver. Son rarísimos tales usos —lo que pone en evidencia que son “extraños” al drama— cuando se describe o se narra lo que el público está percibiendo directamente. Tal es el caso de la descripción que el Heraldito hace del Joven Auriga y de Pluto, presentes, en la mascarada del acto primero de la parte segunda del *Fausto* de Goethe, redundante en la representación, como redundantes son algunos momentos de la *Historia del soldado* de Ramuz en que el Lector narra lo que se ve en escena. Claro está que, seguramente no por casualidad, se trata de dos obras cuyo estatuto dramático es más que discutible.

Como ha podido ya advertirse en lo que acabamos de decir, es fundamental para cualquier consideración sobre el diálogo dramático tener en cuenta el carácter triangular, el doble circuito, interno y externo, de la comunicación en el teatro (1.2.4); esto es, la orientación hacia el público de cuanto los personajes dicen, la mayoría de las veces simulando ignorar ese destino último de sus discursos. Ello explica, por ejemplo, las características que atribuye Kennedy (1983: 10-11) al diálogo dramático: que el público pueda, gracias a su “distancia estética”, ir más allá de la inmediatez del discurso; que detrás de cada réplica esté, por un efecto acumulativo, todo el mundo referencial desplegado hasta entonces en la obra; y hasta la pertinencia de los “estilos” de expresión lingüística, por ejemplo para la caracterización de los personajes. También es en este vector de comunicación externa donde se pone de manifiesto sobre todo la “función poética” del diálogo en sus ocurrencias: es el público el



destinatario del efecto de la versificación de un diálogo, por ejemplo, mientras que los personajes que hablan en verso “ignoran” por convención la forma métrica en que se expresan.

El destino teatral del drama implica la orientación oral del diálogo dramático, cuya condición mínima será que, aunque haya sido escrito previamente, pueda ser dicho. Esta condición de “decible” exige, naturalmente, no sólo que se pueda pronunciar, sino que se pueda comunicar con eficacia oralmente, comprenderse del todo a través de la voz. Algunos diálogos filosóficos y narrativos, característicamente escritos, pueden permitirse el lujo en cambio de, aun siendo legibles, resultar “indecibles”, como ocurre o casi, por ejemplo, en *Oppiano Licario* de Lezama Lima. Se puede recordar que la oralidad, además de la forma originaria de la expresión literaria, es considerada por algunos, aunque resulte discutible, también su forma esencial: «La forma [literaria], como el lenguaje mismo, es oral por esencia. Escribir —decía Goethe— es un abuso de la palabra. El habla es esencia, la letra contingencia» (Reyes, 1941: 87). Pero lo que interesa subrayar no son las connotaciones “informales” de la oralidad (conversación espontánea, estilo coloquial, etc.) frente a la formalidad de la escritura. El diálogo dramático es sin duda un tipo de discurso alta y característicamente formalizado, tanto el escrito en verso como el que imita —tan artificialmente, si no más, que el otro— el habla de la calle. Vale recordar, por ejemplo, que el conversacional no es más que uno de los tipos básicos que señala Kennedy (1983: 61), junto al ritual y el retórico. El concepto de “decible”, a la vez que pone de relieve la importancia de los elementos prosódicos, considerada diferencial del diálogo dramático por Larthomas (1972), admite la conjunción de oral y escrito, de literario y hablado, que es quizás lo que más lo caracteriza, tal como sugieren intensamente estos versos de *Affabulazione* de Pasolini (sexto episodio):

OMBRA DI SOFOCLE: [...]

Nel teatro la parola vive di una doppia gloria,
mai essa è così glorificata. E perché?



Perche essa è, insieme, scritta e pronunciata.
È scritta, come la parola di Omero,
ma insieme è pronunciata come le parole
che si scambiano tra loro due uomini al lavoro,
o una masnada di ragazzi, o le ragazze al lavatoio,
o le donne al mercato —come le povere parole insomma
che si dicono ogni giorno, e volano via con la vita:
le parole non scritte di cui non c'è niente di più bello.
Ora, in teatro, si parla come nella vita.**

Hay que dejar de lado no pocas precisiones sobre lo específico del diálogo teatral, que pueden recuperarse consultando los lugares correspondientes de la bibliografía final, para centrarnos, aunque sea de forma sintética o esquemática, en las variables útiles para el análisis dramático, en particular en las funciones y las formas del diálogo. Obviamos todos aquellos aspectos —lingüísticos, estilísticos, retóricos, etc.— en que el nuestro no se diferenciaría de un puro análisis literario, no porque no sean importantes (lo pueden ser en grado sumo), sino porque resultan accesibles por otras vías. Me referiré sin embargo a dos cuestiones —en realidad una— que sí considero pertinentes:

a) Diálogo y estilo

Las elecciones referidas al estilo, nivel o tono del lenguaje que se ponen de manifiesto en los diálogos resultan relevantes para el análisis porque son reveladoras del tipo de construcción dramáti-

** «SOMBRA DE SÓFOCLES: [...] En el teatro la palabra goza de una doble gloria, / nunca es tan glorificada como en él. ¿Y por qué? / Porque es, a la vez, escrita y pronunciada. / Es escrita, como la palabra de Homero, / pero es, a la vez, pronunciada como las palabras / que cruzan entre sí dos hombres en el trabajo, / o una pandilla de muchachos, o las chicas en el lavadero, / o las mujeres en el mercado —como las pobres palabras, en fin, / que se dicen cada día y que se van volando con la vida: / las palabras no escritas, no hay nada más hermoso. / Pues bien, en el teatro se habla como en la vida.» (Trad. del autor.)



ca. Las posibilidades básicas son la *unidad* y el *contraste* de estilos. La primera supone que todos los personajes hablan en el mismo registro: culto, coloquial o vulgar; marcadamente literario, retórico, poético, o bien artístico, esto es, artificialmente “natural”; es preceptiva en la dramaturgia clasicista como consecuencia (y causa) de la unidad del mundo representado; pero puede darse, con diversas justificaciones más o menos convencionales, en mundos ficticios o entre personajes palmariamente heterogéneos. Por el contrario, convertir la diversidad de registros en recurso dramático es lo que he llamado intencionadamente “contraste” y no variedad de estilos; se trata, en efecto, no simplemente de acomodar el habla de cada personaje a la variedad sociocultural (sociolecto) o incluso individual (idiolecto) que le corresponda en aras de una verosimilitud excesivamente rigurosa que ningún público reclamaría, sino de valerse del contraste entre tales variedades con una finalidad dramática: la más evidente es la de caracterizar al personaje por su modo de hablar (el sereno de *La verbena de la Paloma*), pero también puede desempeñar otras funciones, pragmáticas (de comicidad, por ejemplo, como muchos “graciosos” de nuestro teatro áureo o casi todos los personajes de sainetes, tal como los de *La pareja científica* de Arniches), argumentales (el engaño de Beatriz a *El lindo don Diego* en la jornada segunda), etc. *La casa de Bernarda Alba* es buen ejemplo de unidad de estilo —en realidad hondamente poético, en apariencia y sólo en apariencia “coloquial”— que coincide con una cierta, no total, homogeneidad de los personajes, de la que no es sin embargo consecuencia. En *Luces de bohemia*, donde el abanico social es muy amplio, del Ministro o el Marqués de Bradomín al lumpen de prostitutas y delincuentes, el contraste estilístico es mínimo en relación con lo que cabría esperar, en parte porque en la elaboradísima habla esperpéntica es ingrediente fundamental la jerga canallesca que se había adoptado, tanto en el mundo ficticio de Max o Latino como en el real de Valle o Alfonso XIII, como “moda lingüística”; sin embargo, es posible encontrar ejemplos de contraste, los más claros curiosamente no derivados del sociolecto,



sino del idiolecto que delata a dos personajes como extranjeros: Madama Collet y Basilio Soulinake.

b) *Diálogo y “decoro”*

El concepto retórico de “decoro” (*aptum*), que consiste en la armónica concordancia de todos los elementos del discurso, incluidos los pragmáticos (orador y público), es el que debe orientar y regir el análisis del diálogo poniéndolo en relación con los demás componentes de la dramaturgia. Se trata de calibrar la coherencia entre los usos lingüísticos y los para- y extralingüísticos (gesto, movimiento, acción, etc.) correspondientes, de examinar la adecuación (o no) del diálogo al tema, a la situación, al carácter de los personajes o a cualquier otro factor dramático, incluida la finalidad teatral última, la del efecto que se pretende provocar en el público. Entonces aparecerá claro que la cuestión del estilo tratada en el apartado anterior no es más que un caso particular de “decoro”. En la escena XI de *Luces de bohemia* encontramos réplicas como «¡Que me maten como a este rosal de mayo!», «¡Negros fusiles, matadme también con vuestros plomos!» o «¡Qué tan fría, boca de nardo!», que no son congruentes ni con el lenguaje verosímil del personaje, una verdulera, ni con el esperpéntico de la obra en su conjunto, pero sí con la situación trágica en que se producen o que las producen: el insoportable dolor de una madre ante su hijo muerto, experiencia en el límite que sólo se compadece con expresiones también en el límite como la poesía o la locura. Algo parecido puede advertirse en las variaciones de tono, hacia una mayor humanización, que, adecuándose a la situación, adquiere el diálogo en algunos momentos de la obra, como la patética escena VI con el preso catalán o el emocionante encuentro del viejo poeta ciego con la prostituta adolescente en la X.

2.2.1. *Funciones “teatrales” del diálogo*

A diferencia de la acotación, el diálogo se caracteriza por su “plenitud funcional”, lo mismo en el drama que en la vida. «El lenguaje



es por esencia diálogo, y todas las otras formas de hablar depencian su eficacia» (Ortega y Gasset, 1930: 97). Porque no todas las formas de diálogo literario, ni mucho menos, corresponden a ese estado del lenguaje funcionando a pleno rendimiento, es preciso subrayar el carácter de *verdadero* diálogo del dramático. Se produce en él esa auténtica interacción verbal, ese despliegue del lenguaje en todas las direcciones funcionales que tan raramente se encuentra, por ejemplo, en el género denominado precisamente “diálogo”. Si éste se contenta sólo con adoptar la “forma” dialogada, el dramático encarna también y sobre todo el “espíritu” del diálogo (insólito ya en la vida pública, replegado si acaso a la esfera privada y quizás una de las causas profundas de la crisis del teatro en la actualidad), que coincide exactamente con la “condición necesaria del amor” tal como la enuncia Octavio Paz (1993: 47-48) en estas líneas sobre el diálogo platónico:

El texto mismo de *El Banquete*, aunque adopta la forma del diálogo, está compuesto por siete discursos separados. En *El Banquete*, erotismo en su más pura y alta expresión, no aparece la condición necesaria del amor: el otro o la otra, que acepta o rechaza, dice Sí o No y cuyo mismo silencio es una respuesta. El otro, la otra y su complemento, aquello que convierte el deseo en acuerdo: el albedrío, la libertad.

También en la narrativa es raro encontrar diálogo genuino. Tengo la impresión, como simple lector, de que apenas existe en la *Iliada*: en vez de un cruce verdadero de réplicas, de una auténtica interacción verbal, los personajes producen parlamentos, frecuentemente intrincados y extensos, no pocas veces en pleno combate, sin ninguna concesión a la verosimilitud, en forma de monólogos o de discursos alternados, sólo aparente o convencionalmente dialógicos (puede verse el de Menelao en el Canto XIII, vv. 620 y ss.).

Otro aspecto llamativo y recurrente en el poema homérico, resultado ahora de un exceso de verosimilitud o de “fidelidad” representativa, es el de la repetición literal de los encargos verbales encomendados a un mensajero, dios o mortal: el lector lee dos veces



el mismo mensaje, cuando lo oye el mensajero y cuando lo repite al pie de la letra a su destinatario. En el plano de la comunicación interna, la repetición está justificada y hasta es meritoria; es en la dimensión externa, que apunta al lector, donde resulta redundante o excedente. Esta observación nos sitúa en la perspectiva adecuada para plantear las funciones del diálogo, que no es otra que la que corresponde a la distinción entre los dos ejes, perpendiculares, de la comunicación teatral, a la que ya nos referimos. Las cuatro funciones que señala Ingarden (1958) —*representativa, expresiva, comunicativa y persuasiva*— se limitan a la comunicación interna; en sus palabras:

recubren únicamente las que ejercen las palabras pronunciadas en el interior del universo representado, y con destino a este universo. Pero no son la únicas funciones del lenguaje hablado en el teatro. Es preciso no olvidar que en efecto este espectáculo se realiza y concibe para un público y que las palabras pronunciadas por los personajes deben cumplir otra función (de un tipo diferente) respecto al público (162).

Es la funcionalidad del diálogo en esta segunda dimensión la que nos interesa examinar. Ingarden, en las tres páginas que siguen a la cita, ofrece inteligentes observaciones sobre la escena cerrada y abierta, y en particular sobre el naturalismo, pero que sólo cabe considerar propedéuticas a la determinación de las que denomino *funciones “teatrales” del diálogo* para diferenciarlas de las *funciones del lenguaje en el teatro*.

En lo que se refiere a estas últimas, baste remitir una vez más al excelente ensayo de Ingarden y, si se quiere, a las abundantes verificaciones de esta obviedad: que todas las funciones del lenguaje —por ejemplo, las seis de Jakobson (1958): representativa, expresiva, apelativa, fática, poética y metalingüística— se manifiestan o pueden manifestarse en el diálogo dramático, lo mismo, claro está, que en el diálogo “real”: ¿podría ser de otra forma? Es, en definitiva, a lo que me refería antes al hablar de plenitud funcional del diálogo (a secas). Cabría en todo caso hacer dos precisiones: la tendencia, ya también mencionada, de la “poética” a funcionar



en la dimensión externa (hacia el público) y a neutralizarse en la interna (entre personajes); y las diferencias, respecto a las obras estrictamente literarias, de la función representativa, a consecuencia del diferente estatuto de las realidades representadas, incluso de las que sólo tienen existencia lingüística, pues en el teatro, como ya advirtió Ingarden (1958: 158), «algunas de ellas al menos mantienen relaciones con las realidades mostradas en escena (pertenecen, pues, a la situación que rodea a tales realidades) y adquieren así un grado de realidad, un poder de sugestión más elevado que en las obras puramente literarias» (piénsese en Pepe el Romano de *La casa de Bernarda Alba* o en la habitación del hijo muerto en *La vida que te di* de Pirandello).

Hablar de funciones “teatrales” significa ante todo observar el diálogo en función del público, plantearse “para qué” dice tal o cual personaje lo que dice, no pensando en los otros personajes sino en el espectador que los observa. Sea la primera escena de la obra de García Lorca que nos sirve de referencia. Mirarla desde el punto de vista que proponemos equivale a preguntarse: ¿para qué (le) dicen la Criada y la Poncia esas cosas (al público)? Responder que sobre todo para adelantar cómo es Bernarda, dejando de paso traslucir cómo son ellas mismas, y para exponer la situación por la que pasa la familia en ese momento, es ya señalar funciones *teatrales* del diálogo. Dos me parecen básicas, las que llamaré, como Stefania Skwarczýnska (cf. Ingarden, 1958: 162, n. 11), “dramática” y “caracterizadora”, sobre las que descansa la construcción del diálogo en el teatro y que no parece fácil concebir que puedan estar ausentes de ninguna obra. Como complementarias y optativas, en cambio, distinguiré, sin afán de exhaustividad, las funciones “diegética”, “ideológica”, “poética” y, con ciertas reservas, “metadramática”. Ni qué decir tiene que todas ellas, lo mismo que las funciones del lenguaje, son concurrentes en el diálogo, entre sí mismas y también con las funciones “internas”, que seguramente podrían doblarse todas y no sólo la poética, a la comunicación “externa” con el público. Rara vez se darán en estado puro, aunque pueda notarse el predominio más o menos intenso de alguna en deter-



minado parlamento o cruce de réplicas. No cabe aquí sino una escueta descripción de cada una.

a) *Dramática* propiamente dicha es la función del diálogo como forma de acción entre los personajes: amenazar, humillar, seducir, agredir, etc. con palabras. Cuando en un diálogo predomina claramente esta función, se rebasa la esfera del mero “decir” para entrar en la del “hacer”. Es insuficiente entonces preguntar qué dicen tales personajes; lo propio es preguntar qué hacen; y la respuesta adecuada será, por ejemplo, que están efectivamente peleando (no simplemente insultándose o diciéndose cosas desagradables). Podemos imaginar esta acción como una escena sin palabras en la que dos personajes combaten físicamente a puñetazos, o en un duelo de esgrima, como al final de *Hamlet*; pero también, con no menos violencia, crueldad y tensión, como una escena en que, sin perder la compostura, se golpean, se hieren, se aniquilan... sencillamente hablando (lo que me hace pensar en ciertos pasajes de *La señorita Julia* de Strindberg o de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* de Albee). Entonces, cuando hablar es hacer, estamos en el dominio de la función dramática; que es, como ya he dicho, *fundamental* en el teatro (pero no en la narrativa ni en la lírica).

b) *Caracterizadora* llamo a la función del diálogo que se orienta a proporcionar al público elementos para “construir” el carácter de los personajes. Como en el capítulo dedicado a éstos se trata con más detalle de la caracterización (5.4), me limitaré, tras recordar el estatuto básico de esta función, a señalar:

- 1) Que el diálogo es sólo uno de los medios para caracterizar al personaje, el verbal, al que se suman todos los no verbales (aspecto, gesto, acciones, etc.);
- 2) Que al hablar el personaje puede caracterizarse a sí mismo o a otro personaje (puede cumplirse así esta función externa mediante las internas: expresiva, representativa y apelativa);



- 3) Que en el segundo caso importa distinguir si el personaje caracterizado está presente o no, y, si está ausente, si se habla de él antes o después de su primera aparición ante el público;
- 4) Que el diálogo puede cumplir esta función de forma explícita, es decir, directa e intencionada, o bien implícita, esto es, indirecta, involuntaria, incluso inconsciente, por parte del personaje (véase 5.4.4).
- c) *Diegética* o “narrativa” es la función mediante la que el diálogo proporciona al público información que se sale del marco propiamente dramático, que pertenece al “fuera de escena”, en el espacio, en el tiempo o en cualquier aspecto de la percepción. Es la función típica de las escenas de “exposición”, en que se pone al espectador al corriente de los antecedentes de la trama. Es narrativa en cuanto al contenido; no necesariamente desde el punto de vista formal, aunque muy frecuentemente adopta la forma de una narración, como en los “relatos de mensajero” característicos de la dramaturgia clasicista. Como en ellos, casi siempre su verdadera orientación al público se disimula en el interior del mundo ficticio con el pretexto de que un personaje debe informar a otro, que lo ignora, del asunto en cuestión. A diferencia de las dos anteriores, se trata de una función de carácter opcional, pero tanto más útil cuanto más “cerrada” sea la dramaturgia, de manera que resulta difícilmente prescindible en la tragedia griega clásica o en el aún más estricto neoclasicismo francés. A pesar de su indudable utilidad como “complemento” de lo propiamente escenificado, o precisamente por ella, se trata de una función del diálogo necesariamente *limitada*: si creciera hasta el punto de hacerse dominante, supondría el paso a otro género de representación, la narración o la exposición oral. Como la siguiente, su empleo requiere no sólo habilidad sino *medida* cuidadosa para no poner demasiado en evidencia el defecto de dramaticidad que comporta. Óptimo lugar para examinar el recurso a esta función, abundante hasta el límite, es la *Ifigenia en Tauride* de Goethe.



d) *Ideológica* o “didáctica” es la función del diálogo que se pone al servicio de la transmisión al público de unas ideas, de un mensaje, de una lección. A ella se refiere el abate Marchena (1820: 372) cuando, en relación con *Los menestrales* de don Cándido Trigueros, dice que «está sembrada de máximas que son inaguantables en el teatro, donde no se va a oír sermones, y que la lección de buena moral la deben sacar los oyentes no de lo que se les ha dicho, sino de lo que han visto». Servirse de ella encierra, pues, el mismo peligro y requiere la misma habilidad y mesura que en la función anterior. Pone en evidencia la profunda diferencia entre la narración, en que la voz del narrador es vehículo legítimo de una visión del mundo, la del autor, implícito o empírico, que puede recrearse en su exposición sin molestar al lector o incluso —pensemos en el caso de Pío Baroja— fascinándolo, y el drama, en que resulta tan chocante y se tolera tan mal reconocer la “voz de autor” defendiendo una tesis o impartiendo doctrina. Sin embargo, en *Luces de bohemia* abusa Valle-Inclán de esta función del diálogo sin que se resienta en absoluto (al contrario quizás, intensificando) la teatralidad de la obra: uno más de los aciertos fuera de toda ley, contra todo pronóstico, de esta obra singular, que no resulta fácil explicar: ¿quizás por lo extremoso y radical de las opiniones, o por lo bien incardinadas en las situaciones dramáticas respectivas, lo que resulta evidente, por ejemplo, en la escena VI, en la que Max y el preso catalán se despachan a gusto?

e) *Poética* es la misma función así denominada por Jakobson (1958), de la que ya hemos dicho que se caracteriza en el teatro por su orientación al público y su neutralización en la dimensión comunicativa interna. Cuando La Poncia cuenta a Bernarda Alba el rapto consentido de Paca la Roseta, llevada a la grupa de un caballo hasta lo alto del olivar, se expresa en estos términos: «Dicen que iba con los pechos fuera y Maximiliano la llevaba cogida como si tocara la guitarra». ¿No resultaría chocante que Bernarda le contestara ponde-



rando la belleza de la metáfora o el símil que había empleado? ¿Y por qué? Porque convencionalmente el lenguaje, poético en altísimo grado, que emplean todos los personajes de la obra, es percibido por ellos, en el interior de su mundo, como neutro o normal, como si fueran sordos a los valores formales, retóricos, literarios, que también por convención van destinados a impresionar sólo al público, a causar sólo en él sus efectos. Como las dos anteriores y a diferencia de las dos primeras, la presencia en un diálogo de la función poética no es obligada sino opcional, de manera que cabe en el teatro lo mismo un estilo marcado que neutro, un lenguaje transparente que opaco; pues no en otra cosa consiste esta función sino en poner en primer plano la *forma* en que está construido el discurso. Dicho esto, hay que reconocerle una importancia de primer orden en el teatro occidental, desde el punto de vista histórico, pero quizás también teóricamente. El peligro de hipertrofia en detrimento de la teatralidad se produce en este caso en la medida en que se rompe el equilibrio que debe mantener con las funciones básicas (a y b). Es lo que permite contraponer en el teatro español de la primera mitad del siglo xx tantas obras del así denominado “teatro poético”, escrito en verso, al que se reconocen calidades líricas, pero inconsistente desde el punto de vista dramático, al teatro verdaderamente poético (sin comillas) de García Lorca, a *La casa de Bernarda Alba* sin ir más lejos, en cuyo lenguaje se produce una conjunción tan potente como delicada de las funciones poética y dramática, con el resultado de que, en vez de estorbarse, lo poético potencia lo dramático y viceversa, lo que constituye sin duda uno de los más prodigiosos aciertos de la obra, si no el máximo. En 2.2.3 dedicamos una atención especial al caso particular del diálogo en verso.

- f) *Metadramática* es la función “particular”, mucho más infrecuente que las anteriores (y de ahí la reserva a ponerla en serie con ellas), por la que el diálogo se refiere al drama que se representa, como los que abren y cierran *Los intereses creados*



de Benavente: el prólogo «*recitado por el personaje Crispín*» y la última réplica de Silvia dirigida «*al público*». Remite a la cuestión de los “niveles dramáticos”, que se estudia más adelante (6.3), pues implica siempre que quienes hacen uso de esta función se sitúan en un nivel de ficción superior o anterior a aquel del que hablan, ya sea el actor (extradramático) refiriéndose al drama, o el personaje de un nivel “primario” refiriéndose a un nivel “secundario” o metadramático. Con regularidad, será concurrente con la función apelativa “externa”: los prólogos, epílogos, “narradores”, etc. hacen uso de esta función normalmente en discursos dirigidos al público. No es sin embargo el caso, especialmente complejo y problemático al respecto, del prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán.

2.2.2. Formas del diálogo

Tal como hemos empleado el término hasta aquí, entendemos por *diálogo* cualquier manifestación *mediante palabras*, que es su sentido etimológico (δια-, “a través de” y λογοζ, “palabra”), y no la “plática entre dos o más personas”, que es su sentido corriente en español, según el diccionario académico, y mucho menos la “charla entre *dos*”, resultante de una falsa etimología. El diálogo dramático abarca *todo* el componente verbal del drama, *todas* las palabras pronunciadas en él, sin excepción; de manera que lo mismo el *monólogo* y el *soliloquio* que el *coloquio*, el *aparte* y la *apelación al público* son manifestaciones o formas particulares del diálogo. De éstas, que paso a definir someramente a continuación, sólo el coloquio y el soliloquio forman sistema: se oponen entre sí por la presencia/ausencia de interlocutor(es).

a) Coloquio

Es el *diálogo con interlocutor(es)* o, según la acepción común en español, la “conversación entre dos o más personas”, que coinci-



de con el significado corriente de diálogo. Tal coincidencia puede servirnos para recordar que se trata de la forma “no marcada”, la más frecuente y natural, la menos convencional, del diálogo en el teatro. Lo mismo que en la vida, habría que añadir, y precisamente por eso: porque el drama es básicamente imitación de acciones y la acción verbal por excelencia, la más plena y dinámica es el “hablar con”, el intercambio de palabras, es decir, el coloquio. Que, por cierto, tal como lo definimos, no exige, aunque sea lo más frecuente, que el interlocutor responda. La condición mínima no es que dos personas hablen (las dos); basta con que una hable con otra, pudiendo ésta contestar o no, y contestar verbalmente o de otra forma.

Se podrían, claro está, distinguir tantos tipos de coloquio en el teatro como los que pueden darse en la realidad (conversación, ca-reo, discusión, entrevista, debate, tertulia, perorata, etc.). Basta aquí señalar que será pertinente para el análisis de un diálogo en coloquio el número de interlocutores (y de personajes en escena, que puede ser el mismo o no) así como la frecuencia y la extensión del discurso de cada uno, que denominamos *parlamento* cuando resulta considerablemente largo y *réplica* en los demás casos, particularmente cuando responde al intercambio vivo de la conversación o tenso de la discusión, etc. Parece claro que las diferencias notables en coloquios entre dos, tres, cuatro o más personajes corresponden básicamente a las situaciones dramáticas respectivas y por lo general a las “configuraciones”, en dúo, trío, cuarteto, etc. (véase 5.2).

Me referiré por eso sólo a un tipo particular de coloquio, característicamente dramático, presente en el diálogo teatral desde los griegos hasta hoy mismo. Se trata de las *antilogías* o discursos contrapuestos entre dos personajes, en un momento de máxima tensión y en torno a un problema candente, especialmente cuando cada réplica de este “*agón*” —disputa a la vez que competición— es de la misma extensión: se llama *esticomitia* al cruce alternativo y continuo de un verso por interlocutor (*disticomitia* si se trata de dos versos, *hemisticomitia* si de un hemistiquio) en rigor, pero se puede extender en sentido lato al rápido canje dialéctico de réplicas iguales en extensión (y generalmente paralelas o simétricas en su



forma lingüística). Puede verse como ejemplo la esticomitia que cierra el segundo episodio de *Electra* de Sófocles, entre la protagonista y Crisótemis, o la que ocupa el centro de la escena de *El alcalde de Zalamea* de Calderón (en rigor disticomitia) que se comenta en el capítulo 8.

b) Soliloquio

Es el *diálogo sin interlocutor*, esto es, el discurso de un personaje solo hablando consigo mismo. Se trata de una forma altamente convencional o, si se quiere, particularmente inverosímil de diálogo (pues sólo se da en la realidad en situaciones extremas o en casos patológicos), y por eso mismo de muy acentuado carácter teatral. Primero, porque pone en evidencia de manera muy clara la objetividad o la inmediatez del modo dramático de representación: pensemos en lo mucho menos artificial o convencional que parece casi siempre (siéndolo en realidad mucho más) el llamado “monólogo interior” (no pronunciado) de la novela y del cine; lo chocante del soliloquio teatral es que se trata de un monólogo *exterior*, dicho por el personaje, y casi siempre en virtud de la pura convención, sin recurrir a justificaciones psicológicas o de otro tipo (que casi siempre se dan en los casos, más raros, de soliloquios “dichos” en narrativa y cine).

En segundo lugar, y sobre todo, se trata de una forma de diálogo tan peculiar del teatro porque “funciona” en el vector comunicativo externo: sólo en el mundo ficticio está el personaje solo y habla para sí; en el teatro está ante el público y habla, sin duda alguna, para él. De esta orientación se deriva, claro, la función del soliloquio teatral como expresión del *interior* (pensamientos, intenciones, afectos...) y de la *verdad* del personaje frente a las manifestaciones externas, más o menos embusteras, de su máscara social; función cuya importancia es de primer orden para la construcción dramática. Como ejemplos de soliloquio pueden verse estos dos consecutivos de *La vida es sueño*: el de Segismundo que cierra la segunda jornada («Es verdad; pues reprimamos...») y el de Clarín que abre la tercera («En una encantada torre...»).



c) Monólogo

Es el *diálogo* (de cierta extensión) sin respuesta verbal (considerable) del interlocutor, o porque no hay interlocutor o porque no puede o no quiere contestar verbalmente (pero pudiendo hacerlo, o no, por otros medios). Cabe distinguir por tanto el monólogo en soliloquio del monólogo en coloquio. Excelente ejemplo de este último es el discurso de Antonio al pueblo romano en *Julio César* de Shakespeare, que permite, por cierto, verificar que las respuestas insuficientemente articuladas, que más que interrumpirlo son un mero acompañamiento del discurso, como las del pueblo romano en este caso, no rompen el monólogo sino que se integran en él. Es claro, pues, que todo soliloquio es monólogo, pero no todo monólogo, ni quizás la mayoría, tiene que ser soliloquio. Como un tipo particular del que no lo es cabe considerar también el monólogo *ad spectatores*, dirigido al público, como el ya citado prólogo de Crispín en *Los intereses creados* de Benavente.

Especial consideración merece el monólogo como género o subgénero teatral, esto es, cuando la totalidad del diálogo dramático es un monólogo “absoluto”. En tales casos es mucho más frecuente la modalidad de coloquio sin réplica —como en *Antes del desayuno* de O’Neill, en que una mujer habla a su marido, fuera de escena hasta abocarlo al suicidio— que la de soliloquio; seguramente en proporción mucho mayor que en los monólogos “relativos”, que alternan en el diálogo con cruces de réplicas entre personajes. Aunque es muy corriente confundir monólogo con soliloquio —lo mismo que diálogo con coloquio—, la diferencia conceptual es clara: en el monólogo habla sólo un personaje, en el soliloquio un personaje habla solo.

d) Aparte

Es el *diálogo* que convencionalmente se sustrae a la percepción de determinados personajes presentes, para los que resulta no oído (mientras que para el público es perfectamente audible). Se trata de una forma de diálogo tan inverosímil o convencional y tan específicamente teatral (Larthomas, 1972: 380) como el soliloquio.



Tan teatral, me parece, que pone en evidencia, incluso en el texto escrito, la oralidad del diálogo dramático y la peculiar situación comunicativa en que se profiere. Así, no puede uno sino rebelarse ante la afirmación de Veltruský (1942: 51) de que en la obra dramática el aparte «está dirigido en mayor o menor medida directamente al lector». ¿Al lector, y además “directamente”? Claro que es su prejuicio de que el drama es (sólo) literatura, que se lee *exactamente igual* que las novelas y los poemas, el que le fuerza a decir tal cosa; pero como la experiencia atestigua lo contrario (no creo que nadie haya leído nunca ningún aparte como dirigido “directamente” a él), lo que pone en cuestión esta forma —huella indeleble del destino o el origen teatral de los textos dramáticos— es el reduccionismo “literario” presupuesto por Veltruský. Puede verse Lane-Mercier (1989: 228-231) sobre los problemas que plantea «el aparte novelesco, calcado con toda evidencia de su homólogo teatral» (228), que se derivan del diferente modelo comunicativo, lineal y triangular respectivamente, de cada uno de los dos *modos*.

Diferentes características presenta cada uno de los tres tipos de aparte que se pueden distinguir: 1) el *aparte en coloquio*, abundante en *El lindo don Diego* de Moreto por ejemplo, en que dos o más personajes hablan sin ser oídos por otros; 2) el *aparte en soliloquio*, que equivale a pensar en voz alta y suma la teatralidad y lo convencional de las dos formas, el más frecuente, lo que explica quizás que muchas veces sea el único tenido en cuenta, con numerosas y extensas ocurrencias en *La vida es sueño*; y 3) el *aparte ad spectatores*, dirigido de manera ostensible al público, con el consiguiente efecto antiilusionista (6.1) y sobre los “niveles dramáticos” (6.3) que supone, y que no es más que un caso particular de la última forma de diálogo que consideramos, la “apelación”, con la que guarda la misma relación que el tipo anterior con el soliloquio: su dependencia de un coloquio que resulta interrumpido o “suspendido” por él, en general brevemente, además de su dicción ante otros personajes a los que se sustrae su audición. En *La trilogia della Villeggiatura* de Goldoni, plagada de apartes, se encontrarán muestras de este último tipo, muy frecuente en la farsa, la *commedia dell'arte*, las marione-



tas y otras formas de comicidad popular. Todos los tipos de aparte pueden y suelen ir acompañados de otros recursos expresivos, actorales (entonación, gesto, mirada...) o no (efectos de iluminación o sonido), que pueden llegar a sustituirlos (un guiño al público o a otro personaje). Ni qué decir tiene que los tres tipos de aparte están orientados o volcados al público, en grado de creciente inmediatez, y favorecen su complicidad con el personaje correspondiente.

e) Apelación

La apelación al público o “discurso *ad spectatores*” es el diálogo que se dirige directamente al verdadero destinatario de la comunicación teatral, del que ya hemos apuntado los casos particulares del monólogo y el aparte *ad spectatores*, pero que se manifiesta también en otras modalidades características, como sobre todo los prólogos y epílogos (Shakespeare) —aunque no todos sean apelativos: véase *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán— o los mal llamados “narradores” (Brecht), con funciones diversas: ideológica, crítica, irónica, informativa (poner en antecedentes u ofrecer la continuación imaginaria de la acción), etc. Aunque muy raramente, puede llegar a ocupar el centro del diálogo dramático de una obra, como ocurre en *Insultos al público* de Peter Handke; lo normal es que se sitúe en la periferia, enmarcándolo. La apelación afecta, como ya se ha dicho, a dos fenómenos de la “visión” dramática que se estudian más adelante, la “distancia” porque rompe (o dobla) la ilusión teatral y los “niveles”: basta recordar el modelo comunicativo propuesto en 1.2 para advertir que podrá tratarse de un actor que, saliéndose de su personaje, dirige un discurso, que puede ser improvisado, al *público escénico* (en virtud de la apelación) *actualizado*, o bien de un personaje que apela como tal a un *público dramático* (por eso) *actualizado*, es decir dramatizado, al que se le asigna un papel. Puede oponerse así la *apelación escénica* o externa a la *apelación dramática* o interna.

Naturalmente el recurso a esta forma de diálogo es propio de las dramaturgias más abiertas o menos ilusionistas, como el teatro épico o manifestaciones populares como las antes citadas, pero



será muy raro en el teatro “dramático” que basa la ilusión en la *cuarta pared* infranqueable entre sala y escena, aunque no imposible: una figura como la del *raisonneur* (portavoz del autor), propia del teatro de tesis o didáctico (5.5.2), puede llegar a emplearlo. Hay que destacar sobre todo el ensanchamiento de las posibilidades expresivas que cobra el discurso al público en la puesta en escena efectiva, por ejemplo jugando con la ambigüedad entre los dos tipos, interno y externo, de apelación: pensemos en el discurso de Antonio en *Julio César*, dicho de cara al público —que es y no es el pueblo romano al que se dirige— o en el del protagonista de *Un enemigo del pueblo* de Ibsen.

No creo, por último, contra lo que se dice a veces, que ni la apelación ni el aparte ni el soliloquio instauren en el teatro ninguna forma de “mediación”, ni en el sentido modal, como la del narrador o la del ojo de la cámara en el cine, ni tampoco en el de crear «ámbitos intermedios entre la representación y los espectadores», con la preferencia por el proscenio como lugar para decirlos, a que se refiere Cueto Pérez (1986: 515). Al contrario, se trata de formas que manifiestan la impronta que lo específico de la comunicación teatral ha dejado en el diálogo; que, lejos de borrar o mitigar, evidencian y resaltan la primera nota diferencial del modo dramático de representación: su *in-mediatez*.

2.2.3. Verso y diálogo

Imaginemos la extrañeza del público actual que oyera a personajes dramáticos o cinematográficos de nueva creación hablar en verso; y en serio, sin intención paródica. Cualquiera sabe, sin embargo, que eso era lo normal en el teatro español del Siglo de Oro, en el isabelino inglés o en el clásico francés, antes en la tragedia griega y después en el teatro romántico. Preguntarse por qué tantas obras se han escrito y se han dicho en verso parecerá ingenuo, y la respuesta obvia, al historiador de la literatura. Pero esa ingenuidad —que debiera ser posterior, no previa, al conocimiento his-



tórico— resulta fecunda, en cambio, para la indagación teórica; que surge precisamente del margen de insatisfacción que dejan las respuestas de la historia, y en cuyos planteamientos hay siempre algo de excéntrico y tozudo. Poniendo entre paréntesis la explicación histórica, más allá de los motivos convencionales por los que Shakespeare, Calderón o Racine escriben diálogos en verso y de la convención contraria que impide —o dificulta tanto— hacerlo hoy, ¿existe alguna relación teórica, general, entre el verso y la dicción dramática?

Es sabido que, como forma de expresión “literaria”, el verso precede a la prosa; y resulta evidente su íntima conexión con la oralidad y con la memoria, con lo decible y con lo memorable. Es fácil advertir la hondura de la afinidad entre teatro y memoria: basta pensar que la representación teatral existe o reside sólo en la memoria, en la de los actores y en la del público. Entre las pocas formas de literatura o de cultura oral que aún sobreviven, puede que sea el teatro la menos marginal. Si a esto unimos su condición de forma originaria de las representaciones que hoy llamamos literarias, disminuye mucho la extrañeza de que personajes teatrales, ficticios, de otro mundo, hablen en verso, es decir, de otra manera. Deja de extrañarnos sobre todo cuando comprendemos que se trata de un recurso o de una convención de extrañamiento. Eso sin entrar en las profundidades antropológicas de lo sagrado, lo ritual, lo mágico o lo litúrgico. Que el verso no tenga cabida en el teatro contemporáneo pone más en cuestión acaso la salud de ese teatro mismo, y de la cultura y la sociedad en las que sobrevive, que la del verso.

George Steiner (1961b) considera el verso trágico como una forma de elevación y distanciamiento que proporciona una altura y una resonancia similares a las de los coturnos y las máscaras que usaban los actores de la tragedia griega. La versificación levanta una barrera de formalismo, abre una distancia respetuosa entre el mundo de la escena y el de los espectadores. Si éste es en todos los casos el mundo de la existencia ordinaria, aquél representa en la alta tragedia un mundo más elevado, más noble, más antiguo, poblado de personajes “ejemplares”, de dioses, de héroes, de reyes,



a los que corresponde un modo de expresión también más alto, antiguo y noble: el verso.

En el teatro postrágico, más que reflejar redundantemente la distancia entre el mundo extraordinario de la ficción y el ordinario del público, el verso muchas veces engendra o instituye esa distancia. No es una exigencia expresiva de la alta dignidad de los personajes sino quizás una convención que los dignifica y enaltece. Sigue cumpliendo, más puramente o más en el vacío, su función de extrañamiento por elevación. Es el caso, por ejemplo, de gran parte de nuestro “realista” teatro áureo, a un paso ya del divorcio entre verso y teatro, que consumará el drama burgués del siglo XVIII. Los intentos de reconciliación del romanticismo y sus secuelas no detienen, frenan si acaso, el proceso que conduce a una ruptura que parece ya definitiva.

Más íntimamente, «el verso a la vez simplifica y complica la descripción de la conducta humana», según Steiner (1961b: 207). Simplifica los aspectos externos eliminando lo insignificante y deja así el camino expedito a la expresión de las complejidades de orden sentimental, intelectual o moral del espíritu. Esta función depuradora del verso, que canaliza una visión más densa de la vida, es de carácter netamente retórico. Se asienta en procedimientos de concentración o superposición semántica, de elisión, de paralelismos, de oblicuidades, en definitiva en usos “figurados” del lenguaje. La sintaxis del verso se desembaraza en parte de las relaciones de causalidad y temporalidad que atenazan más férreamente la de la prosa y «las convenciones poéticas despejan el terreno al libre juego de las fuerzas morales» (210).

Pero a la vez, como sugerimos al principio, se puede justificar el verso en el teatro, no como algo distanciador o artificial, que acentúa el carácter literario o libresco del diálogo, sino paradójicamente como todo lo contrario, si tenemos en cuenta que el verso está más cerca del habla, precede desde luego a la prosa como forma artística, que resulta así más impostada, menos natural y también menos sometida a las leyes rítmicas —propias del verso, de lo fónico, del hablar— que intuimos que deben regir de alguna



manera el diálogo dramático. Es lo que me parece advertir en estas palabras de Northrop Frye (1957: 328):

Así Shaw no se equivocaba del todo quizás al pretender que es más fácil en nuestros días escribir una obra en versos libres que en prosa. La impresión de encorsetamiento, de falta de naturalidad que se experimenta en la lectura de muchos dramas modernos en verso se debería en tal caso al empleo de una retórica inadecuada, demasiado alejada del ritmo habitual de la conversación, defecto que muy raramente presenta el drama isabelino, a pesar de toda la complejidad estilizada de su forma.

2.3. LA FICCIÓN DRAMÁTICA

En realidad, todos los capítulos de este libro tratan de la ficción dramática, es decir del drama o de la acción teatral, conceptos que pueden considerarse más o menos equivalentes. El sentido de este apartado no es otro que el de proporcionar someramente, casi en forma de glosario, algunos instrumentos para el análisis dramático que, por referirse al drama en su conjunto, quedan fuera del estudio de cada uno de los cuatro elementos que ocupan los capítulos siguientes. En rigor, las cuestiones de las que doy cuenta aquí abarcan también lo que en nuestro modelo teórico denominamos *fábula*. Así se comprende que incluyamos excepcionalmente categorías transmodales como las que se refieren al llamado “modelo actancial”, válido, se supone, lo mismo para la narrativa que para el drama. La consideración más decisiva sobre el campo conceptual al que nos referimos (fábula-drama) se encuentra en el capítulo 7, que resume la *Poética* de Aristóteles y al que remito. Falta sólo apuntar algunas observaciones sobre la acción y sobre estructuras dramáticas, que considero especialmente relevantes.



2.3.1. El modelo actancial

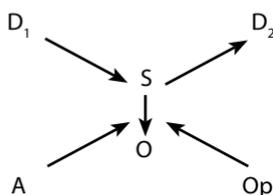
Se trata del estadio más depurado y difundido actualmente de la línea de investigación abierta en nuestro siglo por Vladimir Propp con *La morfología del cuento* (1928), que cabe denominar “lógica de la ficción” y se basa en la hipótesis de que en todas las creaciones o representaciones de mundos ficticios —narrativas, dramáticas u otras— subyacen unas estructuras comunes, determinadas formas narrativas “universales”, simples y en número reducido, que combinadas entre sí darían lugar a la infinita variedad de relatos existentes y posibles. Un hito de particular interés para nosotros es el que corresponde al excelente libro de Étienne Souriau *Les deux cent mille situations dramatiques* (1950). Sobre estos dos precedentes y tomando de la sintaxis estructural de Lucien Tesnière la noción de “función sintáctica”, Algirdas Julien Greimas (1966, 1970) elabora el “modelo actancial”, que Anne Ubersfeld (1977: 42-84) vuelve a aplicar, con alguna modificación, al teatro.

Actante es una categoría que debe situarse en la estructura profunda del relato, en un nivel de gran abstracción, que equivale a la función o conjunto de papeles de un mismo tipo que se desempeña en el desarrollo de la trama; y muy próxima a sus antecedentes, las “funciones dramáticas” de Souriau y las “*dramatis personae*” de Propp. Este último agrupa las treinta y una funciones constantes que identifica en el corpus estudiado, el del cuento maravilloso, en siete tipos de papeles: Héroe (que actúa), Princesa (que exige una hazaña y ofrece matrimonio), Mandador (del héroe a una misión), Donador (de objetos mágicos y valores), Agresor (que comete la mala acción y altera el equilibrio), Falso héroe (usurpador por un tiempo de tal función) y Auxiliar (del héroe). Souriau, por su parte, distingue seis funciones dramáticas, definidas como «el modo específico de *trabajo en situación* de un personaje: su papel peculiar como fuerza en un sistema de fuerzas» (71), que representa con signos astrales: *León* o *Fuerza temática* orientada (sujeto del deseo), *Sol* o *Representante del Valor* (del bien deseado), *Tierra* u *Obtenedor* (de ese bien), *Marte* u *Oponente* (fuerza antagonista u



obstáculo), *Balanza* o *Árbitro de la Situación* (atribuidor del bien) y *Luna* o *Ayudante* (de cualquiera de las otras funciones).

El sistema de Greimas lo integran seis actantes que constituyen tres oposiciones binarias: el *Sujeto* (S) o quien emprende una acción para obtener lo que se propone, y el *Objeto* (O) o aquello que pretende conseguir S; el *Destinador* (D_1), la persona o ente abstracto que impone la tarea a S, y el *Destinatario* (D_2), quien se beneficia de la acción de S (y frecuentemente coincide con él); el *Ayudante* (A), que facilita a S la consecución de O, y el *Oponente* (Op), que representa los obstáculos que tiene que superar S. En esquema:



En la *Búsqueda del Grial*, por ejemplo, los actantes se reparten así: D_1 : Dios; D_2 : la humanidad; S: los caballeros de la mesa redonda (Perceval); O: el Grial; A: los santos y ángeles; Op: el diablo y su séquito. Aunque los actantes no son fijos, pueden cambiar en el transcurso de la trama y variar de una secuencia a otra.

El par S-O define el eje del deseo, que es el de las funciones que impulsan el desarrollo de la historia; el par D_1 - D_2 constituye el eje de la comunicación, el más abstracto y de carácter ideológico, al que corresponden las motivaciones e impulsos; y en el eje A-Op se sitúan las funciones que favorecen u obstaculizan la acción, la consecución del Objeto por el Sujeto; actantes que llegan a ser considerados por Greimas como proyecciones del Sujeto, de su voluntad de obrar o de resistencias imaginarias a hacerlo, y por tanto, en cuanto derivables de éste, secundarios y circunstanciales y, en último término, prescindibles, lo que reduciría el sistema a los otros dos pares.

Hay que prevenir contra la identificación del actante con el personaje (“actor” en esta terminología), o sea la fuerza antropo-



mórfica particular y concreta; uno y otro pertenecen respectivamente a las estructuras profunda y superficial del relato (véase 5.5.2c). Entre uno y otro puede no existir relación (un actante no se corresponde con ningún personaje y viceversa) o ser de estos tres tipos: *isomorfismo* (un actante coincide con un actor), *sincretismo* (varios actantes confluyen en un actor) y *desmultiplicación* (un actante se reparte entre varios actores). La combinatoria de estas funciones básicas debería permitir explicar la inmensa variedad de relatos existentes y además generar cualquier relato de ficción posible, sea literario o no, como el cine o el cómic, lo que dista de estar probado y de ser aceptado por todos. Sobre todo resulta discutible y discutida (cf. Pavel, 1988) la existencia de una tal “estructura elemental de la significación”.

Ni que decir tiene que este somero apunte no basta para practicar con mínimas garantías un análisis actancial del drama (para hacerlo deberán consultarse las referencias anteriores por lo menos); su intención es sólo la de *señalar* un nivel de análisis posible e interesante, pero distinto (por transmodal) al de nuestro propio modelo. Es fácil advertir que, a pesar de la flexibilidad con que debe aplicarse a las obras, no todas se prestan por igual al análisis actancial, que —no hay que olvidarlo— se basa en una interpretación de las acciones que no excluye en principio otras distintas y hasta contradictorias: debe resultar así mucho menos pertinente en *Luces de bohemia* que en *La casa de Bernarda Alba*, por ejemplo. He aquí, para terminar, algunas sugerencias sobre un posible reparto de actantes en la obra de García Lorca tomada en su conjunto: S: Adela, O: libertad, amor, deseo, sexo, vida, valores encarnados en Pepe el Romano; D₁: ¿naturaleza humana?; D₂: Adela misma y quizás por extensión la mujer reprimida o la humanidad oprimida; Op: Bernarda y todo lo que representa: autoridad, represión, sociedad (opinión, “qué dirán”) y en definitiva muerte, obstáculo verdaderamente formidable, a diferencia del muy débil o inexistente; A: ¿M^a Josefa quizás, pero en el plano temático más que sintáctico (como una especie de “doble” de Adela en clave demencial)? Los demás personajes ocupan posiciones más o menos



ambiguas entre Op y A, no sólo La Poncia y las hermanas sino también Pepe, cuyo deseo por la juventud y belleza de Adela puede considerarse una ayuda a la vez que su compromiso con Angustias se suma a los obstáculos.

2.3.2. Acciones dramáticas

La acción dramática, que se erige desde la *Poética* de Aristóteles en el elemento privilegiado, central o clave de la obra teatral, es un concepto particularmente ambiguo o polisémico para el análisis dramático. Incluso considerado como suma o composición de los cuatro elementos *fundamentales*, resultado de la actividad de los personajes en un espacio y durante un tiempo ante un público, admitiría, en el sistema conceptual esbozado en 1.2, la identificación lo mismo con la “fábula” que con el “drama”, con el argumento en sí que con el ya “dispuesto” para su representación teatral. Importa distinguir al menos también la acepción amplia a la que acabo de referirme de la acepción restringida de “acción” que paso a caracterizar brevemente a continuación.

a) Situación, acción y suceso

Se trata de tres categorías que permiten analizar la acción en el sentido global que podemos identificar con lo que llamamos “drama” en nuestra teoría y que cabe definir, desde esta perspectiva, como una *sucesión de situaciones dramáticas* (como mínimo, una) o bien como una *secuencia de acciones y/o sucesos dramáticos* (Spang, 1991: 104-109). Entenderemos por “situación” la estructura o la constelación de fuerzas, sobre todo en lo que atañe a la relación entre los personajes, en un momento dado —corte sincrónico o “estado”— del devenir dramático (cf. Veltruský, 1942: 107-108; Souriau, 1950: 55-56). La “acción”, en el sentido restrictivo que ahora le damos, se define por la siguiente estructura triple: 1) una situación inicial, 2) la modificación intencionada de dicha situación por la actuación del personaje, y 3) la situación final



modificada. (Son “acciones” en esta acepción el primer crimen de *Macbeth* o el del comendador a manos de los villanos de *Fuente Ovejuna*, la violación por el capitán de la hija de Pedro Crespo en *El alcalde de Zalamea* o la decisión de *Antígona* de enterrar a su hermano, por ejemplo.) Llamaremos “suceso” a las actuaciones de los personajes que no alteran la situación en la que se producen, por falta de intención, de capacidad o de posibilidad de hacerlo. (Dramas caracterizados por el dominio de este tipo de “in-acción”, por el estatismo o la impotencia para superar la situación planteada son *Las tres hermanas* o *El jardín de los cerezos* de Chéjov, *El padre* de Strindberg, *Los ciegos* de Maeterlinck o *Esperando a Godot* de Beckett, entre otros.)

b) Estructura de la acción

Volviendo al sentido amplio del término, la estructura de la acción dramática —pero dentro sólo de lo que llamaremos luego forma de construcción *cerrada* (2.3.3b)— presenta una notable estabilidad desde la teoría aristotélica. En ella, la acción debe cumplir dos exigencias fundamentales: *unidad*, es decir, que la acción sea una sola (o bien una principal a la que se subordinan otras secundarias); e *integridad*, esto es, que se trate de una acción *entera* o acabada, que tenga *principio*, *medio* y *fin*. De ahí resulta la estructura de la acción dramática o simplemente del drama en tres partes: *prótasis* (antecedentes, ambientación, introducción en el conflicto), *epítasis* (tensión conflictiva, acción que rompe el equilibrio o altera la situación) y *catástrofe* (solución, feliz o desgraciada, del conflicto, que restaura el equilibrio); tripartición equivalente a la expresada por los términos *planteamiento*, *nudo* y *desenlace* o, lo que es igual, *exposición*, *clímax* y *solución*. Como simples variantes de esta tricotomía se pueden considerar las divisiones del drama en cuatro o cinco partes (actos), que son el resultado de distinguir el principio, el medio y el fin de la parte central o *epítasis*. Así, por ejemplo, Escalígero en su *Poetices libri septem* (1561) reserva este término para el principio y el medio del medio, que corresponde al anudamiento de la intriga, y llama *catástasis* al fin del medio o situación estacio-



naria que viene a romper la *catástrofe*, con lo que resulta el modelo cuatripartito: *prótasis*, *epítasis*, *catástasis* y *catástrofe*.

c) *Acción y jerarquía*

Cuando las distintas acciones o, mejor, líneas de acción, que constituyen el drama presentan una organización jerárquica más o menos estricta, será posible, y útil para el análisis, distinguir la *acción principal* de las *acciones secundarias* y estudiar las relaciones (de paralelismo, de contraste, de distracción, etc.) que contraen entre sí. Nos encontramos de nuevo en el dominio de la *unidad de acción* o, si se quiere, de la construcción dramática “cerrada”. En su más alto grado de rigor o exigencia, dicha unidad de acción debía cumplir los siguientes requisitos, en Francia hacia 1640, según Jacques Schérer (1950): 1) la supresión de cualquier acción secundaria debe volver parcialmente inexplicable la acción principal; 2) todas las acciones secundarias deben comenzar al principio y desarrollarse en paralelo con la principal; 3) todas las acciones deben regirse por el más estricto principio de causalidad, sin dejar lugar alguno a la casualidad; y 4) la acción principal debe ejercer una gran influencia sobre las secundarias. En el polo opuesto, al relajarse las relaciones de jerarquía hasta (casi) desaparecer, encontraremos formas de construcción “abiertas” en que acciones de rango similar simplemente se acumulan o se yuxtaponen en la línea de la sucesión temporal, adquiriendo una estructura más o menos (pero metafóricamente) “narrativa”, como veremos.

d) *Grados de (re)presentación de las acciones*

Se trata de un aspecto, muy peculiar del modo dramático de representación, que examinaremos detenidamente en los capítulos siguientes a propósito del espacio, el tiempo y el personaje, y que me limito aquí a apuntar en relación con las acciones. Atendiendo a él cabe distinguir las acciones “escenificadas” o *patentes* de las meramente “aludidas” o *ausentes* y, en un grado intermedio, de las que llamaremos *latentes* o “sugeridas”. Estas últimas, aunque se sustraen a la directa percepción del público, a diferencia de las pa-



tentes, forman con ellas parte de los sucesos representados, *hechos presentes* en el transcurso de la obra, a diferencia de las ausentes. Entre las latentes hay que encuadrar la muerte de Adela en *La casa de Bernarda Alba* o las acciones que se producen en las elipsis entre actos o cuadros, lo mismo quizás que las que preceden o siguen inmediatamente a las estrictamente escenificadas, a poco poder de sugestión que alcancen. Es posible relacionar la contraposición entre un *teatro de acción* y un *teatro de palabra* con el predominio de las acciones patentes en el primero (teatro español del Siglo de Oro o isabelino inglés) y de las ausentes y latentes en el segundo (teatro clásico francés). También se puede considerar, en relación con el tiempo, el contraste entre las dramaturgias que sitúan los hechos decisivos de la fábula en el transcurso de la representación (con predominio de acciones patentes y latentes) y la forma peculiar del “drama analítico” —tan cultivado por Ibsen y cuyo paradigma es *Edipo rey*— en el que ya ha ocurrido todo lo importante cuando comienza la obra y a lo que asistimos es a la toma de conciencia por parte de los personajes (y del público) de lo ya acontecido en el pasado y a sus consecuencias (con predominio de las acciones ausentes). ¿Cabe pensar un tipo de drama cuyas acciones determinantes “ocurran” después del final de la obra?

2.3.3. Estructuras dramáticas

Terminaré resumiendo tres aspectos de la estructura del drama que resultan sin duda relevantes para su análisis: las secuencias, que llamaría “unidades” si el término no estuviera tan explotado ya en otro sentido por la teoría dramática clasicista, en que puede segmentarse o presentarse dividida una obra de teatro; las dos formas o los dos polos hacia los que puede orientarse su construcción; y una propuesta de tipología atendiendo al elemento hegemónico —al que se subordinan los demás— en la estructura dramática.



a) *Secuencias: acto, cuadro, escena*

Con el término *acto* se designa tradicionalmente a cada una de las unidades mayores en que se presenta segmentada o puede segmentarse la acción dramática en su acepción más amplia, como equivalente a “drama”. Además de la estructura, *fundamental*, en tres actos y de sus variantes, en cinco o cuatro, que presiden nuestra tradición dramática (2.3.2b), forman también parte de ella la disposición en dos actos, tan frecuente hoy, y piezas, generalmente breves, de “acto único”. Las obras, tanto escritas como representadas, suelen presentar expresamente marcada, si es el caso, su división en actos, ya se utilice ésta u otra denominación (“jornada”, “parte”, etc.); división que, a diferencia de las que tratamos a continuación, no responde a criterios precisos e inequívocos y ofrece amplios márgenes a la convención. Por *cuadro* entendemos cada unidad espacio-temporal en el desarrollo del drama, cada secuencia, pues, delimitada por un cambio de lugar o por una ruptura de la continuidad temporal. La *escena* es, en sentido estricto, la unidad de “configuración” (5.2), es decir la secuencia dramática definida por la presencia de los mismos personajes, de forma que la salida o entrada de cualquiera de ellos supone un cambio de escena. La estructura de algunos dramas resulta de la integración de las tres unidades: actos divididos en cuadros a su vez segmentables en escenas (*Los intereses creados* de Benavente). Pero también pueden presentarse como contrapuestas la organización, más estricta, en actos (*La casa de Bernarda Alba*) y la disposición, más libre, en cuadros (*Luces de bohemia*).

b) *Formas de construcción: cerrada y abierta*

Hay que advertir ante todo de que se trata de dos formas abstractas o ideales, que no encontraremos en estado puro, sino mezcladas en mayor o menor medida, en la obras; de dos polos o tendencias hacia los que se orientan la diferentes formas efectivas de construir un drama (véase Klotz, 1960). La *forma cerrada*, que cabe denominar redundante pero significativamente “dramática”, tiene su ori-



gen en la doctrina aristotélica, particularmente en las exigencias de unidad e integridad de la acción (2.3.2b), y su más estricta regulación teórica y realización efectiva en el neoclasicismo francés. Se caracteriza por la tendencia a la unidad, a la concentración, a la relación jerárquica de todos los componentes (subordinados a la totalidad). Así, las famosas tres unidades, de acción, lugar y tiempo, representan el ideal de esa tensión centrípeta o tendencia a la concentración: los mínimos cambios de lugar (y mejor ninguno), el menor número de elipsis temporales y lo menos amplias posible (con el ideal de máxima duración en veinticuatro horas), y sobre todo una línea de acción dramática única o “principal” con estricta subordinación de las accesorias. También los personajes resultarán característicamente limitados (incluso en su número) y jerarquizados (en función de su cercanía o lejanía al conflicto *central*). Incluso la temática y el lenguaje se ven afectados por la exigencia de unidad: los temas deben aspirar a la universalidad, a la validez general; el lenguaje, a la claridad o transparencia, y a la uniformidad estilística (2.2a). Cabe imaginar el desarrollo de las obras de construcción más cerrada en forma de espiral, girando alrededor de un “centro” (de un conflicto que va creciendo o tensándose hasta el desenlace).

La *forma abierta* acoge a una gran variedad de maneras de construir dramas, que coinciden sólo en contravenir los principios de la forma cerrada, y quizás por eso se aproximan a la menos trabada o rigurosa disposición “narrativa”, al desarrollo lineal de los hechos. Frente a la tendencia a la unidad de la forma cerrada, en las abiertas prima la variedad, la expansión, la libertad. No se limitan los cambios de lugar ni los saltos de tiempo ni el número de personajes del reparto; tampoco su grado de individualización o particularidad, ni de autonomía, hasta el extremo de admitir personajes “episódicos”. En temática y lenguaje rigen igualmente los principios de libertad y variedad. En cuanto a las acciones, que es el elemento decisivo, se quiebran los principios de unidad, integridad y jerarquía, con tendencia a la acumulación y relativa autonomía de las partes y preferencia por unidades menores, como el



cuadro, frente al acto; y sin excluir la presentación de acciones “no enteras”, sin un principio determinado (*Esperando a Godot*) o/y sin un final cerrado (Brecht). Por cierto que la oposición entre la construcción cerrada y abierta, aunque más general, tanto quizás como la que se da entre los principios de rigor y de libertad, viene en parte a coincidir con la más particular y precisa que se establece, respectivamente, entre forma “dramática” y “épica” o entre dramaturgia aristotélica y no aristotélica en la teoría brechtiana. Nuestras dos obras de referencia pueden servir de ejemplo: *La casa de Bernarda Alba* de la forma cerrada, aunque no al cien por cien; y *Luces de bohemia* de la abierta, en casi todos los aspectos; no, por ejemplo, en la duración temporal, tan concentrada.

c) *Tipos de drama: de acción, de personaje, de ambiente*

Será útil, por último, considerar una tipología del drama en función del elemento estructural subordinante, la que propone Wolfgang Kayser (1948: 492-497) y encabeza este apartado. Prefero, por razones de claridad, llamar drama de ambiente al que denomina él “de espacio” y reinterpreto su tipología, reduciéndola a la dimensión más formal y desligándola por ahora de implicaciones temáticas y de algunas asignaciones de ejemplos. El *drama de acción* es el tipo defendido por Aristóteles en su *Poética* y, por tanto, el paradigma de la dramaturgia clásica y clasicista: en él, la “composición de los hechos” (*mythos*) es el elemento central y como el alma de la obra, al que se deben subordinar todos los demás, en particular los personajes, cuyo carácter debe estar al servicio de la acción y no al revés. Como ejemplo supremo puede señalarse el *Edipo rey* de Sófocles, cima de perfección dramática para Aristóteles. Este tipo es congruente con los demás perfiles del modelo aristotélico: unidad, integridad, jerarquía, causalidad, etc. (véase 7 y 2.3.2b), y por tanto con la forma cerrada. Para Kayser «el drama de acción es la forma en que lo trágico puede realizarse con la máxima pureza» (496).

En el *drama de personaje* es éste el que ocupa el centro de la



estructura, las acciones derivan de él y no a la inversa, lo mismo que las partes constitutivas; él dota de unidad a la obra, no ellas; todo lo cual se hace perceptible en un característico relajamiento de la acción. En esta clase cabe encuadrar «muchos dramas del “Sturm und Drang”, nacidos del mero entusiasmo hacia el “gran tipo”» (492); *La trágica historia del doctor Fausto* de Marlowe, *Don Juan Tenorio* de Zorrilla o *El sueño de la razón* de Buero Vallejo, por ejemplo.

Alejándome quizá más de la concepción de Kayser, diría que en el *drama de ambiente* lo que en los tipos anteriores, o sea en la mayoría de los casos, actúa como telón de fondo, la “ambientación” histórica, social, pintoresca, etc. pasa a ocupar el primer plano, de tal forma que tanto las acciones como los personajes se subordinan a la pintura del ambiente. Este tipo cuenta con manifestaciones muy claras en el drama histórico, como *El campamento de Wallenstein*, primera parte de la trilogía de Schiller, cuando, como en este caso, todos los elementos, acciones y personajes incluidos, están en función de evocar un cuadro histórico de conjunto. Pero hay un género casi abocado a esta forma de drama: el teatro costumbrista; baste pensar en los sainetes de Arniches o de los hermanos Álvarez Quintero.

Para concluir, *La casa de Bernarda Alba* parece un drama inequívocamente de acción; *Luces de bohemia*, quizás menos claramente, de ambiente; no de personaje, pues como señala Kayser «si el personaje no es más que la ligazón externa entre los cuadros, sin formar una estructura, entonces el drama de personaje se torna *drama de espacio*» (492). La cuestión está en determinar si el ambiente histórico (político, social, cultural, etc.) reflejado está al servicio de la construcción del personaje (Max Estrella) o, como me inclino a pensar, éste al servicio de aquél.



3. TIEMPO

El teatro, en cuanto espectáculo, se produce en el espacio y en el tiempo, necesita del tiempo y del espacio para “existir”. Carece a mi juicio de fundamento la opinión, bastante extendida, de que es característica del drama «la preeminencia del espacio sobre el tiempo» (Helbo, 1975: 77) así como la de que la dimensión temporal es relativamente menos importante o decisiva para la dramaturgia que para la narratología, lo que viene a resultar además paradójico: pues la narración escrita carece propiamente de temporalidad, “existe” en realidad en el espacio, “fuera” del tiempo. Tan *fundamental* como para el estudio del modo narrativo, por lo menos, es el tiempo para el estudio del modo dramático de representación. Para éste, pero no para aquél, es también pertinente, e igual de fundamental, el espacio, que se hace presente en el teatro con su doble cara: representante (real) y representada (ficticia). En la narración el espacio no interviene, sin embargo, más que como parte del contenido, del mundo significado o representado: una consideración del espacio narrativo “significante” se vería reducida a cuestiones tan poco relevantes como las ilustraciones o los juegos tipográficos.

Es en las características, apuntadas antes, de la “situación” comunicativa propia del teatro (véase 1.2) donde puede encontrarse el fundamento de la relación —a veces discutida— que suele establecerse entre el teatro y el tiempo *presente*. Cabe, en efecto, oponer el presente como tiempo de las *actuaciones* y del modo dramático (de representación “inmediata”) al pasado como tiempo de las *escrituras* y del modo narrativo (de representación “mediata”).

Las posibilidades representativas del tiempo, excluyendo la pura significación lingüística de los diálogos, resultan más limi-



tadas, como generalmente se afirma, pero no tanto como suele creerse, en el teatro que en la literatura narrativa y en el cine. Y ello fundamentalmente porque aquél cuenta con un tiempo real, representante-pragmático, del que éstos carecen: tiempo de la producción y la comunicación indiscernibles, que se traduce en una mayor coerción o rigidez del drama frente a una mayor libertad de la narración para representar el tiempo.

La materia de este capítulo ha sido objeto ya de examen y discusión más detallados de lo que cabe aquí, en mi libro *Drama y tiempo* (1991: 127-270), lo que permite resumir ahora las conclusiones a que llegaba en él sobre cada extremo y que me siguen pareciendo válidas en lo sustancial, aunque no desaproveche la ocasión para hacer algunos retoques. Puedo obviar así discutir los aspectos más polémicos y descender a los detalles más menudos simplemente remitiendo a aquellas páginas a los lectores más interesados o recalitrantes.

3.1. PLANOS DEL TIEMPO TEATRAL

El estudio del tiempo teatral se basa en la distinción de tres niveles temporales, correspondientes a cada una de las categorías del modelo dramatológico: el tiempo pragmático, realmente vivido, de la *escenificación* o “tiempo escénico”; el tiempo significado de la *fábula*, mentalmente (re)construido por el espectador, o “tiempo diegético”; y el tiempo estrictamente representado del *drama*, de carácter artístico o artificial y que resulta de la relación que contraen entre sí los dos anteriores, o “tiempo dramático”.

- a) El *tiempo diegético* o argumental es el plano temporal que abarca la totalidad del contenido, tiempo de la ficción en toda su amplitud, tanto de los sucesos mostrados como de los referidos por cualquier medio, incluida la mera significación lingüística. Si bien se mira, es más fundamento que consecuencia del concepto de “fábula”. Se trata en realidad de



un principio ordenador o configurador —la disposición de los hechos *en* el tiempo— del universo ficticio en cuanto tal universo. Puede considerarse “natural”, frente al carácter real y artificial, respectivamente, de los otros dos planos. Natural en el sentido de que se trata de una temporalidad no real, sino ficticia, pero (re)construida por el espectador o el lector de la obra a imagen y semejanza de la que rige el mundo, la realidad (o al menos nuestra experiencia); por ejemplo, sin vacíos ni saltos ni marcha atrás, etcétera.

- b) El *tiempo escénico* o más precisamente “escenificado”, puesto en escena, es el tiempo representante y pragmático del teatro, tiempo real o realmente vivido por actores y espectadores en el transcurso de la representación. Se trata de una temporalidad específica del teatro en cuanto “actuación”. Frente al cinematográfico, y en general al de las “escrituras”, que es un tiempo cerrado, objetivo, materialmente construido, que se impone como necesario e inalterable a sus “lectores”, el escénico es un tiempo abierto, intersubjetivo, “en construcción”, resultante del intercambio comunicativo entre actores y espectadores. Estos últimos, a diferencia de lo que ocurre en el cine, pueden en cada momento —independientemente de que lo hagan o no— alterarlo y hasta interrumpirlo. Y es que en el cine el tiempo de la comunicación (su duración, su ritmo) está por completo determinado por el tiempo significativo de la proyección; en el teatro, por contra, es el tiempo de la comunicación —de la indisociable “escritura-lectura”— el que determina la duración y el ritmo del tiempo representante, que se confunde por eso con aquél. Tampoco cabe oponer en este plano un tiempo del actor a otro del público. Ambos coinciden y conviven en el mismo tiempo. Precisamente esta (con)fusión de los sujetos en el tiempo es el fundamento del presente teatral, en el que a su vez se basa, como la cara “interna” de aquél, el presente dramático.
- c) El *tiempo dramático* es un tiempo “relativo” a los otros dos, el resultado de la relación que contraen el diegético y



el escénico, igual que (o, mejor dicho, porque) definimos el drama como categoría mediadora entre las de fábula y escenificación. Así, por ejemplo, habrá que entender la duración dramática como el cociente —la forma de resolver la desproporción— entre la de la fábula o argumento (pongamos dos años) y la de la escenificación (dos horas, por ejemplo). Por tiempo dramático hay, pues, que entender los procedimientos artísticos que permiten (re)presentar el tiempo del macrocosmos argumental en el tiempo del microcosmos escénico, y todo este capítulo está, a partir de aquí, dedicado a su estudio. Importa, sin embargo, subrayar todavía ese carácter artístico, y por tanto artificial, que diferencia el plano dramático de los otros dos. El escénico, real, y el diegético, natural, cuentan con una duración precisa, determinable; ambos conocen un desarrollo continuo, sin saltos ni detenciones; ambos se despliegan en orden cronológico, irreversible. El tiempo dramático, en cambio, cuenta con una duración paradójica, que combina las —diferentes entre sí— de la fábula y de la escenificación; admite un desarrollo discontinuo, con saltos y detenciones, y puede desplegarse en orden no cronológico. A esta “libertad” temporal, opuesta al determinismo de los otros planos, es a lo que me refiero cuando llamo artístico al tiempo dramático. En los siguientes apartados intentaré explorar de forma sistemática las posibilidades y los límites de esa libertad artística.

3.2. GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN DEL TIEMPO

Entre las posibilidades artísticas del modo dramático de representación se encuentra ésta de poder “hacer presentes” en diferentes grados tales o cuales componentes del argumento. Estos variados grados de presencia o representación *genuinamente* teatrales no se encontrarán en la narración literaria ni (al menos de la misma manera) en el cine, es decir, en el modo narrativo. Se trata



de un aspecto que se ve con la máxima claridad —obviamente— en los elementos visibles, el espacio y el personaje, y quizás por eso parece alcanzar en ellos su máximo rendimiento como recurso dramático (véase 4.5 y 5.3). En lo que se refiere al tiempo, aunque resulte mucho menos visible, se verifica el mismo esquema básico, del que ya ofrecimos un breve adelanto a propósito de las acciones (2.3.2d): la distinción entre tiempo “patente”, “latente” y “ausente”. Aunque íntimamente relacionada con ella, esta distinción no coincide con la de los tres planos que acabamos de considerar en el apartado anterior. *Patente* será el tiempo efectivamente “escenificado”, es decir, los momentos en la vida de los personajes ficticios a los que asistimos, *conviviendo* con ellos, los espectadores o lectores de su drama. *Latente* llamaremos al tiempo “sugerido” por medios dramáticos, no *meramente* aludido, que se escamotea a la vivencia del público o que es vivido por los personajes ficticios de espaldas al espectador y que se realiza básicamente en las elipsis intercaladas en la acción puesta en escena (y, en ocasiones, también inmediatamente antes de que empiece o después de que termine ésta). La suma de aquel tiempo escenificado y de éste elidido constituye el “tiempo de la acción” dramática, que se hace “presente” a lo largo de la representación. Por situarse “fuera”, tajantemente antes o después, de este tiempo presente, del que es independiente y al que frecuentemente se opone, se define el que llamamos *ausente*, tiempo sólo “aludido” en cuanto a la forma de representarlo.

El contraste entre los tres grados de (re)presentación del tiempo se pone de manifiesto al considerar el peso temático relativo de cada uno en diferentes dramas o dramaturgias. En *Las tres hermanas* de Chéjov, el tiempo tematizado con mayor intensidad resulta ser precisamente el ausente; es más, la clave de la composición temporal de la obra, tal como resulta, aunque en otros términos, del análisis de Peter Szondi (1956: 28-34), radica en el predominio de los tiempos ausentes —el pasado cuyo recuerdo embriaga a los personajes y el futuro que sueñan como un retorno al tiempo recordado— sobre el presente vacío, «aplastado por el pasado y el porvenir». La temporalidad ausente, *meramente* aludida, y situada en el



pasado respecto a la acción representada, resulta también decisiva, en la medida que sea, en el denominado “drama analítico” y puede advertirse lo mismo en *Edipo rey* que en *El pato salvaje* de Ibsen o en *La casa incendiada* de Strindberg, por ejemplo. El predominio del tiempo patente corresponde al tipo de teatro en que los momentos decisivos o más importantes del argumento son mostrados en escena, dramatizados, tal como ocurre la mayoría de las veces en nuestro teatro clásico (*Fuente Ovejuna*) o en el inglés (*Macbeth*). Por fin, *Historia de una escalera* de Buero Vallejo puede servir como ejemplo de obra en que el tiempo latente cobra una importancia decisiva. En efecto, el tiempo no representado es en ella de la máxima importancia; pero se trata, más que del tiempo meramente aludido, como en *Las tres hermanas*, del tiempo elidido. Pues es en las amplias elipsis temporales en las que se producen las acciones medulares, mientras que los “actos” propiamente dichos sólo presentan las consecuencias de aquéllas (al tiempo, claro está, que las “significan”). Lo mismo, aunque de otra manera, ocurre en las *Suplicantes* de Eurípides y, en general, en no pocas tragedias griegas.

3.3. ESTRUCTURA TEMPORAL DEL DRAMA

La estructura temporal de cualquier drama puede describirse con una claridad meridiana basándose en la oposición entre continuidad y discontinuidad del *desarrollo* del “tiempo dramático”, pues sólo este plano, como lo definimos en 3.1, admite tal oposición: tanto el diegético por natural como el escénico por real no conocen otro desarrollo temporal que el continuo. La posibilidad misma de interrumpir el flujo del tiempo, realizada en la inmensa mayoría de las obras, delata, pues, el carácter artificial o artístico del tiempo dramático.

Definiré cada segmento dramático de desarrollo continuo como una *escena temporal*. La discontinuidad en el transcurso del tiempo da lugar a una *secuencia* compuesta de escenas y de *nexos temporales* que las unen o las separan. La estructura de cualquier



drama puede describirse en relación con el tiempo como una *secuencia de escenas temporales*, secuencia que puede constar de una sola escena, como en la mayoría de las obras breves de acto único, pero que si consta de dos o más, que es lo más frecuente en dramas de extensión normal, implicará la existencia de algún elemento temporal (vacío o lleno) que las delimite. En esquema:

ESCENA 1 + NEXO 1 + ESCENA 2 + NEXO 2 + ESCENA 3...

Precisamente por el parentesco terminológico y conceptual de lo que sigue con los “movimientos narrativos” de Genette (1972: 122-144; 1983: 22-25) conviene abrir los ojos sobre todo a las diferencias “modales” (cf. García Barrientos, 1991: 175-195).

3.3.1. *Escena temporal*

La escena es la base de la estructura del tiempo dramático y en ella, salvo variaciones de lo que denominamos luego “velocidad” (3.6), se asiste a la “sucesión absoluta de presentes” (Szondi, 1956: 16) característica del teatro. Por tratarse del *tempo* fundamental o la posibilidad “no marcada” del desarrollo temporal en el drama, no es mucho lo que puede decirse de ella. Si acaso, subrayar que el “isocronismo” —no sólo la igualdad sino la coincidencia, instante por instante, del tiempo de la fábula y el de la escenificación— es en la escena teatralmente representada real y completo, no aproximado y convencional, como en el ritmo narrativo que llama Genette “escena” y coincide básicamente con los pasajes dialogados. En el teatro, los discursos son efectivamente pronunciados y tanto la velocidad de dicción como los silencios o tiempos muertos son elementos constitutivos y perfectamente determinados. Pero además, y sobre todo, el perfecto isocronismo de la escena se produce en la representación tanto de lo verbal como de lo no verbal; no se reduce, como en el relato, a los diálogos, sino que afecta lo mismo a gestos, movimientos, acciones, etc. Y es que con palabras es po-



sible “imitar” estrictamente sólo palabras, mientras que el teatro permite imitar gestos con gestos, acciones con acciones, personas imaginarias con personas reales o discursos ficticios con discursos efectivamente pronunciados. Una escena muda es en teatro tan isocrónica como otra dialogada, pues la isocronía dramática no depende del contenido representado sino del *modo* de representación.

Todavía cabe señalar el carácter “irreversible” del desarrollo temporal en el interior de una misma escena (no así en una secuencia de escenas). El cine, en cambio, permite la proyección invertida de un plano-secuencia o de un segmento isocrónico cualquiera, es decir su visión en el orden inverso a como fue rodado, del último al primer fotograma. E independientemente del isocronismo, el lenguaje, y por tanto la literatura, también posibilita el remontarse del final al principio de un proceso temporal dentro de la misma unidad sintáctica; por ejemplo, en el relato de la sífilis de Pangloss que leemos en el *Cándido* de Voltaire:

Paquette tenait ce présent d'un cordelier très savant qui avait remonté à la source, car il l'avait eu d'une veille comtesse, qui l'avait reçu d'un capitaine de cavalerie, qui le devait à une marquise, qui le tenait d'un page, qui l'avait reçu d'un jésuite qui, étant novice, l'avait eu en droite ligne d'un des compagnons de Christophe Colomb.*

Causa al menos asombro, incluso estando al tanto de cuánto menosprecia (cuanto ignora) la altiva erudición a la teoría (y no digamos nada si es vernácula), que se remita al concepto de “escena” narrativa de Genette para definir, de forma injustificadamente restrictiva, la genuina escena de una obra dramática como *La Ce-*

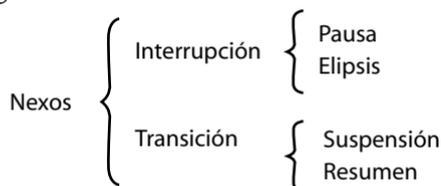
* «Paquette tenía este regalo de un franciscano muy erudito que se había remontado hasta el origen, pues él lo había tenido de una vieja condesa, que lo había recibido de un capitán de caballería, que lo debía a una marquesa, que lo tenía de un paje, que lo había recibido de un jesuita que, siendo novicio, lo había tenido en línea directa de uno de los compañeros de Cristóbal Colón.» (Trad. del autor.)



lestina en una monumental edición del texto (Barcelona, Crítica, 2000: CXXIX-CXXX), que es como definir el sentido literal de un término remitiendo a un uso figurado del mismo.

3.3.2. Nexos temporales: *elipsis*, *resumen*, *pausa* y *suspensión*

Los nexos pueden consistir en una “interrupción” de la representación o en una “transición” que rompa sólo —mientras aquélla prosigue— la continuidad del desarrollo temporal. Distinguiamos cuatro tipos de nexo: la *pausa* o interrupción con detención implícita del tiempo de la fábula, la *elipsis* o interrupción con salto implícito en el tiempo de la fábula, la *suspensión* o transición que supone una detención explícita del tiempo diegético, y el *resumen* o transición que supone un salto explícito en el tiempo diegético.



La pausa y la elipsis son los nexos “propriadamente” dramáticos y no tienen equivalentes rigurosos, tal como los definimos, en la literatura narrativa. La suspensión y el resumen son nexos (en cuanto delimitan escenas temporales) más impropios o menos “puros” (ya que pueden considerarse, en sí mismos, como escenas). La elipsis es el nexo incomparablemente más frecuente en la dramaturgia europea u occidental. La inmensa mayoría de la creación dramática en nuestra cultura presenta la estructura:



Sin embargo, la tragedia griega, origen y cima de la citada



tradición teatral, enlaza las diferentes escenas temporales (“episodios”) mediante las *transiciones* representadas por los cantos corales (“párodos” y “estásimos”) que no interrumpen el curso de la representación.

a) *Elipsis*

Interrupción del curso dramático con salto en el tiempo de la fábula, puede representarse con la fórmula: TIEMPO DIEGÉTICO = N, TIEMPO ESCÉNICO = 0 que se cumple en sus estrictos términos en el teatro (lo mismo que en el cine) y no por lo general en la narrativa literaria, en que suele llamarse así a lo que sería más bien un resumen rapidísimo. Por eso el contenido diegético de una elipsis sólo puede inferirse de las escenas temporales separadas por ella: cambios en el decorado, vestuario, maquillaje, etc., además de las palabras de los personajes. Así podrán establecerse las propiedades de una elipsis: su *sentido*, generalmente *progresivo*, como en las de *La casa de Bernarda Alba*, pero también, aunque muy raramente, *regresivo*, como en la última de *Los viernes del hotel Luna Caribe* (1999) de Alberto de Casso Basterrechea; su *extensión*, mayor o menor: de diez y veinte años cada una, las de *Historia de una escalera* de Buero Vallejo, frente a la única de *Madrugada* del mismo autor, que dura un cuarto de hora; su grado, también mayor o menor, de *determinación*: más indeterminadas las de *La casa de Bernarda Alba* que las de *Luces de bohemia*; y, por fin, su *contenido* diegético, que puede ser *relevante* en el conjunto de la fábula o argumento, con diferentes grados de importancia (*Historia de una escalera*), o bien *irrelevante*, y se trata entonces de elipsis puramente funcionales, como las que practica casi siempre el cine, en las que el tiempo elidido corresponde a sucesos insignificantes (*Luces de bohemia*).

b) *Resumen temporal*

Supone recorrer un tramo de tiempo diegético, sin interrumpir la escenificación, empleando para ello un tiempo escé-



nico considerablemente menor (TD > TE). Podría entenderse así —valga el oxímoron— como una elipsis explícita, representada. Por ejemplo, el estásimo cuarto (vv. 976-1001) de la *Medea* de Eurípides, en que el Coro llora la suerte de Medea y de sus hijos: el episodio cuarto termina con la salida de los hijos de Medea que van a llevar regalos a la nueva esposa de su padre Jasón, y al comenzar el quinto, el Pedagogo regresa con los niños; lo que quiere decir que han ido hasta el palacio, han ofrecido sus presentes, suplicado a Jasón que no los destierre, conseguido la paz para ellos y regresado... en los pocos minutos que puede emplear el Coro en cantar veinticinco versos. Más veloces aún son los resúmenes correspondientes al primer y segundo estásimo de las *Suplicantes* del mismo poeta trágico: los quince versos del primero cubren el tiempo que lleva a Teseo ir de Eleusis a Atenas, consultar al pueblo y volver con la decisión de reclamar a los tebanos los cadáveres de los argivos; los treinta y cinco versos del segundo “duran” toda la guerra contra Tebas, desde la orden de movilización total dada por Teseo con la que termina el segundo episodio hasta la llegada a Eleusis de un Mensajero que informa del resultado, favorable a Atenas. Estos ejemplos ponen bien de manifiesto el carácter problemático o impuro del resumen por cuanto puede considerarse (casi) siempre, además de como nexo entre escenas, también como una escena de otro nivel o registro dramático. Cuesta concebir un resumen puro o *absoluto*, algo equivalente en teatro a esa vertiginosa sucesión de planos con que resume el cine un periodo de tiempo, por ejemplo. Las pantomimas o el baile de *La señorita Julia* de Strindberg, que podrían considerarse resúmenes de este tipo, rebasan ya seguramente la frontera, muy sutil, con lo que definimos luego como “condensación” temporal (véase 3.6). Todos los que consideramos, y quizás todos los resúmenes dramáticos sin más, son, pues, *relativos*: implican un cambio de “nivel” (véase 6.3), incluso del dramático al puramente escénico, cuando un “actor” se coloca una peluca canosa por ejemplo, y hasta el recurso a otras formas espectaculares, como el cine. Alfonso Sastre utiliza profusamente el resumen temporal en *El camarada oscuro* mediante voces grabadas, carteles y proyección



cinematográfica para recorrer los setenta años que dura la acción. En el segundo acto de *La bella durmiente* de Raymond Brulez, los personajes toman una poción que los hace dormir cien años y, sin interrupción, «un siglo de batallas, victorias y derrotas queda resumido en una sucesión rápida de evocaciones sonoras y, si el director de escena dispone de los medios adecuados, en una sucesión rápida, al mismo tiempo, de imágenes: por ejemplo, fragmentos de películas de guerra proyectadas sobre la cortina blanca», según reza la acotación. Cabe considerar también la *expresión, verbal o no verbal*, del resumen; así como el grado de *información* que proporciona sobre el contenido del tiempo resumido, incluido el grado cero, predominante en los cantos corales de la tragedia; y, lo mismo que vimos para la elipsis, su *determinación, extensión y sentido, progresivo o regresivo*, como en la segunda intervención del Traspunte en el acto segundo de *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder.

c) Pausa

Interrupción de la representación, que se reanuda luego en el mismo momento en que se interrumpió, supone consumir un cierto tiempo escénico —pero “vacío”— al que no corresponde ningún avance en el tiempo diegético, cabe representarla con la fórmula inversa a la de la elipsis : $TD = 0$, $[TE] = N$. En el relato escrito, una pausa así sólo es concebible en la operación de lectura, sólo el lector puede ejecutarla interrumpiendo el acto de leer, no el texto narrativo. Del mismo modo el lector de una obra dramática no suele hacer una pausa (en su lectura) allí donde el autor la indica (para la representación). El que, frente a los dos nexos anteriores, en la pausa no se consuma tiempo alguno de la historia representada podría desdibujar su carácter de verdadero nexo. Los actos segundo y tercero de *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura podrían representarse ininterrumpidamente (despreciando el minuto que los separa, según la acotación), como una sola escena temporal, pero si, como pide el autor, cae el telón al final del segundo y se vuelve a alzar para el tercero —lo mismo da si tras un descanso o un instante después— se habrá producido



una pausa que separa dos escenas temporales. Lo mismo puede decirse del “corte” entre los dos primeros actos de *Melocotón en almíbar* del mismo autor. Sus posibles funciones habrá que determinarlas en cada caso (distensión, reflexión, distanciamiento...), pero una pausa delimitará siempre dos escenas temporales que sin ella constituirían una sola.

d) *Suspensión temporal*

Consiste estrictamente en una detención del tiempo ficticio de la fábula pero sin interrumpir el curso del tiempo real de la escenificación. Se trata de una pausa “llena” de contenido dramático: su fórmula será la misma que la de la pausa, pero siendo el escénico un tiempo “lleno” ahora, lo que permite eliminar los corchetes: $TD = 0$, $TE = N$. No es difícil advertir lo problemático, casi lo imposible, de tal fórmula. La solución parece ser el carácter relativo de este nexo, como ya vimos en el resumen: su contenido deberá corresponder a “otro” nivel, a otra historia, incluso a otra clase de espectáculo. Y sin embargo, existe una realización *absoluta* de la suspensión temporal: el *tableau vivant* o “cuadro viviente”, equivalente teatral de la imagen congelada del cine: en él, el desarrollo temporal del drama se detiene literalmente, no se ve interrumpido por “otro” discurso dramático o espectacular, y, como la pausa, devuelve al espectador a su propio mundo, lo distancia del mundo ficticio, quiebra la ilusión y favorece la reflexión; tampoco, igual que aquélla, tiene equivalente en la literatura escrita. Fuera de este caso particular, no encontraremos seguramente sino suspensiones *relativas* a un nivel dramático (y verdaderas escenas de otro nivel o registro). Entre las funciones de éstas cabe destacar la *comentadora*: personajes de otro nivel —un narrador, *un meneur du jeu...*— o los mismos actores en cuanto actores suspenden la representación para hacer reflexiones, preguntas o comentarios de cualquier tipo, siempre que su intervención no suponga avanzar en el tiempo del argumento; y la *distractiva*, cuyo contenido no tiene relación con —sino que distrae de— el drama suspendido, como sucede con mucha frecuencia en el género de la revista con los números musicales intercalados. Suspensiones “escénicas”, muy próximas al



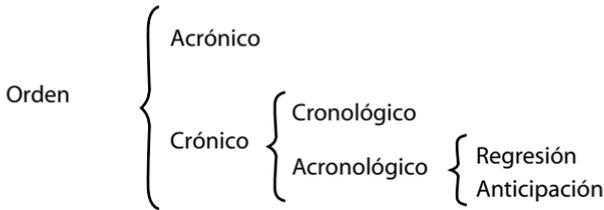
“cuadro viviente”, pueden provocar los aplausos del público en plena representación, práctica habitual en la ópera, o las intervenciones en el teatro kabuki japonés del *kôken*, especie de ayudante escénico, no personaje, convencionalmente invisible, que saca a escena o retira de ella objetos, retoca los vestidos o el maquillaje de los actores-personajes, etc. en el transcurso de la representación.

3.4. ORDEN

El orden dramático, menos flexible que el narrativo, presenta en cambio unos perfiles más nítidos para su estudio, seguramente porque la estructura temporal del drama es a la vez más rígida y más clara que la de la narración. El carácter subjetivo, mediato, de ésta explica su agilidad temporal, su extrema facilidad para librarse del curso inexorable del devenir. Tratándose, no de tiempo, sino de una *mirada sobre el tiempo de alguien*, la instancia mediadora, el “narrador”, se comprende la libertad de las representaciones narrativas para romper el orden cronológico saltando al pasado o al futuro con tanta soltura que resulta difícil muchas veces no perderse en el itinerario temporal enmarañado por el que la voz narrativa nos arrastra. La inmediatez del drama, la ausencia de mirada alguna que no sea la del espectador o de voz que no sea la de los personajes, se traduce en el carácter objetivo del tiempo dramático, patente, en lo que se refiere al orden, tanto en su sometimiento natural al cronológico como en la nitidez, brutal y paradójica, de las posibles aunque raras quiebras “objetivas” de la cronología.

El desarrollo temporal en el interior de una *escena* es, por definición, continuo, progresivo e irreversible. La consideración del orden remite, pues, en el drama a una *secuencia* de escenas. En la fábula o argumento las escenas se suceden, también por definición, en orden cronológico. La escenificación puede, en cambio, presentarlas respetando o alterando este orden. Las posibilidades, incluida la inexistencia de un orden o una lógica temporal en la fábula, son las siguientes:





La posibilidad no marcada, y la que se realiza en un porcentaje altísimo, aplastante, de casos, es la coincidencia entre orden escénico y orden diegético; esto es, la presentación cronológica de las escenas temporales. Puede advertirse aquí un punto de contraste entre drama y narración: lo que es normal en un modo de representación, es excepcional en el otro. Aunque muy poco frecuentes, las posibilidades marcadas son la *acronía*, la *regresión* y la *anticipación*.

3.4.1. Acronía

Independiente tanto del orden cronológico como de sus alteraciones o rupturas, es el fenómeno que resulta de la indeterminación (acronía *relativa*) o de la inexistencia (acronía *absoluta*) de una ordenación temporal de las escenas en la fábula o argumento. La acronía puede afectar a todas las escenas de un drama (acronía *total*) o solamente a algunas (acronía *parcial*).

Las dos primeras escenas del *Woyzeck* de Büchner, una en casa del Capitán mientras Woyzeck lo afeita y la otra en el campo, con la ciudad al fondo, entre Woyzeck y Andrés, pueden servir de ejemplo de acronía relativa y parcial. Relativa porque las dos escenas se suceden en el tiempo sin que se pueda establecer en qué orden (y en dos versiones que tengo delante aparecen, en efecto, en distinto orden), pero es evidente que dicho orden “existe” aunque no se pueda determinar, a no ser que atribuyamos al pobre Woyzeck el don de la ubicuidad. Parcial porque no afecta a todo el drama. La escena de la compra del cuchillo, por ejemplo, es sin duda anterior



a la del asesinato de María y, sobre todo, el conjunto de la fábula puede ordenarse según el tiempo, aunque presente algunas lagunas o indeterminaciones.

El público de García Lorca, otra obra inacabada, se aproxima bastante a una realización absoluta y total de la acronía. Parece claro que la relación entre los cuadros y hasta entre las partes diferenciables de un mismo cuadro responde en esta interesantísima *pièce* a una lógica poética (temática) mucho más que a una lógica narrativa (temporal), aunque ésta no resulte del todo abolida, lo que puede que sea imposible sin más. La dificultad para contar el argumento de dramas como éste puede verse como síntoma —porque es consecuencia— de su organización acrónica.

La acronía es aún menos propia del modo narrativo de representación, atenido a una lógica temporal, que del modo dramático, situado entre aquél y los que responden a lógicas no temporales, poéticas o ensayísticas, aunque más cerca por lo general del polo narrativo. La abolición del orden crónico en la fábula o argumento redundaría en un aumento de la importancia relativa del orden escénico de presentación, que el público tenderá a identificar, salvo indicación en contra, con el orden cronológico precisamente porque —o lo que demuestra que— se trata del término no marcado del orden dramático, tanto más si se trata de acronías relativas y parciales. Este fenómeno, en fin, lo mismo que los siguientes, implica una interiorización, implícita o explícita, del tiempo diegético (véase. 3.8).

3.4.2. Regresión

Es la alteración fundamental (en realidad la única) del orden cronológico. Se trata de una vuelta atrás que puede formalizarse así: $A2 \rightarrow B1$, entendiendo que las letras significan el orden escénico y los números el diegético. *B* se define como escena o secuencia “regresiva” en relación con *A*, que constituye la escena o secuencia “primaria”. Dos son las magnitudes que definen una



regresión: la “extensión” (duración absoluta de *B*) y la “distancia” (entre el comienzo de *B* y el final de *A*). Mi preferencia por esta denominación apunta a señalar el carácter “objetivo” que presenta la “analepsis” (Genette) en el drama, frente al cariz subjetivo de otras como “retrospección”, “recuerdo”, incluso “flash-back”, cabalmente apropiadas al modo narrativo.

La regresión puede ser, atendiendo a su extensión: *interna*, si está incluida en la de la secuencia primaria; *externa*, si queda fuera de la extensión de ésta; y *mixta*, si es en parte interna y en parte externa. Atendiendo a sus límites: *completa* si coinciden con los de la secuencia primaria, de manera que sus extensiones sean idénticas (en la interna) o contiguas (en la externa), y *parcial* si no coinciden, de modo que la extensión de *B* es menor que la de *A* (en la interna) o existe un vacío o elipsis temporal entre ambas (en la externa). Atendiendo al contenido: *homodiegética* si pertenece al mismo mundo ficticio que la secuencia primaria (la interna puede ser *repetitiva* —vuelve total o parcialmente a lo ya puesto en escena— o *completiva* —llena un vacío, recupera algo omitido antes—), y *heterodiegética* si pertenece a otra “historia”. Atendiendo a la función, cabe distinguir los dos tipos que señala Larere (1986: 373-375) para el *flash-back* cinematográfico: *explicativa*, que responde a razones “narrativas” o «tiene como pretexto la necesidad de una explicación causal», y *asociativa*, que responde en cambio a razones psicológicas, «tiene como pretexto una analogía de sensaciones o de emociones»: su principio fundamental «no es ya el de la causalidad sino el de la repetición, y la dramaturgia abandona el hilo del laberinto por el del inconsciente» o la memoria involuntaria. La regresión supone siempre, por último, como se dijo antes, una interiorización temporal, implícita o explícita (véase 3.8): o se justifica como la mirada atrás, el recuerdo, de un personaje, o bien implica, ya que es imposible concederle timbres de objetividad, la “existencia” de un *sujeto ausente*, el definido en 1.2.7 como “dramaturgo”, al que atribuirle.

Si se observa con atención, se notará que al pasar de la escena VII a la VIII en *Luces de bohemia* se produce una peque-



ña regresión. Basta leer las réplicas correspondientes para advertir que asistimos dos veces a la misma conversación telefónica entre Don Filiberto y Dieguito. La mínima extensión y distancia hacen casi imperceptible y probablemente carente de función dramática una regresión así. Parecidas son las que presentan *El alcalde mayor* y *El saber puede dañar*, de Lope de Vega. En la primera suenan las diez en dos ocasiones; en la segunda asistimos al duelo simulado entre Carlos y un amigo y en la escena siguiente, después de una conversación, se oye en la calle el ruido del mismo duelo, que vuelve así a “producirse”. Los ejemplos anteriores ponen de manifiesto la relación entre la regresión (interna) y la repetición, que trataremos enseguida. En *Así que pasen cinco años* de García Lorca, la referencia a la muerte del niño de la portera y del gato se repite como algo “presente” en cada uno de los tres actos, lo que implica un estancamiento temporal o, lo que es igual, una vuelta atrás en cada uno de los mismos; pero su estructura temporal es tan compleja y paradójica que los actos son *a la vez* simultáneos y están separados por cinco años. En cualquier caso, se advertirá con claridad que el fenómeno de la *detención*, o sea la representación sucesiva de escenas que son simultáneas en la fábula, se puede reducir en realidad a un caso de regresión interna: véanse al respecto, en cine, *Mystery Train* (1989) y otras películas de Jim Jarmusch, por ejemplo.

Entre las dos brevísimas escenas que la “enmarcan”, la secuencia regresiva en *Becket o el honor de Dios* de Jean Anouilh ocupa casi todo el drama. Se trata de una regresión externa, parcial, homodiegética y explicativa. Curiosamente tampoco ésta, de gran extensión y de ocurrencia única, se hace notar demasiado. Y es que seguramente las regresiones serán tanto más notorias y determinantes de la estructura dramática cuanto mayor sea el número de sus ocurrencias y, quizás, menores sus extensiones relativas. Ese juego de “alternancia”, ese ir y venir del presente al pasado, se encontrará en *Carlota* de Miguel Mihura o en *Séneca o el beneficio de la duda* de Antonio Gala, por ejemplo, cuyas regresiones se perciben en efecto de forma más clara e intensa. Parecido es el caso de *El pirata* de Marcel Achard, con una disposición “en para-



lelo” —sin posible contacto— de los planos temporales: las escenas primarias se sitúan entre 1936 y 1937 durante la filmación de una película; las regresivas, en 1816, a bordo de un barco pirata, durante los hechos “reales” en que se basa la película. Pero tampoco pasa desapercibida ni mucho menos, quizás por “objetiva”, la única y sencilla regresión de *Los viernes del hotel Luna Caribe* de Alberto de Casso Basterrechea: en el primer acto asistimos a la llegada de las protagonistas, una madre y dos hijas cubanas, a un bar de carretera en España; el segundo, tras una elipsis de meses, presenta el rumbo que toma la vida de cada una; el tercero, denominado “acto cero”, se desarrolla en Cuba unos días antes de emprender el viaje. Caso extremo y magistral, en *Rashid 9/11* de Jaime Chabaud todos los nexos son regresivos. Comienza la obra con los atentados del 11 de septiembre en Nueva York y va remontando el tiempo, siempre en orden inverso, en busca de las razones que llevan al protagonista a perpetrarlos. La regresión es la clave de toda la estructura dramática

3.4.3. Anticipación

La estructura, más compleja, de la anticipación puede representarse así: $A1 \rightarrow B3 \rightarrow C2$; pero la verdadera ruptura del orden cronológico, como no podía ser de otro modo, se produce en el tramo $B3 \rightarrow C2$, que constituye una regresión. Las magnitudes y la tipología de la anticipación son, quizás por eso, coincidentes en lo esencial con las de la regresión. Tendrá como magnitudes también la *extensión* (de *B*) y la *distancia* (del final de *A* al principio de *B*). En relación con la secuencia primaria (*A-C*) se podrá hablar de anticipaciones *internas*, *externas* y *mixtas*; *parciales* y *completas*; *homodieéticas* y *heterodieéticas*. Y también implican una interiorización del tiempo, explícita (en un personaje) o explícita (en el “dramaturgo”). Las anticipaciones “representadas” (no las meramente verbales, a las que no nos referimos, claro está, aquí) son aún más raras que las regresiones: los ejemplos son tan escasos como curiosos.



La tragedia del hombre (1862) de Imre Madách —cuyos protagonistas son Adán y Lucifer—, consta de quince cuadros que corresponden a otras tantas escenas temporales:

1. En el Cielo (la creación del mundo)
2. En el Edén
3. Fuera del Edén
4. En Egipto
5. En Atenas
6. En Roma
7. En Bizancio (época de las Cruzadas)
8. En Praga (de Kepler)
9. En París (de la Revolución Francesa)
10. En Praga (continuación de 8)
11. En Londres (de la Revolución Industrial)
12. En un falansterio (de un futuro utópico)
13. En el espacio (fuera del tiempo histórico)
14. Entre montañas cubiertas de hielo y nieve (en un futuro final y regresivo de la historia humana)
15. Fuera del Edén (continuación de 3)

El lector o espectador descubrirá al llegar al cuadro 10 que el anterior, en el París revolucionario, es un sueño anticipatorio de Adán-Kepler; y al llegar al 15, que toda la secuencia 4-14 es otro sueño de Adán, que abarca toda la historia “futura” de la humanidad: un sueño dentro de otro y una vastísima anticipación (externa, parcial, homodiegética) en el transcurso de la cual asistimos a otra anticipación engastada en ella, ambas fruto de una interiorización temporal explícita en el protagonista, Adán. Poniendo entre corchetes los segmentos de anticipación interiorizados:

1 - 2 - 3 [4 - 5 - 6 - 7 - 8 [9] 10 - 11 - 12 - 13 - 14] 15

Esta forma característica de advertir la anticipación *a posteriori* crea un efecto desconcertante en *El caso de la mujer asesinada* de Miguel Mihura y Álvaro de Laiglesia. La protagonista, Mercedes,



se queda dormida en escena esperando a que vuelva su marido de una reunión de trabajo. Al despertar asiste a una situación sorprendente: su casa es ahora el hogar de Lorenzo, su marido, y de Raquel, una secretaria a la que Mercedes no conoce (“todavía”). Los dos se han casado después de asesinarla echando veneno en el vaso de leche que acostumbra a tomar antes de acostarse. Sólo cuando, a continuación, llega (de verdad) Lorenzo y se despierta Mercedes (por segunda vez) comprenderemos que la chocante situación anterior corresponde a lo soñado por Mercedes mientras dormía. Pero el sueño resultará premonitorio y la elipsis entre la situación de partida (presente) y la soñada (futura) se va llenando hasta llegar al asesinato, consentido, de Mercedes al final de la comedia.

Con especial nitidez se presenta la anticipación que constituye la clave de la estructura dramática de *El tiempo y los Conway* de J. B. Priestley (también conocida en España con el título *La herida del tiempo*). El drama consta de tres escenas temporales, cada uno de los tres actos: en el primero asistimos a la fiesta del vigesimoprimero cumpleaños de Kay Conway, una noche de otoño de 1919; el segundo tiene lugar diecinueve años después, la noche en que Kay cumple cuarenta años; el tercero nos devuelve al momento mismo en que termina, o mejor dicho, se interrumpe la acción del acto primero. Todo el acto segundo resulta ser una larga anticipación (externa, parcial, homodiegética), que corresponde a la “visión” instantánea que tiene Kay, en un desvanecimiento, de los estragos que el paso del tiempo causará en su familia, ahora feliz; consecuencia, por tanto, de la explícita interiorización temporal de la protagonista. Como en el ejemplo anterior, el efecto de la anticipación consiste en que el personaje que ha previsto el futuro y —no lo olvidemos— el público que ha compartido su proyección vuelven al presente con un conocimiento que altera sustancialmente su punto de vista, su forma de ver o valorar lo que sucede. Así, la amargura que destila el acto tercero, a pesar de representar el mismo ambiente que conocimos transido de alegría y optimismo en el primero, se deriva de que ahora “sabemos” el triste desenlace de cuanto se está fraguando esa noche de 1919.



3.5. FRECUENCIA

Entendida como relación entre las ocurrencias de un fenómeno de la fábula en la escenificación y, viceversa, de un fenómeno de la escenificación en la historia o argumento, la frecuencia es un aspecto sólo indirectamente temporal: con consecuencias en el orden y la duración del tiempo dramático.

La igualdad entre las ocurrencias escénicas y diegéticas es la posibilidad no marcada y da lugar a la construcción dramática que llamaré con Genette (cf. 1972: 145-182) *singulativa*: lo que ocurre una vez (o n veces) en el argumento se pone una vez (o n veces) en escena. La desigualdad puede, en teoría, presentar dos formas y dar lugar a las construcciones dramáticas: *a) repetitiva*: se representa varias (n) veces lo que ocurre una vez; *b) iterativa*: se representa *de una vez* lo que ocurre varias (n) veces en la fábula. Ambas afectan a la duración relativa del drama (3.6), condensada en la iteración (más tiempo de fábula en menos de escenificación) y, a la inversa, distendida en la repetición, que supone también una alteración del orden cronológico consistente en una regresión interna homodiegética repetitiva.

3.5.1. Repetición

Como principio artístico general, la repetición desempeña un papel fundamental en el teatro —seguramente entre la lírica, con un máximo de recurso a ella, y la narrativa, con un mínimo—. Cabe señalar, por ejemplo, el carácter repetitivo del trabajo del actor (en los ensayos y en las representaciones) o del llamado “presente escénico” de las obras dramáticas, que «en vez de ser un signo de actualidad, parece sugerir más bien la idea de una repetitividad ilimitada» porque «comporta la facultad, muy extraña para esta forma gramatical, de encontrarse en cualquier parte y siempre —en cada nueva representación lo mismo que en cada escena particular— igualmente *in divenire*» (Nøjaard, 1978: 66). También como recurso de “redundancia”,



para compensar el “ruido” inherente a la comunicación teatral, precisamente por el carácter irrepetible de cada instante, de cada gesto, de cada palabra en la representación, «la repetición es una de las servidumbres inherentes al teatro», como afirma Ginestier (1961: 22), que cita el dicho de Benavente sobre que todo lo que sea importante para la comprensión de una obra debe repetirse al menos tres veces para asegurarse de que todos los espectadores lo habrán entendido, «excepto, naturalmente, los sordos y los críticos».

Este tipo de repetición, que podríamos llamar “semántica”, puede serlo de distintos elementos y de diferentes tamaños: se puede repetir una palabra, una réplica, un diálogo (*Historia de una escalera* de Buero Vallejo), un gesto, un color, un personaje, una situación, un molde estructural (el paralelismo entre galán-dama y criado-criada, frecuente en la *comedia* española), etc. De este tipo es también la que produce la representación “interna” de Hamlet, que pone en escena lo que sabemos que ha ocurrido antes pero no hemos visto antes ocurrir. Parecido es el caso de *La repetición o el amor castigado* de Anouilh. Aquí la ficción de segundo grado o nivel metadramático (6.3) corresponde a los ensayos de *La doble inconstancia* de Marivaux, y las repeticiones consisten en las coincidencias que se producen entre personajes y situaciones de los dramas primario y secundario, de Anouilh y de Marivaux: Tigre-Príncipe, Lucile-Sylvia, etcétera.

La repetición estrictamente dramática, de la que el último ejemplo se encuentra ya muy cerca, esto es, la que repite la representación de una misma escena o secuencia, es, además de posible, no del todo rara. Se pueden distinguir repeticiones *parciales* (con variantes) y *totales* (sin variantes); *completas* e *incompletas*, según el grado de coincidencia cuantitativa de la unidad repetida; *contiguas* y *diseminadas*, atendiendo a la posición; *cerradas* y *abiertas*, según se marque el final del segmento que se repite o se sugiera la prolongación de éste (a veces *ad infinitum*).

En *Biografía* de Max Frisch la repetición ocupa el centro de la estructura dramática. La “justificación” se encuentra, también aquí, en un desdoblamiento de niveles dramáticos, de planos de



ficción, pero en continua interferencia o con fronteras muy ambiguas. Los protagonistas, Kürmann y Antoinette, pasan de uno a otro plano sin cambiar de identidad, son ellos mismos tanto cuando “viven” su vida como cuando la comentan. El drama entero es una repetición de la vida de Kürman con la posibilidad de rectificarla. Todos los hechos han ocurrido ya (la biografía está escrita, en manos del Registrador) cuando comienza la representación, que no hace más que repetirlos. Pero no es esta repetición (“semántica”) la que interesa ahora, sino las rigurosamente “dramáticas”, que la obra nos ofrece desde el principio: la escena del primer encuentro de Kürmann y Antoinette, momento decisivo en que se centra la revisión biográfica, se repite una y otra vez, con la pretensión, frustrada, de cambiar su desenlace. Se trata de repeticiones parciales, incompletas, contiguas (aunque con intervenciones del otro nivel dramático entre ellas) y cerradas. Al final del primer acto volvemos a asistir a una repetición parcial, incompleta, diseminada y relativamente abierta de la misma escena. Las repeticiones, más o menos amplias, se suceden también en el acto segundo, al final del cual el Registrador ofrece a Antoinette la posibilidad de rectificar su propia biografía, y la escena de su encuentro con Kürmann vuelve a repetirse hasta unos segundos antes de que baje el telón... El ejemplo permite verificar que también el tiempo cumple la “ley de la relatividad” de la repetición artística: «lo mismo y al mismo tiempo no lo mismo» (Lotman, 1970: 158). Cada uno de los encuentros aludidos transcurre en el mismo y a la vez en distinto tiempo.

Tratándose de un procedimiento recurrente en toda la producción dramática de Beckett, la repetición se presenta de forma particularmente radical en su pieza corta *Comedia (Play)*. Podemos diferenciar tres partes en ella. La primera la integran los discursos entrecortados de los tres personajes, o mejor, de las tres cabezas que sobresalen de tres urnas grises idénticas situadas en el centro del escenario. «Los parlamentos de los personajes son provocados por un foco proyectado sobre cada rostro.» Ya en esta parte brillan por su presencia las repeticiones, tanto en las palabras



como, naturalmente, en el juego de luces. Pero es que a continuación «se repite la obra», según leemos en la acotación. La segunda parte es, pues, la repetición total, completa, contigua y cerrada de la primera. Las escasas réplicas con que termina la obra tampoco son nuevas, sino repetición literal de las pronunciadas (y más de una vez) en la primera parte y repetidas (otras tantas) en la segunda: esta tercera parte es, por tanto, un fragmento de repetición abierta que probablemente sugiere la repetición *ad infinitum* del extraño drama. En una de las notas, muy minuciosas y muy características de Beckett, sobre la puesta en escena se lee: «La repetición puede hacerse o bien como una réplica exacta de la primera vez, o presentándose algún elemento de variación». Aunque ni la repetición total y completa, sin variación alguna, sería desde luego “absoluta”, pues siempre seguiría en pie la variante posicional, es fácil advertir, en éste y en todos los casos, una clara preferencia por la repetición parcial. De hecho, en las puestas en escena de la obra en Londres y en París se optó por la variación. No se me oculta, en fin, la dificultad que, para determinar las consecuencias temporales de la repetición, supone el carácter “abstracto” (por llamarlo de alguna manera) de este drama. ¿Pues cómo poner en pie, a partir de él, una historia *crono-lógica*, un mundo organizado según las leyes *del* mundo, cuando tal vez el modelo sobre el que (re)construir la fábula de *Comedia* haya que ir a buscarlo a alguna dependencia del infierno o por lo menos en cierto tipo de pesadillas?

3.5.2. Iteración

La posibilidad misma de iteración genuinamente dramática se plantea como problema. Las formas, corrientes y fáciles, con que cuenta el lenguaje para expresar sintéticamente contenidos iterativos —por ejemplo, “todas las mañanas del mes de junio se levantó a las nueve”— no parecen encontrar equivalente alguno en la representación teatral, aparte, claro está, de la expresión verbal en el diálogo.



La iteración es, sin embargo, no sólo posible sino fundamental en el modo narrativo de representación. Según Chatelain (1982: 369) «destruye la progresión “real” de una historia» y «ninguna ilusión dramática sería posible en una escena que utilizara segmentos iterativos en los que el punto de vista y la voz del narrador se interponen de forma demasiado manifiesta entre el lector y los sucesos contados». En otro lugar considera el relato iterativo como «la forma fundamental de lo descriptivo» (Chatelain, 1986: 118). Todo lo que caracteriza la iteración parece, pues, contradictorio con el modo dramático de representación, tan sometido, en cambio, a la progresión “real” del tiempo y tan alérgico, por su carácter “ostensivo”, a la descripción como incompatible con la figura del narrador. No es de extrañar así que Genette (1982: 325) afirme tajantemente que la escena «no puede practicar por sus propios medios» el relato iterativo. El cine sí puede, a mi juicio, mediante el *montaje*, practicar la expresión sintética, formalmente iterativa, de un hecho que se repite en el argumento, por ejemplo el encuentro de dos personajes: bastará rodar planos ambientados en distintas estaciones, con variaciones en el vestuario, peinado, etc. de cada uno y montarlos después dotando de continuidad temporal a la secuencia, es decir como un solo encuentro que sintetiza muchos iguales.

En paralelo con lo dicho sobre la repetición, cabría hablar de una especie de iteración “semántica” que no sólo se hace presente en el teatro, sino en él con especial intensidad debido al carácter más estricto, riguroso o limitado de sus representaciones. Atendiendo a su plena significación ningún drama puede ser singularativo, o sea, singular representación de acontecimientos rigurosamente singulares. Cada elemento dramático no remite sólo a *uno*, sino a toda *una serie* de elementos de la realidad, que de algún modo se repiten (más bien en el eje de la equivalencia que en el de la contigüidad). Por eso nos conmueven de distinta manera —y segura aunque paradójicamente menos— las tragedias de celos que leemos en las páginas de sucesos y la de *Otelo*; la muerte de un rehén o prisionero de guerra y la de Don Fernando, *El príncipe constante*; las aventuras de cualquier *play-boy* y las de *Don Juan*; el suicidio



de dos jóvenes enamorados y el de *Romeo y Julieta*. Los primeros son hechos singulares; los segundos, a la vez singulares y, en algún sentido difícil de precisar, “generales”. Como personaje dramático, y por serlo, Lady Macbeth representa a *una* mujer particular, pero también a *un tipo* (histórico, psicológico, etc.) de mujer, a *toda* mujer y a *todo* ser humano, de forma tan enigmática como contundente. Y es que, como afirma Pablo Palant (1968: 18), el personaje dramático es «alguien que es muchos, que tal vez lo ignoraban; alguien en quien esos muchos se reconocen, y que aparece con toda claridad a la luz del conflicto que el autor ha sabido crear».

Bastaría un solo caso en que se realizara satisfactoriamente para demostrar, sin necesidad de recurrir a la invención teórica, la posibilidad de iteraciones estrictamente dramáticas. Y existe por lo menos un drama que se aproxima mucho, quizás todo lo posible, a una realización de este tipo: *The Long Christmas Dinner* de Thornton Wilder. En la acotación inicial se lee:

Ninety years are to be traversed in this play, wich represents in accelerated motion ninety Christmas dinners in the Bayard household. The actors must indicate their gradual increase in years through their acting. Most of them carry wigs of white hair, which they adjust upon their heads at the indicate moment, simply and without comment. The ladies may have shawls concealed beneath the table, that they gradually draw up about their shoulders as they grow older. Throughout the play the characters continue eating imaginary food with imaginary knives and forks.**

** «Noventa años transcurren en esta obra, que representa en movimiento acelerado noventa cenas de Navidad en casa de la familia Bayard. Los actores deben mostrar su gradual envejecimiento mediante su interpretación. La mayor parte de ellos llevan pelucas blancas que se pondrán en la cabeza en el momento indicado, con sencillez y sin comentarios. Las mujeres pueden tener chales ocultos debajo de la mesa, que gradualmente van poniéndose sobre los hombros a medida que envejecen. A lo largo de la obra los personajes continúan comiendo alimentos imaginarios con cuchillos y tenedores imaginarios.» (Trad. del autor.)



El planteamiento iterativo del drama es incontestable: apretadísima síntesis temporal (noventa años de fábula en menos de una hora de escenificación) y, sobre todo, síntesis representativa de noventa ocurrencias diegéticas, las cenas anuales, en una sola escena dramática, la larga —por eso— cena de Navidad.

Ahora bien, un análisis riguroso de su estructura temporal revelará que no se trata de la plena realización de la iteración dramática, sino de la plasmación de un tipo, sumamente interesante, de drama “seudoiterativo”, que consta en realidad, no de una sola escena, sino de una secuencia de múltiples escenas temporales muy breves. Claro está que el truco de este verdadero “juego con el tiempo” consiste en disimular el carácter secuencial de la obra presentándola como si se tratara de una sola escena, en dotar de aparente continuidad a un auténtico mosaico de fragmentos temporalmente discontinuos. ¿Cómo? Sobre todo borrando o camuflando los nexos entre las microescenas, para lo que, descartando, claro, las interrupciones, se recurrirá a transiciones —en este caso resúmenes temporales— cuidadosamente disimuladas para que no rompan la ilusión de continuidad. También se requiere un sutil equilibrio entre identidad y diferencia, capaz de significar la permanencia y el paso del tiempo, muchas cenas de Navidad en o como una sola: la identidad, sostenida por las frecuentes repeticiones (brindis, comentarios sobre el sermón, el clima, las enfermedades del Mayor Lewis...); la diferencia, por las constantes variaciones (por ejemplo, los cambios de nombre de las sirvientas, sin olvidar a Eduardo). Cada variante nos sitúa en una (es)cena distinta; cada repetición nos devuelve a la misma (es)cena.

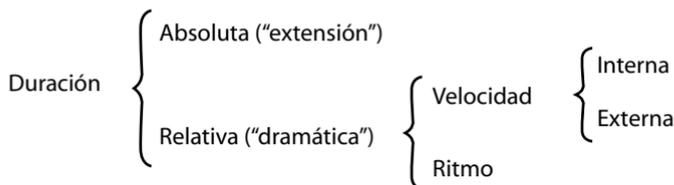
Aunque sería posible delimitar cada una de las breves escenas temporales —las tres primeras, por ejemplo, pertenecen a la primera, la sexta y la séptima cena—, a medida que se multiplican los saltos en el tiempo, a la vez que se mantiene constante la actividad de los personajes en torno a la mesa navideña, el espectador va perdiendo los puntos de referencia temporal y encuentra cada vez más difícil determinar a qué cena corresponde tal o cual momento de la representación; se deja arrastrar, en fin, por el veloz trans-



curso de los acontecimientos, lo que favorece, paradójicamente, la sensación de inmovilidad. De esta forma se consigue, en efecto, si no “realizarla”, sí suscitar la impresión más viva y acabada, que yo conozca, de iteración dramática.

3.6. DURACIÓN

La duración es sin duda el aspecto más importante, el más íntimo y complejo, del tiempo dramático. Para intentar estudiarla de forma sistemática habrá que comenzar por distinguir la *extensión* o duración *absoluta* de cada uno de los planos del tiempo teatral, el escénico o real, y (sobre todo) el diegético o ficticio, de la duración *relativa* o propiamente “dramática”, que es el resultado de “encajar” la de la fábula, por amplia que pueda ser, en los estrictos límites de la duración del espectáculo teatral o, lo que es igual, de la relación que contraen las duraciones diegética y escénica. Tal relación se puede establecer en el interior de una escena temporal, y hablaré entonces de *velocidad*, o en el conjunto de una secuencia de escenas, lo que definiré como *ritmo*. Como se recordará, lo característico de la *escena* es la perfecta coincidencia, instante por instante, del tiempo de la fábula y el de la escenificación, es decir, la velocidad “isocrónica”. Pero ésta puede alterarse de dos formas: variando el “tempo” natural de la ejecución representante (*velocidad externa*) o atribuyendo explícitamente a una escena una duración diegética discordante con su duración efectiva (*velocidad interna*).



3.6.1. Extensión

No parece posible, en principio, establecer límites teóricos precisos a la duración absoluta de cada uno de los planos temporales. Sólo el tiempo escénico, la duración del espectáculo, se ve, por razones prácticas, sometido a una medida temporal, variable según épocas y culturas, susceptible de transgresión, pero siempre limitada (pues requiere la presencia física, no demasiado discontinua, de actores y espectadores). La duración diegética, la extensión total del argumento, no conoce más límite, en teoría, que el de la imaginación humana, si lo tuviera. Para caer en la cuenta de la importancia “artística” de la extensión, incluso de la aparentemente más externa, la escénica, vale recordar esta observación de Tomachevsky (1928: 252): «de las dimensiones de la obra depende el modo en que el autor se servirá del material de la historia, construirá la intriga e introducirá la verdadera temática».

La medida estándar o “normal” de la duración escénica, determinada por motivos comerciales, sociales, de costumbres, etc., extrínsecos al teatro, condiciona en cambio tanto la escritura de las obras dramáticas como el montaje de espectáculos teatrales. Los concursos literarios suelen presentar entre sus bases la de atenerse, para el teatro, a la duración normal de los espectáculos. Ésta se alcanza a veces poniendo en escena varias piezas cortas, como la producción del Centro Dramático Nacional *5Lorcas5* (1985); reduciendo la extensión del texto, como en *La Celestina*, por ejemplo, la adaptada por Torrente Ballester y dirigida por Marsillach (1988); o dilatando, a la inversa, su duración, como en la puesta en escena de *Hamletmachine* de Heiner Müller por Robert Wilson. Espectáculos de duración inusitada —*Mahabharata* de Peter Brook (1985), *Norodom Sihanouk* de Ariane Mnouchkine (1985), *Le soulier de satin* de Claudel, íntegro, por Antoine Vitez (1987)— constituyen la excepción que confirma la regla, al tiempo que reclama la atención. Y es, en fin, difícil que los autores no tengan en cuenta la extensión normalizada, tanto para adoptarla como para transgredirla.



Si la extensión escénica de *un mismo* drama está limitada en último término por la capacidad de resistencia de actores y espectadores, o es en todo caso incomparablemente menos ilimitada que la de una novela o una película, la duración absoluta de la fábula no parece someterse a ningún límite. Ni siquiera la exigencia, más o menos estricta, de *unidad de tiempo* por parte de la preceptiva clasicista limita en realidad la extensión total del argumento. La historia de Edipo abarca por lo menos toda su vida. Lo que pide el clasicismo, en nombre de la verosimilitud, no es que se acorte la historia, sino que se presente de tal “modo” que la duración de lo estrictamente representado no exceda exageradamente a la de su representación, por ejemplo eligiendo un momento significativo —cercano al desenlace— en el que concentrar la acción y desde el que evocar o significar la historia toda, como en *Edipo rey* o en la forma del “drama analítico” en general. La “unidad de tiempo” se refiere sólo a la temporalidad que denominamos *patente y latente*, es decir la de la acción “presente”, excluyendo la *ausente*, o sea los acontecimientos sólo mencionados verbalmente, pero que también forman parte del argumento. En *El cerco de Numancia* de Cervantes, que se atiene a los preceptos clásicos, el tiempo de la acción es reducido, pero algunos personajes alegóricos llegan en sus discursos a cubrir en la fábula el tiempo que separa la gesta numantina de la época de Cervantes. Y claro está que tal limitación pierde su validez fuera de la estética que la propugna. Prescindiendo de la interiorización, es decir, del cuadro 15, la acción de *La tragedia del hombre* (3.4.3) es tan amplia que abarca toda la experiencia humana, y como drama no resulta, desde luego, imposible. Aun teniendo que llevar, por una vez, la contraria a Aristóteles, que opone la extensión de la tragedia, limitada, a la de la epopeya, ilimitada (*Poética*, 1449b), no parece que la diferencia entre la narración y el drama radique en la duración del tiempo representado por cada uno, sino en el *modo* distinto de representarlo.



3.6.2. Velocidad externa

La velocidad externa, representante o escénica es un aspecto temporal que carece de correlato en la literatura escrita y que se manifiesta de forma privilegiada en el cine. La posibilidad no marcada es la *isocronía* o coincidencia de la duración de la fábula y de la escenificación ($D_f = D_e$), velocidad “normal” que rige la ejecución de la aplastante mayoría de los espectáculos. Las dos posibilidades “anisocrónicas” de este tipo de velocidad, que afecta sobre todo al movimiento, son la *aceleración* ($D_f > D_e$) y la *ralentización* ($D_f < D_e$). Si una y otra presentan el mismo grado de realización en el cine, en el teatro, en cambio, mientras que la ejecución ralentizada es un procedimiento de probada eficacia, la aceleración encuentra dificultades tales que permiten poner en duda (aunque nosotros la admitimos) su posibilidad misma como recurso dramático.

- a) La *ralentización*, que limita con el “cuadro viviente”, genuina realización de la “pausa” o velocidad cero, es utilizada de forma sistemática por Lindsay Kemp (*Flowers, Salomé, El sueño de una noche de verano*, etc.) hasta el punto de convertirse en una de las más claras señas de identidad de su particular estilo. También Robert Wilson recurre con frecuencia en sus montajes a este tipo de velocidad, que, por su vinculación al movimiento, es mucho más característico de géneros “mudos” como la pantomima que del teatro “hablado”. Aunque puede extenderse también la ralentización a cualquier forma *artificial* de dicción lenta, como la que empleaban las actrices de *Las criadas* de Genet en la puesta en escena de Víctor García (1969) y José Luis Gómez en su interpretación de *Gaspar* de Peter Handke (1973). Salvo en los géneros o tradiciones teatrales en los que, como en el kabuki, forme parte de sus normas convencionales, la ejecución ralentizada provocará ante todo un efecto de distanciamiento, una quiebra de la ilusión de realidad, particularmente si entra en contraste con



la velocidad normal de otros pasajes. Entre otros posibles efectos cabe señalar el subrayado de la tensión dramática, la creación de ambientes líricos o solemnes, fantásticos, fantasmales o trascendentes, en definitiva de “otros” mundos. Puede ser también, como lo es en el cine hasta el abuso, marca eficaz de interiorización explícita o implícita.

b) La *aceleración* escénica, entendida estrictamente como *velocidad anisocrónica*, plantea el siguiente problema: ¿puede ejecutarse un movimiento a gran velocidad de tal forma que, como inequívocamente ocurre en el cine, la rapidez no se atribuya al movimiento representado sino a la representación del movimiento, es decir, no sea natural, como en las escenas a ritmo trepidante del *vaudeville*, sino artificial? No parece fácil ni conozco ejemplos concluyentes al respecto; pero, en tanto no se demuestre o se refute, en la teoría o en la práctica, creo que se debe admitir la posibilidad, problemática o disminuida, de alguna forma de velocidad acelerada en el teatro. Pienso, por ejemplo, en la dicción, que sí parece capaz de presentar una aceleración artificial. En cuanto al movimiento, tal vez se pueda conseguir al menos una “impresión” de verdadera aceleración, como en el cine, combinando la ejecución de los mismos con efectos especiales de iluminación, por ejemplo, con un rápido parpadeo (apagado / encendido) de los focos.

3.6.3. *Velocidad interna*

Si la velocidad externa suponía una especie de autonomía icónica del tiempo de la representación respecto al tiempo representado, podría decirse que la velocidad interna implica una autonomía simbólica de la duración diegética respecto a la escénica. La posibilidad no marcada y la que se cumple en la inmensa mayoría de los casos es, también ahora, la *isocronía* ($Df = De$); es más, esta coincidencia o identidad de duraciones constituye en realidad el fundamento de la definición misma de escena temporal. Las



variaciones de velocidad interna presentan la forma de una “contradicción” entre la duración de lo representado en una escena y la duración, distinta, que explícitamente se le atribuye, contradicción que sólo la interiorización temporal es capaz de “justificar”. Si la duración (atribuida) de la fábula resulta mayor que la (representada) de la escenificación ($D_f > D_e$) hablamos de *condensación* temporal. La velocidad inversa, que denomino *dilatación*, corresponde a una escena cuya representación consume un tiempo mayor que el que “significa” ($D_f < D_e$).

- a) La *condensación* se realiza de manera modélica en la escena primera de *Hamlet*, que comienza con la llegada de Bernardo a la explanada delante del castillo de Elsinor cuando, según dice, «acaban de dar las doce» de la noche. Entran luego Horacio y Marcelo y la conversación se centra en las apariciones de un fantasma con el aspecto del rey muerto. Poco después aparece la Sombra. Horacio la conjura a que hable, pero la Sombra desaparece. Continúa el diálogo entre los tres hombres y, al poco, entra el espectro por segunda vez. Vanos son los intentos de Horacio y los demás por detenerla, canta el gallo, la Sombra desaparece y dice aquél: «Pero ¡ved cómo la aurora, envuelta en su manto de púrpura, viene pisando el rocío de aquella empinada colina que se ve hacia el Oriente!». Los espectadores tendrán que admitir que ha transcurrido toda una noche en los escasos minutos que ha durado la representación ininterrumpida de la escena; contradicción que sólo puede explicarse como un triunfo de la *durée*, del tiempo vivido, sobre la duración patente, objetiva. Pero, ¿*durée* experimentada por quién? Sin duda por esa contrafigura ideal del espectador que denominamos “dramaturgo” y que —podría decirse— ha vivido tan intensamente los acontecimientos de esa noche “como si” todo hubiera ocurrido en unos pocos minutos: otro caso, pues, de interiorización implícita del tiempo. Como condensaciones más indeterminadas o menos explícitas cabe consi-



derar también las pantomimas y el baile de *La señorita Julia* de Strindberg.

Interesa notar la diferencia con este otro caso, de *Götz von Berlichingen* de Goethe, acto primero, escena III. Un Caballero se adelanta a anunciar la llegada de Götz, con Weislingen prisionero. Pregunta Isabel: «¿Vendrán pronto?». Y contesta aquél: «Vienen atravesando el bosque; en un cuarto de hora estarán aquí». Siguen nueve réplicas breves, cuya lectura no llega a durar más de medio minuto, sin más acción que la salida de escena de Isabel y María con Carlos, el hijo del héroe, sin que quepa pensar tampoco en hacer pausas considerables; y llegan Götz y los demás. El cuarto de hora transcurre, como mucho, en dos o tres minutos. Claro que un puntilloso podría decir que el caballero ha calculado mal el tiempo... Bromas aparte, esta observación pone de manifiesto la diferencia: la contradicción es ahora entre una duración “puesta en escena”, a la que hemos asistido, y otra “fuera de escena”. Lo mismo, agravado, ocurre en el desenlace de *Fedra* de Racine. No más de diez minutos de representación transcurren, en el acto quinto, desde que Hippolyte abandona el palacio (escena I) hasta que llega Théràmène para contar a Thésée el desdichado final de su hijo (escena VI). En tan poco tiempo han ocurrido —pero fuera de escena— hechos que requieren una duración mucho mayor: Hippolyte deja la ciudad camino de Micenas, lucha con un monstruo salvaje surgido del mar, los caballos desbocados se precipitan en las rocas, destrozan el carro y arrastran enloquecidos a su amo; el séquito alcanza el lugar donde por fin se paran los caballos y encuentra a su señor agonizante, que todavía pronuncia sus últimas palabras antes de morir; llega Aricie, que tarda en reconocerlo y se desmaya; Ismène, a su lado, llorosa, «la rappelle à la vie, ou plutôt aux douleurs»;*** y Théràmène tiene tiempo de volver a contar lo ocurrido.

*** «La hace volver a la vida o, más bien, a los sufrimientos.» (Trad. del autor.)



Se podría, por último, concebir teóricamente la escena afectada de condensación temporal como una secuencia, infinitamente subdividida, de microescenas y elipsis (o resúmenes) imperceptibles, lo que permite emparentarla con el juego temporal de *The Long Christmas Dinner*, que analizamos antes (3.5.2), pero llevado a sus últimas consecuencias. La obra de Wilder puede así servir lo mismo como ejemplo de drama pseudoiterativo que como muestra de cuasicondensación.

- b) La *dilatación* define la estructura dramática de *La desconocida de Arras* de Armand Salacrou, que puede decirse que comienza y termina en el mismo momento, pues el disparo que se escucha al final es la repetición del mismo que oímos al principio. Las dos horas de representación se llenan con lo que pasa por la mente del protagonista, Ulises, en el instante mismo de su muerte. La interiorización es, pues, ahora explícita. Y lo que se representa no es la vida de Ulises, treinta y cinco años, sino su recuerdo de ella, las dos horas aproximadamente que se tarda en representarlo, pero a las que se atribuye una duración diegética de menos de un segundo. De ahí la sensación de lentitud a la que se refiere el personaje: «Parece que todo va a una velocidad desenfrenada, pero mi pensamiento es más rápido todavía. Por lo tanto, tengo una impresión de lentitud muy particular». La velocidad interna de la obra se resuelve en la dilatación de ese fragmento de segundo “vivido” por Ulises y los espectadores tan intensamente que duraría dos horas si hubiera de recorrerse a velocidad normal.

Muy parecida es la estructura temporal de *La detonación* de Buero Vallejo, que dramatiza la revisión mental (interiorizada) que Larra hace de su vida unos instantes antes de suicidarse. Su recuerdo, que ocupa el cuerpo central de la obra, aparece enmarcado por dos breves escenas de carácter “objetivo”; que, curiosamente, se representan a velocidad (externa) ralentizada. Y es que si los pensamientos de Larra



(como los de Ulises) desfilan por su mente a gran velocidad y al representarlos a velocidad normal sufren una considerable desaceleración, es lógico que, para mantener la relación entre escenas subjetivas (velocísimas) y escenas objetivas (isocrónicas), se someta a éstas a una desaceleración paralela, que las convierte en ralentizadas.

Más difícil resulta sin duda concebir una dilatación “objetiva” o atribuible a la subjetividad, no de un personaje, sino del “dramaturgo”, que se presta por eso a ser considerada, con más o menos razón, como un defecto de construcción dramática. Así valora Kayser (1948: 271) este aparente caso de dilatación:

Quando en la escena 8ª del acto V de *Don Carlos*, de Schiller, es ya casi media noche y se acerca el momento en que Don Carlos debe encontrarse con la reina, siguen aún dos largas e importantes escenas, hasta que Don Carlos, en la escena 11ª, entra en el aposento de la reina. Esto se considera como un defecto técnico del drama. Además, el propio poeta ha llamado la atención del espectador con el toque de campana, de suerte que es difícil conformarse con semejante retraso.

El análisis detallado del caso, que no nos cabe aquí, puede verse en mi libro *Drama y tiempo* (1991: 262-264).

3.6.4. Ritmo

Definimos el ritmo como la duración relativa de una secuencia de escenas temporales. Se trata, por tanto, de la medida “global” de la duración dramática y, como tal, incluye también la velocidad y los demás aspectos —desarrollo, orden y frecuencia— del tiempo dramático. Presenta la misma triple posibilidad: $Df > De$ (*intensión*), $Df = De$ (*isocronía*) y $Df < De$ (*distensión*); pero a diferencia de lo que ocurre con la velocidad, el ritmo no marcado, o sea lo normal, no es la isocronía sino la intensión temporal. El rit-



mo se presenta así como una auténtica síntesis del tiempo dramático, lo que permite, tratándose del aspecto más amplio, complejo e importante, referirnos a él con la máxima concisión. Y es que cuanto llevamos dicho hasta aquí interviene en la determinación del ritmo dramático.

Atendiendo al fenómeno de la interiorización temporal, es decir, a la perspectiva interna o externa, objetiva o subjetiva, de la duración, y en particular a las dos dimensiones, en último término inconciliables, de la extensión diegética, sobre el que hemos insistido al tratar de la velocidad interna, importa distinguir un ritmo *exterior*, que se atiene a la duración efectiva de lo representado, de un ritmo *interior*, que toma en consideración la duración “atribuida”. El sueño de Adán en *La tragedia del hombre* de Imre Madách, por ejemplo, presenta un ritmo exterior extremadamente intensivo, condensa la historia de la humanidad, mediante elipsis de siglos, en poco más de dos horas de representación; el ritmo interior, en cambio, puede considerarse isocrónico, pues el sueño puede durar lo mismo que su representación.

- a) La *intensión*. Que el tiempo de la acción rebase, en mayor o menor medida, la duración de la puesta en escena, es sin duda la posibilidad normal y a la que se atienen la inmensa mayoría de las obras, incluidas las que respetan la más estricta unidad de tiempo. Procedimientos que contribuyen a crear un ritmo intensivo son, sobre todo, la elipsis y, con carácter más excepcional, el resumen; también, aunque menos frecuentes, la condensación, la aceleración y (si fuera posible) la iteración. Los treinta años recorridos, merced a dos elipsis, de diez y veinte años respectivamente, en *Historia de una escalera* de Buero Vallejo valen como ejemplo de intensión exterior; los noventa años pretendidamente condensados en *The Long Christmas Dinner* de Wilder, como muestra de intensión interior.
- b) La *distensión* es el caso menos frecuente de ritmo dramático, sobre todo si no se identifica con la dilatación interioriza-



da, como en *La desconocida de Arras*, que acabamos de ver. La pausa y la suspensión son procedimientos de distensión exterior, ritmo observable en *Llama un inspector* de J. B. Priestley, que consta de tres escenas temporales y dos pausas entre ellas. Contribuyen además a crear un ritmo temporal distendido la dilatación y la ralentización de las escenas, que se combinan en *La detonación* de Buero, y, en la secuencia, la repetición, la “detención” y las regresiones y anticipaciones en cuanto sean o tengan de internas. En *El tiempo y los Conway* puede notarse la discordancia entre ritmo interior y exterior (véase 3.4.3). La “visión” interior que la protagonista, Kay, tiene de lo que ocurrirá una noche (acto segundo) diecinueve años después de la noche de 1919 en que se desarrolla la acción objetiva (primer y tercer acto, sin solución de continuidad), se supone que dura un segundo, pero la escenificación emplea un tercio de su tiempo en representarlo. Por tanto, la distensión define el ritmo interior del drama ($Df = 2/3 De$); pero, si se prescinde de la *durée* atribuida al acto segundo, la de la fábula sería igual a toda la duración escénica más los diecinueve años elididos ($Df = De + 19 \text{ años}$) y el ritmo exterior será, pues, intensivo. Cabe decir que el drama proporciona *a la vez* el retrato de la familia Conway una noche feliz de 1919 y su desdichada historia a lo largo de diecinueve años.

- c) La *isocronía*, la estricta coincidencia entre duración diegética y escénica, resulta también excepcional como ritmo o duración relativa de un drama completo que conste de más de una escena temporal, tanto si se atiende a la “forma abierta” (teatro clásico español e inglés) como a la “cerrada” e incluso a una estricta observancia de las “unidades” (teatro francés del siglo XVII). Por el contrario, el ritmo isocrónico se realiza de forma clara y simple, además de obligada, en el drama monoescénico (sin variaciones de velocidad), esto es, en la “obra en un acto”. La isocronía no tiene por qué limitar la duración “total” del tiempo diegético, pues existen formas de



significar otro tiempo (pasado, futuro) compatibles con el drama-escena, desde la propia del “drama analítico” hasta la que emplea, por ejemplo, Beckett en *La última cinta* y que ha estudiado con acierto Nøjaard (1978). Si en el interior de una escena resulta natural, la isocronía de una secuencia de escenas sólo se consigue combinando, con una considerable dosis de calculado artificio, procedimientos de intensión y de distensión que se contrapesen. Es el caso de *Madrugada* de Buero Vallejo, drama isocrónico compuesto por dos escenas temporales (actos) separadas por una interrupción (el descanso) cuya duración es idéntica a la de la elipsis que se hace coincidir con ella. Si éste es un caso de isocronía exterior, la posible isocronía del sueño de Adán en *La tragedia del hombre*, que acabo de comentar, define sólo el ritmo interior de la secuencia.

3.7. “DISTANCIA” TEMPORAL

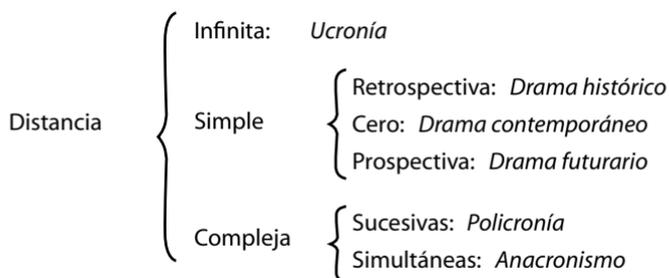
La “distancia” es una categoría central para el estudio de la recepción teatral, de la que tratamos más adelante (6.1) en su conjunto y de la que sólo ofrecemos ahora un adelanto en lo que se refiere al tiempo. Debe entenderse así como relación entre dos localizaciones temporales: la real de la escenificación y la ficticia de la fábula o historia representada.

Hay que considerar una primera posibilidad, en realidad previa: la del drama ilocalizable en el tiempo real o histórico, es decir en la misma dimensión temporal en que los actores y el público se encuentran para la representación, drama al que cabe denominar *ucrónico*. La distancia es en él infinita, en términos matemáticos. *No hay más fortuna que Dios* de Calderón y muchos otros autos sacramentales, si no todos, pueden servir de ejemplo; al menos sobre el papel, pues ya veremos cuánto depende de cómo se presenten.

Los tres tipos de distancia “simple”, cuando la ficción se localiza



en el tiempo “real”, corresponden al drama *histórico* o retrospectivo, al drama *contemporáneo* (distancia cero) y al drama *futurario* o prospectivo; este último incomparablemente menos frecuente que los anteriores, que se reparten la casi totalidad del repertorio, a diferencia de lo que ocurre en narrativa, donde la “ciencia-ficción” constituye un género muy nutrido. Esta distancia definía, por ejemplo, varios espectáculos, como *M-7 Catalonia* (1978), *Laetius* (1980) u *Olympic Man Movement* (1981) del grupo Els Joglars. Aunque en la mayoría de los casos el drama entero se encuadra en uno solo de los tipos definidos, puede ocurrir también que combine dos o más, y diremos entonces que la distancia es “compleja”. Los diferentes tipos pueden alternarse sucesivamente en un mismo drama (*policrónico*) y también superponerse o confundirse simultáneamente en su interior (drama *anacrónico*). En esquema:



Jardiel Poncela presenta en *El sexo débil ha hecho gimnasia* (1946) una primera parte histórica, localizada en 1846, y una segunda contemporánea, en 1946. Maiakovski combina en *La chinché* (1929) el drama contemporáneo y el futurario: los cuatro primeros cuadros transcurren en 1929 y los cinco restantes en 1979 (año futuro entonces, ya pasado, como 1984 de Orwell y, a la postre, todos). Mucho más compleja es la policronía de *La tragedia del hombre* de Madách, cuya estructura esbozamos en 3.4.3: prescindiendo de la interiorización, es ucrónico el cuadro 1º y tal vez el 13º; son históricos del 2º al 10º; contemporáneo el 11º, pues se llega en él aproximadamente a la época en que el drama fue dado



a conocer; futurarios del 12º al 14º, si no consideramos ucrónico el situado entre ellos; y el 15º, que es continuación del 3º, vuelve a ser histórico; aunque resultará discutible, claro, considerar “históricos” los cuadros 2, 3 y 15, localizados en el Edén y fuera de él.

La alternancia de tipos de distancia se puede producir siguiendo, no la sucesión de unidades como actos, cuadros o escenas, sino la superposición de diferentes niveles dramáticos (6.3), el engaste de dos o más universos representados. Es lo que ocurre en *El tragaluz* de Buero Vallejo. El nivel primario se localiza en un futuro impreciso, el siglo xxv o xxx en apreciación del autor, y se asiste en él a un “experimento” de recuperación de imágenes del pasado. El resultado, la “historia” recobrada, constituye el nivel secundario o “metadramático”, localizado en la época en que se estrenó la obra (1967). Para el público real el experimento es futurario, de ciencia-ficción, y la historia, contemporánea. El público dramático, en cambio, al que los personajes del primer nivel se dirigen como espectadores del experimento, asisten al metadrama, *realmente* contemporáneo, como si de un drama histórico se tratara. En eso consiste al menos el “experimento” de participación que el autor nos plantea.

El anacronismo, verdadera incoherencia temporal, supone la localización de un drama, total o parcialmente, en dos o más épocas históricas *a la vez*. Aunque todas las combinaciones entre los tres tipos de distancia simple son *a priori* posibles, la más frecuente en la práctica es la de anacronismos (palabras, actitudes, objetos, etc.) contemporáneos sobre una localización histórica, como en *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux o en *Anillos para una dama* de Antonio Gala. Por otra parte, el anacronismo puede, como en estos casos, ser un efecto “previsto” en la obra dramática, pero también (y quizás sobre todo) un efecto “exclusivo” de la puesta en escena (*cf.* Kowzan, 1986: 72-73), como por ejemplo el montaje de *Julio César* por Lluís Pasqual (1988), que presentaba a los personajes vestidos como políticos actuales, con traje y corbata, bajo la toga romana. La anacronía escénica, más o menos deliberada, era moneda corriente en el teatro de la época



de Shakespeare, de nuestro Siglo de Oro y del clasicismo francés, o sea en el “gran” teatro europeo. Y me parece un recurso legítimo para “acercar” las obras del pasado al público de su escenificación, si se acierta a practicarlo con coherencia, habilidad y elegancia, no forzada, torpe ni mecánicamente. En otro lugar (García Barrientos, 1996b) he intentado sentar las bases de un estudio teórico del anacronismo artístico.

Puesto que el punto de referencia es el momento de la representación, y la ambientación temporal del drama compete, en último término, de hecho, a los responsables de la puesta en escena, los problemas de distancia rebasan los límites de la obra escrita y sólo se plantean —y se resuelven— plenamente en el espectáculo teatral. *La comedia nueva* era un drama contemporáneo cuando Fernández Moratín escribió el texto (1791) y cuando se estrenó, el 7 de febrero de 1792, en el Teatro Príncipe de Madrid; pero será visto como un drama histórico por los espectadores del siglo XXI que asistan a una representación *que respete su ambientación original* (pues el mero paso del tiempo altera la distancia). El problema, tan discutido y tan discutible, de la actualización de los clásicos no se reduce a la alternativa entre respetar o no el “original”. Una fidelidad absoluta a éste es, sin más, imposible: si se respeta la ambientación, se altera la distancia; y para mantener la distancia, habrá que cambiar la ambientación.

También parece pertinente para el estudio de la distancia temporal el “grado” de determinación, dejando aparte el caso de la ucronía, de la localización del mundo ficticio. Por ejemplo, Ángel Guimerà sitúa la acción de *La reina vieja* en una época imprecisa de los siglos XVI-XVII y la de *Rey y monje* en el siglo XII mientras que *Mar y cielo* transcurre en 1639, *Judith de Welp* el año 844 y *Gala Placidia* el 416. Lo que parece claro es que una localización “indeterminada”, como la de *Los gigantes de la montaña* de Pirandello plantea dificultades más graves al drama, es decir al teatro, que a la literatura, narrativa o dramática; es mucho más fácil escribirla que “realizarla” en un escenario. Es el carácter visual o corpóreo del teatro, que implica una exigencia mayor de “deter-



minación” en todos los aspectos (basta pensar en los personajes) el que hace más difícil la ambientación imprecisa de un drama (decorados, muebles, trajes, peinados, etc.) que la de un relato verbal.

3.8. “PERSPECTIVA” TEMPORAL

Se trata también ahora de adelantar algunas repercusiones en el tiempo del aspecto de la participación teatral que llamaremos *perspectiva* o “punto de vista”, o sea de la cuestión de la objetividad y la subjetividad en el drama, que se aborda de frente más adelante (6.2), y en particular de la perspectiva que llamaremos “interna”, es decir, de la presentación del drama o de una parte de él como producto de la percepción subjetiva de *alguien*. Este fenómeno, que hemos venido llamando “interiorización”, se produce cuando se significa que los sucesos de un determinado tramo de la fábula representada no deben situarse en el plano de la realidad (ficticia) sino en el de la subjetividad (ficticia también) —recuerdo, sueño, imaginación— de un personaje o de un “sujeto”; y en lo temporal, no “transcurren” en el tiempo objetivo (ficticio) sino en un tiempo interior (también ficticio). Así considerada, la interiorización es un fenómeno tan fundamental para el tiempo dramático que todas las alteraciones ya examinadas, del desarrollo continuo, del orden cronológico, de la frecuencia singulativa y de la duración isocrónica, sólo encuentran justificación en ella.

Distinguimos la interiorización *explícita*, que remite a un personaje dramático como subjetividad que “vive” ese tiempo interior y con la que el espectador se ve obligado a identificarse, de la interiorización *implícita*, que implica un “dramaturgo” o lo pone de manifiesto como una especie de sujeto hipotético, ausente del mundo ficticio de la fábula, al que atribuir las manipulaciones temporales que no pueden atribuirse a ningún personaje de la ficción.

Ejemplos más o menos claros de interiorización implícita, de



alteraciones “objetivas” de la temporalidad, pueden considerarse las condensaciones de *Hamlet* I, 1, *Götz von Berlichingen*, I, 3 o *Fedra*, V, 1-6; las regresiones de *Los viernes del hotel Luna Caribe* o *El pirata* (véase 3.4.2). En *Becket* de Anouilh todo hace pensar que asistimos a la vida de Becket, ya muerto, desde el recuerdo (interiorización explícita) del Rey; pero al observar las escenas de la larga secuencia regresiva caeremos en la cuenta de que muchas no pueden atribuirse coherentemente a la perspectiva interna del Rey pues se salen de sus posibilidades de percepción o conocimiento; por lo que habrá que concluir que se trata de interiorización implícita. Seguramente la anticipación se resiste más que la regresión a presentarse como resultado de una interiorización implícita del tiempo. Si la regresión puede remitir a hechos acaecidos, más fáciles de desligar de la subjetividad (el recuerdo de alguien), el contenido de la anticipación difícilmente puede ser presentado o entendido con visos de objetividad: la premonición o la profecía de algo que todavía no ha sucedido se adhieren con más fuerza a los sujetos que las conciben. Quizás la que presenta *Sentencia provisional* de Josef van Hoeck al final del segundo acto (la requisitoria que pronuncia El Hombre, como juez, durante la escena de la detención de Esteban) pueda considerarse “objetiva” o implícitamente interiorizada. Faltan por lo menos las marcas explícitas, como los guantes verdes, presentes siempre que El Hombre representa pensamientos de los otros dos personajes. Y si, a pesar de todo, los lectores o espectadores interpretan la requisitoria como producto de la mente de Esteban, lejos de desmentir, confirmaría la dificultad de admitir anticipaciones (aparentemente) objetivas. Lo mismo puede decirse, como ya hice antes (3.6.3), de la dilatación.

La interiorización explícita es patente en las anticipaciones de *La tragedia del hombre*, *El tiempo y los Conway* o *El caso de la mujer asesinadita*; en las regresiones de *Séneca* de Gala o *Carlota* de Mihura; o en las dilataciones de *La detonación* y *La desconocida de Arras*. Marcadamente explícita —correspondiendo a Willy en la mayoría de los casos— es también la interiorización que preside *La muerte de un viajante* de Arthur Miller. Pasado y presente,



objetividad y subjetividad (recuerdos, pero también pensamientos e imaginaciones) se suceden entremezclados, y aunque parezca que se funden en la representación, en realidad no llegan a confundirse. Es cierto que se pasa de unos a otros sin interrupción del tiempo representante, pero porque las señales de demarcación entre pasado y presente, entre lo objetivo y lo subjetivo, se encuentran en otros elementos representativos, sobre todo en el espacio. De tal manera que, aunque la estructura temporal del drama puede determinarse con toda precisión, existe una profunda interrelación entre tiempo, perspectiva y espacio, que concurren de forma conjunta y simultánea en el espectáculo.

Entre el carácter implícito o explícito de la interiorización parece situarse el caso de dramas que cuentan con una especie de dramaturgo representado, como el *meneur du jeu* de *Nuestro pueblo* de Wilder o el de *Biografía* de Max Frisch. En el marco de nuestra teoría, se trata sin duda de un personaje, pero situado en otro “plano de ficción”, distinto de aquel en que se sitúa el drama cuya representación finge presentar, dirigir o manipular. La cuestión sólo puede plantearse correctamente en relación con una teoría de los “niveles dramáticos” (véase 6.3).

3.9. TIEMPO Y SIGNIFICADO

Este apartado, que se prolonga en los que, en paralelo, cierran los dos capítulos siguientes, pretende sólo recordar que el paso del análisis al comentario debe recorrerse sobre el puente que va de las “formas” a los significados, de identificar los recursos técnicos empleados a atribuirles un sentido coherente con los propósitos o los efectos semánticos de la obra. Y ello con la confianza puesta en lo que considera Lotman (1970: 161) «la regularidad estética más general: que en el arte todo lo estructuralmente significativo se semantiza».

Como ya advertía desde los preliminares, el acceso al significado, el salto a la interpretación nos sitúa en la esfera de lo par-



ticular con su riqueza gozosa pero ingobernable, por lo que no resulta fácil hablar de ello, como estamos abocados a hacer aquí, “en términos generales”. Parece a primera vista que el tiempo se presta menos que el espacio y el personaje a cargarse de valores semánticos —digamos— “adicionales”, o por lo menos que su “semantización” es menos frecuente o visible que la de aquéllos. Por eso este apartado será más escueto que sus homólogos respectivos (véase García Barrientos, 2005, 2008d). De todas formas, cabe recordar, por ejemplo, las observaciones que hacíamos en 3.2 sobre la importancia temática relativa que puede atribuirse a cada uno de los grados de representación —patente, latente y ausente— del tiempo dramático, o sobre las connotaciones, de subjetividad, lirismo, fantasía, carácter sobrenatural, etc. que puede suscitar un recurso estrictamente espectacular —pero del que puede valerse también el dramaturgo (Buero Vallejo lo utiliza de hecho en *La detonación*)— como es la velocidad externa ralentizada. También algunos efectos de distancia temporal, por ejemplo, pueden tener consecuencias importantes para el significado de la obra. Es el caso de *El concierto de San Ovidio* del autor recién citado, cuya distancia histórica “significa” que las utopías de hoy pueden convertirse mañana en realidad: el espectador constata que lo que los personajes consideran un sueño imposible, que los ciegos puedan leer algún día, ha llegado a “realizarse” no mucho tiempo después con toda naturalidad.

En los dos extremos, son posibles tanto el grado cero como el máximo grado de semantización, o sea la “neutralización” significativa del tiempo y su “tematización”. Dos obras aducidas más atrás como ejemplos de anticipación sirven para ilustrar este contraste: incluso algo tan llamativo como esa forma de alteración del orden temporal no pasa de ser en *El caso de la mujer asesinadita* de Mihura y de Laiglesia un juego o un truco intrascendente a la esfera del significado; por el contrario, en *El tiempo y los Conway* de Priestley cobra una importancia temática de primer orden ya que, como anticipa el título, es precisamente el tiempo el tema central de la obra:



KAY: [...] En el universo hay un inmenso demonio, Alan, y lo llamamos Tiempo. [...]

ALAN: [...] Pero lo esencial es que, en este momento o en cualquier momento, somos solamente un corte transversal de nuestro ser real. Lo que «realmente» somos es la longitud total de nosotros mismos, de nuestro entero tiempo, y cuando llegamos al final de esta vida, todos esos seres, todo nuestro tiempo serán «nosotros»..., el verdadero tú, el verdadero yo. Y quizá entonces nos despertaremos en otro tiempo, que será tan sólo otra clase de sueño. [...] Me parece que gran parte de nuestra preocupación nace de que consideramos al tiempo como devorador de nuestros días. Por eso nos precipitamos los unos sobre los otros y nos lastimamos mutuamente.



4. ESPACIO

Hay que llamar la atención ante todo sobre la importancia radical del espacio como elemento constitutivo de la construcción dramática. La comparación con el modo narrativo de representación puede resultar particularmente esclarecedora. El espacio es una categoría pertinente y fundamental para el estudio del modo dramático de representación, y no es ni lo uno ni lo otro para el estudio del modo narrativo. Y es que el espacio es ingrediente esencial de la representación teatral, a la vez representante y representado, mientras que en la narración literaria es sólo componente del mundo representado, no forma parte de los medios de representación; sin considerar, claro está, esa otra espacialidad “primaria o elemental” que se deriva de la materialidad de la escritura. Ello no quiere decir que no se puedan hacer consideraciones interesantes sobre el espacio narrativo (véase Garrido Domínguez, 1993: 207-237), lo mismo que sobre otros componentes del contenido, como los personajes, tanto más si se considera, como en el “cronotopo” de Bajtín (1978), estrechamente unido al tiempo, que sí es significativo y significado, elemento del contenido y de la expresión en el relato.

Para comprender la importancia del espacio en el drama vale considerarlo, como sugiere Jansen (1986: h-25 y ss.), la categoría dramática equivalente a la “voz” narrativa; categoría ésta efectivamente ausente —por más que a veces se empeñen en introducirla con calzador— en la representación dramática; ausente, digámoslo categóricamente, por imposible: no hay en el teatro —porque no puede haberla— una voz *constituyente* como la del narrador en la literatura narrativa; las únicas voces teatrales son las de los personajes, que hablan pero no cuentan, o que, ocasionalmente, pueden



sólo contar hablando. El genuino narrador, en cambio, cuenta casi siempre o casi todo el tiempo “sin hablar”, esto es, como si no tuviera la menor importancia el hecho de que deba estar hablando, o escribiendo, mientras cuenta. Simplificando, en el teatro el contar está siempre subordinado al hablar de los personajes y delimitado por él; en la narración el hablar de los personajes, y eventualmente del narrador, está siempre subordinado al contar de la voz narrativa, y englobado en ese contar. Rotundamente, la función de narrador es incompatible con el modo dramático de representación: los que, como reciente y meritoriamente Abuín (1997), hablan de narradores en una obra de teatro, existente o posible, se refieren sin asomo de duda a seudonarradores; si uno de ellos fuera un verdadero narrador, se trataría de una falsa obra de teatro, de una narración, oral y todo lo espectacular que se quiera, pero no de un drama. Aunque todo ello me parece obvio —a muchos e importantes colegas, no—, puede que la innecesaria aclaración no estorbe a lo que sigue.

Lo que quizás sí pueda establecerse es un paralelo entre las funciones, básicas, del narrador en la novela y del espacio en el teatro en cuanto ambos constituyen el “punto de acceso” al universo de las respectivas obras, según apunta Jansen (1984: 259). De la forma más sencilla, para que cualquier elemento (personaje, lugar, acontecimiento, etc.) adquiera “existencia narrativa” es imprescindible que pase por la voz del narrador, que sea nombrado, dicho, contado por él. El mundo ficticio de una narración está constituido por todo lo que cuenta el narrador y sólo por lo que cuenta. En el teatro, ¿a qué elemento corresponde ese privilegio de dotar o privar de existencia “dramática”? Pensemos en los personajes. Bien conocida es la convención de ofrecer en los preliminares de las obras dramáticas la lista de los personajes que intervienen en ella. Pero en vano buscaremos, por ejemplo, a Godot en la de *Esperando a Godot*, ni a Pepe el Romano en la de *La casa de Bernarda Alba*. ¿No son personajes de esos mundos ficticios? Lo son, y de la máxima importancia, mayor incluso que la de otros personajes que sí aparecen en la lista. ¿Entonces? El caso es que no son propiamente



dramatis personae, personas “dramáticas”, aunque sean personajes importantes del argumento, de la fábula, de la historia representada. ¿Cuál es entonces la condición que un personaje debe cumplir para tener existencia “dramática”, lo que implica figurar en el reparto y ser encarnado por un actor en la representación? Si no me equivoco, entrar en el espacio escénico; ser, por tanto, *visible*, independientemente de su importancia, de que hable o no, e incluso de que haga algo o simplemente esté allí. Y lo mismo para cualquier otro elemento (acciones, objetos, palabras, sonidos, etc.) del universo ficticio: será dramático si entra en el espacio y no lo será si permanece fuera de él. No es éste lugar para desarrollar las implicaciones de esta doble posibilidad de existencia característica del teatro o el drama. Basta que haya servido para persuadir, por vía de ejemplo, de la importancia capital que para la construcción dramática tiene el espacio como constituyente fundamental de eso que llamamos “drama” y que es primordialmente algo que se ve porque está o porque ocurre en un espacio.

De forma paradójica, aunque no insólita, la importancia del asunto que nos ocupa se compadece perfectamente con una ausencia notable de claridad al respecto. Por exceso de confusión y por defecto de rigor y coherencia. En lo que se refiere a la orientación “dramatológica”, la falta de atención suscitada por un aspecto tan decisivo queda patente en las diez líneas —menos de la mitad de las dedicadas al tiempo— en que lo resume Schaeffer (1995a: 621), pasando de puntillas sobre la nada. Para hacerse una idea de la confusión conceptual que ensombrece las relaciones entre espacio y teatro bastará consultar las correspondientes entradas del imprescindible diccionario de Pavis (1980). Ni qué decir tiene que la “culpa” no es de los diccionarios, sino del estado de la cuestión.

Este capítulo intenta poner orden, definiéndolos, en los términos y conceptos en cuestión, de acuerdo con el marco teórico que nos sirve de base. Confío en que la visión o la teoría resultante permita hacerse una idea, por limitada o imprecisa que sea, de la complejidad y riqueza de posibilidades con que cuenta el espacio en el teatro, a la vez que proporcionar base razonable a la conside-



ración del espacio «como la prueba más tangible de la especificidad del fenómeno teatral» (Corvin, 1976: 228).

4.1. EL ESPACIO DE LA COMUNICACIÓN TEATRAL: LA RELACIÓN SALA / ESCENA

Entenderemos por espacio teatral la extensión mayor y englobante de la espacialidad en el teatro. Cualquier otro concepto de espacio que aparezca en el curso de este capítulo forma parte por definición de él, además de las dos “partes” en que se centra este apartado. Puede considerarse denominación elíptica de “espacio de la comunicación teatral” y entenderse sencillamente como el lugar, el edificio, específico o no, de la representación teatral, del encuentro entre actores y espectadores. Es así condición *sine qua non*, elemento fundamental del teatro. Las cuestiones que plantea la “arquitectura teatral”, generosamente entendida, tanto desde el punto de vista diacrónico como sincrónico, son del máximo interés para el estudio del teatro, de lo que ocurre dentro del edificio. Pero tendré que limitarme aquí al núcleo de lo pertinente para el enfoque adoptado, que es el de la dramaturgia. Y ese “centro” no es, a mi juicio, sino la esencial dualidad constituida por la sala y la escena (*cf.* Pavis, 1980: 416) y las principales formas de relación entre estos dos subespacios en que se polariza necesariamente el ámbito teatral.

Ortega y Gasset (1958: 37) descubría la más aparente dualidad del teatro al advertir dos zonas diferenciadas en el interior del edificio: la *sala* y la *escena*. ¿Tiene validez teórica esta distinción? Creo que sí, siempre que no se establezca entre lugares arquitectónicamente prefijados, sino definiendo la escena y la sala como los espacios de los actores y del público respectivamente. Difícilmente podría neutralizarse la oposición entre estos dos “lugares” teatrales, que se fundamenta en una exigencia de cualquier tipo de teatro: la oposición entre actores y público, es decir, la concurrencia de los dos sujetos, o clases de sujeto, sin los que no hay teatro



posible. Cualquier espectáculo imaginable deberá disponer de un lugar o de unos lugares para el público, y otro u otros para los actores, que podrán alterarse e intercambiarse de una representación a otra y en el transcurso de una misma representación, incluso continuamente; en el límite, podrían casi coincidir, hasta donde permite, claro está, la ley de impenetrabilidad de los cuerpos, pero no dejarían por eso de ser dos espacios teatrales diferentes y opuestos. Los intentos más extremos por anular esta dualidad, por borrar las fronteras entre sala y escena, como los espectáculos más característicos de La Fura dels Baus, no hacen a mi entender sino evidenciar que se trata de una dicotomía esencial, constitutiva del teatro.

Desde el punto de vista más general, la relación entre sala y escena puede ser de dos tipos: de *oposición* y de *integración*; pero en un sentido relativo de ambos conceptos, pues una oposición absoluta impediría la comunicación y por tanto la realidad del teatro, y una total integración anularía la dualidad actor/público sin la que tampoco hay teatro posible (sí otros fenómenos como la fiesta o el *happening*).

La primera posibilidad, que se realiza de manera ejemplar en el teatro “a la italiana”, supone una forma de relación frontal, perpendicular, de máximo enfrentamiento o tensión entre sala y escena, entre público y actores-personajes; sin que exista más que un punto o, mejor, un “plano” de contacto entre ellos: la boca del escenario o la “cuarta pared”, la única “cara” que la escena muestra o abre a la sala. Es característico del funcionamiento de esta primera disposición del espacio teatral (históricamente posterior a la que consideraremos después), aunque no de forma necesaria ni exclusiva, que la activación, visibilidad o “existencia” de un subespacio implique la desactivación, invisibilidad o “inexistencia” del otro. Así, por ejemplo, cuando se mantiene tapado o a oscuras el ámbito escénico hasta que comienza la representación, en que, a la inversa, se ilumina la escena y se oscurece la sala. Esta forma en que la relación llega a ser casi de separación es todavía la más frecuente en la actualidad y se materializa de forma emblemática



en el telón. Relación, en fin, que podemos denominar con Pavis (1980: 171) *escena cerrada*, si la miramos desde la parte que deberá centrar nuestra atención en lo que sigue.

La *escena abierta* servirá entonces para denominar la relación en que ambos espacios se integran, en mayor o menor medida. La sala no se enfrenta ahora a la escena sino que la abraza o la envuelve, y ésta le ofrece o le muestra, no una, sino varias caras, se abre, no por uno, sino por varios “frentes”. Precisamente atendiendo a éstos, la escena puede abrirse a la sala de forma *total*, lo que se realiza en el teatro circular del tipo circo o plaza de toros, o de forma *parcial*, cuya plasmación más característica e importante es el teatro griego semicircular. Esta última representa precisamente una posibilidad intermedia entre las otras dos: es, de algún modo, tan semifrontal como semicircular y guarda una cierta simetría con la cerrada (ésta enseña una cara y oculta tres; aquélla enseña tres y oculta una). En su funcionamiento, lo característico —ni necesaria ni exclusivamente— de la escena abierta, del tipo que sea, es que resulte perceptible para el público de la sala antes del “juego”, que se deje ver habitada y deshabitada por el mundo ficticio, que muestre su doble cara, dramática y escénica. La escena abierta se encuentra, pues, más cerca del tablado, del podio o la tribuna que de la caja ilusionista.

Hay otras posibles configuraciones de la relación sala-escena. Breyer (1968), por ejemplo, que representa los distintos tipos mediante letras, añade a las dos formas de escena abierta que acabo de señalar (ámbitos en *O* y en *U*) una inversa o simétrica, con el público en el centro y escenarios alrededor, centrándose en tres o cuatro puntos extremos (ámbito en *X*), una de las configuraciones posibles que puede adoptar el “teatro total” diseñado por Walter Gropius; y a la escena cerrada o ámbito en *T* añade las formas: en *L*, propia del teatro noh japonés, con la escena y la sala separadas por los dos lados de un ángulo recto; en *F*, variación de la anterior, con ampliación del escenario en friso paralelo al patio, característica del kabuki; y en *H*, o sea un escenario sin fondo en medio de dos salas simétricas. Todas ellas no dejan de ser en mi opinión sino



variaciones o combinaciones de estos tres tipos verdaderamente fundamentales: el frontal, el semicircular y el circular, como ya había notado Gropius (cf. VV.AA., 1970: 137-143); mención que nos permite subrayar que la relación que venimos estudiando no tiene por qué estar determinada (siempre) de forma rígida por la arquitectura del teatro. Un edificio teatral “flexible” admite —y ése es precisamente el objetivo de su “teatro total”— adaptaciones a, y combinaciones de, los diferentes tipos de relación sala / escena.

Esta observación apunta al reconocimiento de una más atrevida posibilidad: la de que la relación entre sala y escena se mantenga *fija* o sea *variable* en el transcurso de un mismo espectáculo. Lo que puede producirse por una movilidad material de los espacios como tales: plataformas móviles como escenarios y/o asientos móviles para el público; o, lo que es más frecuente y desde luego más económico, si recordamos que escena no es en rigor más que el espacio ocupado por los actores y sala el espacio ocupado por el público, haciendo que unos y otros sujetos se muevan o tengan que moverse en un espacio compartido, sin barreras, como ocurría en el *Orlando furioso* de Lucca Ronconi y sucede en los espectáculos (no discutamos ahora si teatrales o no) de La Fura dels Baus, por ejemplo. Estos casos suponen el máximo de integración o apertura posible en la relación sala / escena, pero no llegan a neutralizar la oposición o dualidad característica: se pueden delimitar ambos espacios, al menos en cada instante, es decir en cada corte sincrónico, del espectáculo.

La forma de relación sala / escena rige de forma muy importante, aunque no determinista, la comunicación teatral y por tanto debe afectar de manera considerable a la “producción” de significados, que es lo que primordialmente nos interesa examinar. No cabe duda de que la escena cerrada favorece los efectos ilusionistas y los procesos de identificación, mientras que la distancia crítica y los recursos antiilusionistas se ven favorecidos por la escena abierta. Se trata de un factor básico para la “distancia” representativa (véase 6.1) y, conviene repetirlo, no viene mecánicamente dado por la arquitectura del edificio. Por ejemplo, hacer visible o



no el lugar de la orquesta repercute en una recepción más o menos distanciada del espectáculo, lo mismo que comunicar la sala y la escena, por ejemplo mediante la pasarela central que, tomada del teatro japonés, utilizó sabiamente Meyerhold.

Otros efectos o “juegos” de significado muy relacionados con la relación sala / escena son los que apuntan a poner en entredicho la frontera entre ficción y realidad. Los personajes que invaden la sala o los espectadores que son introducidos en la escena parecen violar esa frontera. En realidad confirman la permanencia —por su carácter fundante— no sólo de la dualidad sala / escena sino también de la oposición realidad / ficción, íntimamente relacionadas ambas con el mismo juego de incompatibilidad existencial que hace que la sala deje de “existir” cuando “existe” la escena y viceversa (cf. Lotman, 1970: 261 ss.), y que un personaje pueda hablar con el público sólo si convierte al público en personaje (ficticio) o si deja él de ser personaje y se retrotrae a su condición de actor (real). Quiero decir que tales recursos son eso, recursos, y provocan su efecto precisamente por lo poderosa y persistente que es la convención que fingen dinamitar y que, basándose en ella, en realidad fortalecen.

Sala y escena son los dos “polos” del espacio teatral, que no deben confundirse con los dos planos o las dos “caras”, representante y representada, del mismo. Tanto la sala como la escena, lo mismo que el conjunto de las dos, son a la vez espacios dramáticos y de la representación, significantes y significados, es decir, signos. Esto que resulta evidente para la escena, puede que encuentre todavía alguna resistencia admitirlo para la sala. Basta recordar lo dicho antes sobre la comunicación teatral (1.2.4). Si el desdoblamiento representativo característico del teatro afecta a todos sus “elementos”, es decir, además del espacio y el tiempo, a los sujetos, actor y público, los espacios definidos por cada uno —escena y sala— se doblarán como ellos. Y se active o no como “recurso” —por ejemplo, en *Comedia sin título* de García Lorca, en *Insultos al público* de Handke o en *El tragaluz* de Buero— la sala resultará siempre “dramatizada”, de forma explícita o implícita.



4.2. PLANOS DEL ESPACIO TEATRAL

La distinción fundamental de nuestro modelo de análisis entre tres estratos conceptuales o teóricos en la obra teatral (fábula / drama / escenificación) proporciona las categorías básicas en que debe fundarse el estudio del espacio teatral, los planos diegético, dramático y escénico del mismo.

- a) El *espacio diegético* o argumental es el componente espacial del contenido, el conjunto de los lugares ficticios que intervienen o aparecen, de la forma que sea, en la fábula o argumento; el espacio significado en su integridad, o si se quiere, el espacio representado mediante cualquier procedimiento representativo (espacial o verbal, dramático o narrativo, etc.) y no sólo por los específicamente teatrales. Es, en definitiva, el espacio de la ficción, sin determinación genérica o modal ninguna: listo para ser narrado en una novela, lo mismo que para ser filmado en una película o para ser representado en un teatro.
- b) El *espacio escénico* es el espacio real de la escenificación, el espacio teatral representante, con formas que varían según las diferentes épocas y culturas y plasmaciones concretas distintas en cada teatro (edificio) particular. La denominación de “escénico” para este estrato del espacio teatral es, de forma si no deliberada al menos asumida, equívoca o ambigua. Pues en el sistema conceptual de nuestro modelo teórico remite, en rigor, al plano de la escenificación; pero en el sistema de la lengua es un derivado de “escena”, es decir, como se vio en el apartado anterior, sólo de una parte (con la sala) de dicho espacio “escenificante”. Sin embargo, el efecto perturbador de la ambigüedad se reduce considerablemente y puede que hasta resulte beneficioso si consideramos que es en la escena donde se “concentra” la *actividad* representativa. Sólo cuando la sala, es decir, el público, están explícitamente dramatizados, reciben un “papel” que representar, sería necesario incluir la sala



o partes de ella en el espacio escénico; aunque, si se recuerda cómo definimos esos dos polos del espacio de la comunicación teatral, se caerá en la cuenta de que cuando la sala o partes de ella se activan representativamente, esto es, son ocupadas por los actores o bien se ven obligados los espectadores a “entrar en el juego”, a actuar y por tanto a convertirse en actores, lo que sucede es que ese espacio ha dejado de ser sala para convertirse en escena. De ahí que se pueda, en rigor, identificar el espacio escénico con la escena “representante”, con el espacio real, fijo o variable, que sirve de soporte al espacio ficticio del argumento en su puesta —literalmente— en escena, o sea con lo que podríamos llamar en español el “escenario”, si no se tratase también de una palabra afectada de una polisemia endiablada, promotora entusiasta de múltiples equívocos.

- c) El *espacio dramático* no puede ser otra cosa, si somos consecuentes con el modelo teórico asumido, que la relación entre los espacios diegético y escénico, es decir, la manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles para su escenificación. Se trata de una relación compleja, que se resuelve en diferentes frentes, de los más importantes de los cuales, pero sin agotarlos, intentaré ofrecer una idea en los siguientes apartados. Constituye con toda certeza el centro de atención de un análisis del espacio desde el punto de vista que venimos adoptando en este libro, pues debe dar cuenta del peculiar *modo dramático* de representar el espacio, distinto, en mayor o menor medida, del modo narrativo o cinematográfico de representarlo. Por tanto, bien puede definirse como el espacio de la representación teatral, en sentido estricto, es decir, de la operación representativa característica del teatro. Todos los epígrafes que integran este capítulo a partir de aquí se refieren al espacio “dramático” y pretenden ofrecer, parcial y esquemáticamente, algunas orientaciones para su análisis.



4.3. ESTRUCTURA ESPACIAL DEL DRAMA

Dos son las posibilidades básicas que, en el transcurso de una obra de teatro, puede presentar el espacio dramático, es decir, el “encaje” de los lugares argumentales en el espacio escénico: el espacio *único* y los espacios *múltiples*. Estos últimos pueden a su vez presentarse como *sucesivos* o como *simultáneos*.

4.3.1. Espacio único

El espacio único es la manifestación de la conocida “unidad de lugar”, defendida y practicada en la dramaturgia clasicista, y de la forma más rigurosa por el teatro francés del siglo XVII, pero utilizada también, muy frecuentemente, desde otras posiciones estéticas y hasta, en ocasiones, por motivos tan accidentales como puede ser la penuria presupuestaria. Si se hiciera el recuento, seguramente esta forma de resolver el espacio dramático resultaría mayoritaria en nuestra tradición occidental. Y ello sin considerar más que las obras que la adoptan ya desde el texto literario, pues se da también, y con frecuencia, la transformación del otro tipo en éste al pasar del texto a la escenificación (así, por ejemplo, repetidamente en montajes de *La casa de Bernarda Alba*), lo que raramente se da en sentido contrario, y sin embargo es tendencia normal en adaptaciones cinematográficas (como la de la misma obra de García Lorca por Mario Camus).

Pero la unidad de lugar, que puede resultar en muchos casos un estímulo saludable para extremar el rigor en la construcción dramática, debe supeditarse siempre al desarrollo de la acción y no violentarlo dogmáticamente. El más clásico de los trágicos, Sófocles, nos da buen ejemplo introduciendo en su *Áyax* un cambio de lugar, que divide en dos “cuadros” el episodio tercero: hasta el verso 815 la acción se desarrolla en el campamento de los griegos, ante la tienda de Áyax; a partir de ese verso, en que comienza el soliloquio del héroe antes de darse muerte, pasa la acción a un paisaje solitario en la orilla del mar, lo que parece mucho más natural.



En algún sentido, que no es preciso detallar ahora, cuesta no relacionar el espacio único con la manifestación más pura o más característica de la forma dramática; no sólo en cuanto al sentido restringido que adquiere en la teoría brechtiana frente a la forma “épica”; sino también en el sentido lato que abarca todo el teatro. Esta tendencia a la unidad se funda seguramente en el carácter unitario que presenta el espacio escénico generalmente; aunque no siempre: basta pensar en el teatro religioso medieval.

4.3.2. Espacios múltiples: sucesivos / simultáneos

Cuando la acción dramática se desarrolla efectivamente en diferentes lugares, es decir, en espacios múltiples, cabe distinguir ante todo el caso en que los diferentes lugares dramáticos se representan en un solo espacio escénico, subdividido en partes, tan frecuentado por el teatro expresionista, de aquel en que múltiples escenarios acogen diferentes decorados. Dicho de otra forma, para estudiar la estructura del espacio dramático es pertinente tener en cuenta no sólo el número de lugares en que se asienta la acción, o mejor aún, el número de cambios de localización que implica su desarrollo, sino también el número de espacios escénicos o escenarios independientes —no que resulten de subdividir uno en partes— de que se disponga para representarlos, así como la forma de distribuir aquéllos en éstos. *La Celestina* me parece una obra particularmente apropiada para ser representada en varios escenarios. Se trata, una vez más, de un aspecto de rendimiento mucho mayor para el análisis de la escenificación efectiva —o proyectiva— de un drama que para su lectura.

Los espacios múltiples, en cualquiera de los casos que acabamos de aludir, se pueden presentar sucesiva o simultáneamente. Es claro que la primera es la posibilidad no marcada, la más normal y frecuente. Implica la *mutación* de un espacio dramático en otro, de unas ambientaciones de la acción en otras sobre el mismo espacio escénico. Es la forma espacial característica de la *comedia* española



del Siglo de Oro y del drama isabelino inglés, la dominante en el drama romántico y la que parece requerir la escenificación tanto de *Luces de bohemia* como de *La casa de Bernarda Alba*, si nos atenemos a las indicaciones textuales.

El juego de los espacios simultáneos es el más limitado, quizás por naturaleza; cuando menos por la naturaleza de la percepción o la atención humana, pues difícilmente soportaría ningún público la exigencia de seguir, a lo largo de toda una función, de principio a fin, dos o más acciones (no digamos diálogos) situados en otros tantos lugares. Así, el “funcionamiento” simultáneo de dos o más espacios dramáticos suele —y debe quizás— reducirse a algunos momentos de la representación y siempre con restricciones (por ejemplo, diálogo en un lugar y acción muda en otro, o diálogos en ambos, pero intercalados más que simultáneos), como en *El sueño de la razón* de Buero Vallejo o en *Séneca* de Antonio Gala; lo que invita casi a considerar esta forma como un “efecto” espacial más que como una posibilidad estructural del mismo rango que las dos anteriores. Pero de otro lado es verdad que puede notarse un cierto funcionamiento implícito o latente de la estructura de espacios simultáneos incluso cuando no están activados —iluminados— a la vez, sino sucesivamente; algo así como la impresión de que uno no desplaza del todo al otro, de que no hay propiamente “mutación”, sino que, patentes o latentes, oscuros o iluminados, los distintos espacios están ahí, pudiendo establecer, a lo largo de la obra, relaciones estables entre sí, como ocurre en *El tragaluz* de Buero (cf. García Barrientos, 1990).

4.3.3. “Valor” de la estructura espacial

Naturalmente, a la hora de comentar una obra de teatro, la determinación de su estructura atendiendo al espacio no es más que el marco en el cual encuadrar un verdadero estudio de este componente. Quiero decir que, tras clasificar el drama como de espacio múltiple sucesivo, por ejemplo, lo importante será precisar cuán-



tos y, sobre todo, cuáles y cómo son esos lugares; cómo se suceden unos a otros y cómo se relacionan entre sí, etc., sin perder de vista nunca el plano de los significados, parciales o totales, de la obra. En los siguientes apartados se encontrará orientación para alguna de esas operaciones.

También puede ser de utilidad distinguir las relaciones *paradigmáticas* o de “equivalencia” de cada uno de los espacios con otros signos de la obra (otros espacios, personajes, acciones, música, ideas...) que se pueden asociar significativamente con él, por semejanza o por contraste, y las relaciones *sintagmáticas* o de “combinación”, en el transcurso de la obra, de los distintos espacios entre sí o con otros signos, en la línea de la sucesión. En las obras de espacio único no cabe hablar de relaciones sintagmáticas a no ser, parcialmente, para referirse a variaciones o transformaciones, por ejemplo de accesorios, que no rompan la unidad de lugar. En muchos casos esa ausencia se compensa con un reforzamiento de las relaciones paradigmáticas. Así sucede en *La casa de Bernarda Alba*, aunque no se trate en rigor de espacio único, pero sí muy unitario. La relación sintagmática entre los tres decorados de la obra podría tener el sentido de un repliegue hacia el interior de la casa, cada vez más lejos del exterior, de la calle. En *Luces de bohemia* cabe considerar la relación paradigmática entre los espacios exteriores (la calle) y la línea temática del conflicto social, por ejemplo; o interpretar el sintagma espacial como una bajada a los infiernos, en progresión degradadora de las escenas I a VI, que se interrumpe en VII-IX, prosigue en X-XIII y, tras un paréntesis (XIV), culmina en la XV.

En general, las posibilidades sumariamente descritas de disponer un drama en el espacio cobran “valor” sobre todo al entrar en relación con otros componentes dramáticos con los que se presentan efectivamente integradas y de los que artificialmente las hemos aislado para el análisis más o menos lógico. Basta pensar en la combinación más evidente, la de espacio y tiempo (el “cronotopo” que dirán los bajtinianos de variada observancia y competencia), y considerar, por ejemplo, lo distante que se encuentra del valor



clasicista de la unidad de lugar —inseparable de la unidad de tiempo— el espacio único de *Historia de una escalera* de Buero Vallejo al combinarse con las dos extensas elipsis temporales que separan sus actos: inmutabilidad del espacio, con lo que eso significa en el mundo representado, frente al paso a la carrera de los años.

4.4. LOS SIGNOS DEL ESPACIO DRAMÁTICO: ESPACIO ESCENOGRÁFICO, VERBAL, CORPORAL Y SONORO

Antes de asomarnos a las formas del espacio dramático, es decir, a los recursos con que cuenta el teatro para representar los lugares ficticios del argumento, resulta conveniente plantearse de qué “medios” puede valerse la representación para significar teatralmente esos lugares. Se trata, pues, de determinar los signos que sustentan la escenificación del espacio argumental. Para simplificar la tarea, tomaremos —sin discutir ahora lo que no deja por eso de ser discutible— la relación cerrada de trece signos que propuso, en un trabajo pionero y ya clásico de semiología teatral, Kowzan (1968). De entrada, todos y cada uno de los trece signos me parecen susceptibles de significar espacio, de forma más o menos directa o especializada. Vale la pena repasarlos, aunque sea sumariamente.

En primer lugar, y con carácter primordial, los tres que constituyen, en su cara representante, el espacio escénico: *decorado*, *iluminación* y *accesorios*, tan íntimamente ligados entre sí que podemos integrarlos en la unidad que cabe denominar “escenografía” y abarca todo cuanto ve el espectador sobre el espacio escénico —como signo: con una cara representante y otra representada— a excepción de los actores, esto es, vaciada la escena del componente humano, reducida a “la esfera del objeto”. Se trata de los medios básicos del espacio dramático, que se sirve primordialmente de espacio (real, escénico) para representar espacio (ficticio, argumental), lo que lo diferencia radicalmente del espacio narrativo y también del cinematográfico (véase 4.5.1).

En segundo lugar por importancia habría que considerar los



signos lingüísticos, que corresponden en la relación de Kowzan a la *palabra* y al *tono*, es decir, a la entonación, ritmo, intensidad, acento, etc. de la dicción. Muy raras serán las obras de teatro en que una parte, mayor o menor, más o menos importante, del espacio de la fábula no tenga más existencia que la verbal, esto es, resulte significada únicamente mediante la palabra. Ésta puede incluso sustituir al decorado para dar contenido dramático al espacio escénico y dar lugar así al llamado “decorado verbal” (4.6), tan propio de nuestro teatro clásico, como en esta escena de la jornada segunda de *El alcalde de Zalamea* de Calderón:

DON LOPE:

Apacible

estancia en extremo es ésta.

CRESPO:

Un pedazo es de jardín
do mi hija se divierta.
Sentaos. Que el viento suave
que en las blandas hojas suena
destas parras y estas copas,
mil cláusulas lisonjeras
hace al compás de esta fuente,
cítara de plata y perlas,
porque son, en trastes de oro,
las guijas templadas cuerdas.

En cuanto a los componentes suprasegmentales, fonológicos o fonéticos, a los que llama Kowzan “tono”, basta pensar en las fáciles maneras de significar distancia —y por tanto espacio— entre los personajes mediante formas peculiares de pronunciación.

Muy próximo a este último caso se encuentra el conjunto de signos que tiene como soporte el cuerpo del actor, tanto los relativos a la expresión corporal (*mímica, gesto, movimiento*), más dinámicos, como los más estáticos relacionados con la apariencia (*maquillaje, peinado, vestuario*). La capacidad de significar espacio por parte de los primeros es tan evidente que algunos autores con-



ceden una consideración independiente al espacio “lúdico” o “gestual” resultante (Pavis, 1980: 187). En la práctica «Grotowski aspira en su “teatro pobre” a crear los espacios mediante el cuerpo del actor, con formantes visuales mímicos y proxémicos. G. Philippe indicaba un cambio de lugar, al representar *Lorenzaccio*, mediante un simple movimiento de cabeza» (Bobes Naves, 1987: 246). En un sentido más radical, Arnheim (1974: 416) señala que en las artes no secuenciales, como la pintura, es el espacio el que define las fuerzas, mientras que, a la inversa,

el espacio del escenario en que se desarrolla una obra teatral o una danza está definido por las fuerzas motoras que lo habitan. La extensión cobra realidad cuando el bailarín la atraviesa; la distancia la crean los actores al alejarse unos de otros, y el carácter peculiar de la ubicación central se manifiesta cuando las fuerzas corporeizadas luchan por ella, descansan en ella, gobiernan desde ella.

En cuanto a los signos de “apariencia” corporal, basta pensar, por ejemplo, en cómo la sola presencia de alguien vestido de armiño y tocado con una corona puede, por inferencia, “convertir” un espacio vacío en una estancia regia.

Por fin, la *música* y los *efectos sonoros*, en el grado quizás más excéntrico, pueden también significar espacio. Los sonidos que llegan de fuera de la escena son en muchas ocasiones el procedimiento más eficaz para sugerir, para hacer presente, un espacio invisible contiguo al que vemos, como los golpes de las coces contra el muro del caballo garañón en el acto tercero de *La casa de Bernarda Alba*. En cuanto a la música, las asociaciones rítmicas o melódicas (una jota) o la elección de un instrumento (la gaita) pueden servir para evocar un lugar.

En resumen, el teatro cuenta con signos escenográficos, verbales (y paraverbales), corporales (de expresión y apariencia) y sonoros (música y ruido) para representar el espacio, de tal forma que el espacio dramático puede ser, por su naturaleza, alternativa o simultáneamente: *escenográfico, verbal, corporal y sonoro*.



4.5. GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN DEL ESPACIO

Si nos preguntáramos qué es lo distintivo del modo dramático de representar el espacio, frente a otros modos, como el narrativo y el cinematográfico, seguramente pensaríamos ante todo en la idea de una severa economía o limitación espacial. Los escenarios de una novela o una película no parecen estar sometidos a ninguna restricción ni en cuanto al número ni en cuanto a la “movilidad”, es decir, la cantidad, frecuencia y forma de los cambios; los de una obra de teatro, sí. Sin embargo, después de meditar un poco, no estoy seguro de que esa evidente tendencia a la concentración sea algo más “característico” del espacio dramático, de la manera de poner en escena los espacios de la fábula, que el aspecto al que dedicamos este apartado y que tiene que ver también con la noción de “límite”. El espacio dramático es limitado cuantitativamente (pocos lugares, en términos relativos, para ubicar personajes y acciones) y quizá de forma más decisiva, desde el punto de vista cualitativo, porque se organiza básicamente en torno a un límite, a una frontera, la que separa lo que vemos sobre la escena de lo que no vemos pero estamos obligados —por la obra— a admitir que “está ahí”; invisible, pero tan existente como lo que, al lado de acá del límite, se deja ver.

La primera articulación del espacio dramático, de la forma de encajar los lugares ficticios en el espacio escénico, lo que cabe considerar el principio básico de la dramaturgia del espacio se encuentra en la oposición entre espacio *visible* e *invisible*. En este último importa distinguir entre los espacios *contiguos*, que están en contacto o en continuidad con el espacio visible, del que son una prolongación, y los espacios *autónomos*, separados o independientes del visible. Intentaré caracterizar cada uno de estos ámbitos, que denominaré —en los términos generales que ya nos han servido para las acciones y el tiempo y que valdrán también para el personaje— espacios *patentes*, *latentes* y *ausentes*; para apuntar después lo que me parece más relevante: la fuente de recursos artísticos que supone la relación entre lo que ocurre, se dice, se hace o está *dentro* y *fuera* de escena, en el espacio visible y en el invisible.



4.5.1. Espacios patentes (visibles)

El espacio dramático visible constituye la base de la representación teatral del espacio, que consiste en representar espacio con espacio, en convertir al espacio real de la escena en signo, es decir, en espacio escénico que representa “otro” espacio ficticio. Esta operación representativa o semiótica se asienta en la articulación de multitud de signos que, con la colaboración de los signos corporales, constituyen en conjunto la “escenografía” de una obra. Ésta puede considerarse, como ya dijimos, el resultado de la integración de tres conjuntos de signos estrechamente interrelacionados: decorado, accesorios e iluminación.

Los signos del decorado son los encargados de representar, estrictamente, el espacio de la ficción y su campo de acción coincide con el de las artes plásticas: arquitectura, pintura, escultura y artes decorativas. A pesar del lugar central que le corresponde en la constitución del espacio dramático visible, éste puede prescindir totalmente de él para encomendar la significación del lugar ficticio a otros tipos de signos, lo que permite hablar, con denominaciones ciertamente paradójicas, de “decorado verbal”, “corporal” o “gestual”, característico de los espectáculos de mimo, e incluso, aunque más excepcionalmente, de “decorado sonoro”.

La iluminación tiene encomendada la función, verdaderamente imprescindible, de actualizar el espacio, esto es, de dotarlo de existencia dramática, de hacerlo precisamente “visible”. Como tal la iluminación es —por necesaria— tan antigua como el teatro mismo, ya se sirva de antorchas, de velas o de la luz del sol. Lo que es mucho más reciente es la luminotecnia, el gran potencial adquirido como recurso por la iluminación a partir sobre todo del uso de la luz eléctrica. Pensemos en la virtualidad de sus propiedades de intensidad, color, distribución y movimiento; en su capacidad para crear “ambientes”, para suscitar estados de ánimo, para subrayar o aislar elementos del espacio: un objeto, un actor, un gesto, etc. Ubersfeld (1981: 101-102) sistematiza así sus funciones:



a) focalizar en un punto y desplazar esta focalización; b) modificar la dimensión del espacio iluminando sólo una zona y dejando el resto en la oscuridad; c) mostrar la relación entre el espacio y el tiempo modificando la luz según la hora; d) borrar los límites del espacio dejando de iluminarlos y crear así la ilusión del espacio infinito, indeterminado [...]; e) representar en abstracto la atmósfera, la «realidad» de un espacio extraescénico.

La iluminación puede incluso, en casos extremos, llegar a sustituir enteramente al decorado, aunque rara vez sin apoyarse también en otros signos, verbales, gestuales o acústicos. Eso, claro está, si, como propongo aquí, no incluimos en la iluminación (a pesar de su naturaleza de efecto de luz) sino en el decorado las proyecciones de imágenes (estáticas o dinámicas: fotografía, cine, video, holograma) como recurso escenográfico. En caso contrario, habría que hablar de “decorado lumínico” como una de las formas más practicables hoy de suplir la ausencia de decorado en sentido estricto. De ahí que por economía conceptual me incline por el primer supuesto.

Los accesorios, es decir, los objetos visibles en el espacio, en cuanto signos dramáticos, ocupan un lugar intermedio y equívoco entre los signos del decorado y los del vestuario, hasta el punto de que no resulta fácil en ocasiones diferenciarlos de aquéllos. Quizás habría que añadir a su definición el requisito de una cierta autonomía funcional del objeto. El pañuelo de Desdémona en *Otelo*, por ejemplo, hay que considerar que se desliga de otros signos del vestido, por la importante función que desempeña en la trama, para constituirse en accesorio. Lo mismo puede decirse del bastón de Bernarda Alba por su carga simbólica. Junto a estos casos de accesorio-vestuario, el carramato de Madre Coraje en la obra de Brecht puede servir de ejemplo de accesorio-decorado, lo mismo que las sillas de *Las sillas* de Ionesco. De la importancia que pueden llegar a adquirir los accesorios en una obra dan idea los ejemplos anteriores; también, por ejemplo, *Acto sin palabras* de Beckett. Sobre otros aspectos del espacio patente o visible volveremos más adelante.



4.5.2. Espacios latentes (contiguos)

Con rarísimas excepciones, en que adquiere un valor absoluto, lo que implica que nada hay fuera de él, el espacio dramático patente se presenta siempre al espectador o lector como parte de un espacio más amplio que se prolonga o continúa más allá de los límites del espacio escenográfico. Así, si lo que vemos es una habitación, presuponemos más allá de sus paredes la casa de la que forma parte, la calle, el barrio, la ciudad, etc. Detrás de la puerta o desde la ventana de un decorado hay siempre, o se podría ver siempre, un espacio que forma parte de la historia que se representa, un zaguán o una calle, un jardín o un castillo. Estos espacios, que suponemos situados entre bastidores y resultan invisibles para el espectador, *pero visibles para los personajes*, constituyen lo que hemos denominado espacio contiguo o latente.

Éste y el espacio escenográfico visible son los lugares fundamentales o “naturales” (Schéerer, 1950: 172) del espacio dramático. En *La casa de Bernarda Alba* puede verificarse la importancia de los espacios latentes. Pero no sólo en una concepción naturalista o simplemente realista del teatro cobra el espacio contiguo un peso o una “presencia” similar a los del espacio visible, como afirman algunos. ¿No es enorme, por ejemplo, la importancia del “fuera de escena” en una obra tan antinaturalista como la recién aludida, por otro concepto, *Acto sin palabras* de Samuel Beckett; no es tan intensa la impresión que nos causa ese misterioso y abstracto espacio de donde proceden objetos y reacciones como la suscitada por el no menos misterioso y abstracto que *vemos* ocupando la escena?

Aunque la “existencia” del espacio latente (la impresión de “estar ahí”) se basa en una presuposición básica que se activa automáticamente en la comunicación teatral, y por tanto no requiere ser explícitamente significada —lo que habría que explicitar, y no resultará fácil, sería precisamente su inexistencia en el caso, raro, de que fuera del espacio visible no hubiera nada—, lo cierto es que el espacio dramático puede valerse de sus signos para representarlo. Digamos que el espacio contiguo lo “crea”, por presuposición



de continuidad, el espacio escenográfico visible. Las entradas y salidas de los personajes implican naturalmente algún lugar desde donde entran y a donde salen, por ejemplo. Los espacios contiguos no requieren, pues, ninguna especificación representativa, pero pueden tenerla si se activan como recurso específico de dramaturgia. En tal caso, ¿cuáles son los medios o los signos con que cuenta el teatro, el *modo* dramático, para representarlos? Todos, parece en principio, menos los escenográficos: decorado, accesorios e iluminación. Pues, en rigor, cualquier cosa que veamos, incluso una luz, forma parte del espacio “visible”. Pero si vemos (dentro de escena) una luz procedente de fuera (los faros de un coche a través de una ventana), no se puede negar que esa luz hace presente o perceptible (aunque no visible) el espacio contiguo, o sea, lo representa. Es lo que ocurre con las sombras que proyecta el tragaluz en *El tragaluz* de Buero Vallejo. Algo semejante puede ocurrir con los accesorios, como en *El sueño de la razón* del mismo autor, la piedra que arrojan a la casa de Goya desde el espacio hostil que la rodea. Lo mismo, cada vez de forma más forzada, puede llegar a ocurrir con el decorado, por ejemplo al sufrir alteraciones como consecuencia de una fuerza procedente de fuera.

De forma menos problemática, en la representación del espacio latente pueden intervenir signos sonoros: ruidos o música procedentes de él, como, en el acto tercero de *La casa de Bernarda Alba*, los ya aludidos golpes del caballo garañón en su cuadra, o el disparo de Bernarda en el corral; signos corporales: entradas y salidas, movimientos y gestos de los personajes, como el de La Poncia indicando el final de Adela; y signos verbales, con tal riqueza de posibilidades que merecen una consideración aparte.

Recordemos que los signos “paraverbales”, el grito, el tono, la entonación, el volumen, etc. pueden por sí solos indicar distancias y por tanto evocar lugares invisibles más o menos próximos. Centrándonos en los discursos de los personajes, es decir en el diálogo, convendría distinguir varios casos, que constituyen otras tantas técnicas específicas de hacer presente el espacio contiguo. Además de la expresa significación verbal mediante la alusión o



la descripción del mismo, lo que algunos llaman impropriamente espacio “narrado” y sería preferible llamar “aludido” o “descrito”, que es la forma directa de representarlo, me refiero a estas tres, indirectas:

- a) La voz “fuera”, que procede precisamente del espacio latente, como las voces premonitorias de *El caballero de Olmedo*;
- b) La réplica “hacia fuera”, como la despiadada de Bernarda Alba al final del acto segundo, y que puede unirse a la anterior en un diálogo como el de *Tres sombreros de copa* de Mihura entre Dionisio y Paula a través de la puerta que separa sus habitaciones; y
- c) La “*teicoscopia*” —término procedente del griego, “visión a través de la muralla”, empleado para caracterizar la escena de la *Ilíada* (III, 121-244) en que Helena describe a Príamo los héroes griegos visibles sólo a ella—, que consiste en que un personaje cuenta lo que está sucediendo en el espacio contiguo (tras los bastidores) en el mismo momento en que lo está contando. En su sentido literal de visión desde la muralla, la emplea Eurípides en la segunda escena del prólogo de las *Fenicias*, durante el diálogo entre Antígona y el Pedagogo en que aquélla inquiere a éste sobre los guerreros del ejército argivo que tiene cercada la ciudad de Tebas. En el sentido general se recurre a ella, por ejemplo, en el acto tercero, escena XIII, de *Götz von Berlichingen* de Goethe: un escudero describe a su señor herido, Selbitz, las peripecias del combate entre las tropas de la justicia del reino y las de Götz, que sólo él alcanza a ver desde la atalaya a la que se ha encaramado. También, entre otras muchas obras, se utiliza esta técnica en *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux, en *Galileo Galilei* de Brecht, etcétera.



4.5.3. Espacios ausentes (autónomos)

Si los dos espacios anteriores, visible y contiguo, son específicamente dramáticos o teatrales, el que consideramos ahora se aleja del núcleo central de la teatralidad y se aproxima al modo narrativo, puramente literario o verbal, de representación. Si el patente y el latente son espacios inseparables, prolongación uno de otro, partes de un continuo, que integran una unidad superior, el que llamamos “autónomo” es independiente de esa unidad; no limita con ella, es un lugar radicalmente “otro”, un espacio “ausente” en relación con el visible y el contiguo, que son los dos, aunque de distinta manera, presentes: que “están ahí”, al alcance de los espectadores o de los personajes. Si el contiguo es un espacio invisible para el público, pero no para los personajes, el autónomo es invisible también para estos últimos (desde el espacio presente).

La autonomía de este espacio de tercer orden puede percibirse con claridad en el caso de que afecte también al tiempo, es decir, si se trata de un lugar que existió o puede existir en otro tiempo, pasado o futuro, distinto del presente dramático (en el que existen los espacios visible y contiguo). Cabe denominar en este caso al espacio autónomo “anacrónico”, para diferenciarlo de un espacio autónomo “sincrónico”, que existe a la vez que el espacio presente; que se aleja y está separado de éste en el espacio, pero no en el tiempo. Similar intensificación de la ausencia que en el espacio “anacrónico” se da en los casos de espacio “interior” o subjetivo, como el correspondiente a escenas soñadas, imaginadas o pensadas, no objetivas o “reales”; espacio también independiente o inaccesible, pero siempre y cuando no sea objeto de representación en “perspectiva interna” (véase 4.7).

El espacio autónomo, que habría que concebir más como ausente que como lejano, sólo puede significarse verbalmente. De ahí que se sitúe en la periferia del modo dramático de representación y no se diferencie apenas del modo narrativo de significarlo, siempre, claro está, que el discurso que lo representa pertenezca a los personajes y no emane de la voz, incomparablemente más pode-



rosa, del narrador, inaudible en el teatro, como ya hemos dicho. Puede identificarse, atendiendo a los medios de representarlo, con el “espacio aludido”, explícitamente descrito, que forma parte del “significado” de un discurso lingüístico, también llamado impropiamente a veces “espacio narrado”. Parece excluir, en cambio, las técnicas, también verbales, que sirven para representar de forma implícita el espacio latente.

Sin embargo, la utilización dramática de artilugios de telescopía y telefonía, de visión y audición a distancia, plantea una cuestión interesante respecto a la frontera entre el espacio contiguo y el autónomo, que tienen en común, no lo olvidemos, ser invisibles, formar parte del fuera de escena, de “todo” lo que no vemos. ¿Qué diferencia hay entre la conversación mantenida por un personaje visible y otro invisible si ésta se desarrolla a ambos lados de una puerta o de una línea telefónica de larga distancia, esta última situación, por cierto, muy explotada en el teatro moderno? En el segundo caso, si escuchamos la voz del ausente, lo que ya no es tan frecuente, tendríamos una técnica para significar espacio contiguo al servicio de un espacio que, a mi juicio, sigue siendo autónomo: por ausente, por fuera del alcance “natural” del personaje en escena. Lo mismo se podría decir de una “teicoscopía” efectuada a través de un telescopio. El caso particular del catalejo que pone en contacto visual la Quinta del Sordo con el Palacio Real en *El sueño de la razón* de Buero Vallejo no es del mismo orden que planteamos, pues los dos son espacios dramáticos visibles y, en determinados momentos, simultáneos. ¿Y si la conversación es a través de videoconferencia, estaríamos ante un espacio autónomo, es decir, ausente, y a la vez visible, formaría la pantalla parte del decorado?

Tras saborear la gota de ironía “reflexiva” que puede extraerse de las preguntas anteriores, terminaremos destacando la importancia de los espacios ausentes o autónomos como recurso de construcción dramática. Si se les puede achacar defecto de teatralidad, hay que reconocerles la máxima facilidad representativa en cuanto espacios “meramente” aludidos. Resultan congruentes con, y por tanto explotables por, la concepción más “literaria” del tea-



tro, que privilegia la palabra y es sin duda hegemónica en la tradición occidental. Se oponen al espacio patente en cuanto espacios “invisibles”, formando parte del “fuera” de escena junto con los espacios latentes, y se oponen a los otros dos espacios “presentes” en cuanto ausentes. Así, por ejemplo, los espacios de libertad, el mar invocado por María Josefa o la casa a la orilla de un río en que querría vivir Adela como amante de Pepe, se oponen, como ausentes, a los espacios presentes, las partes de la casa que vemos y las que no vemos, la calle y el pueblo todo en *La casa de Bernarda Alba*.

4.5.4. La relación “dentro / fuera”

Al principio de este capítulo señalamos la importancia del espacio como factor constituyente de existencia dramática y aludimos al diferente “grado” de existencia que cobran otros elementos (personajes, acciones, objetos) según resulten visibles o invisibles al espectador, esto es, entren al escenario o se queden fuera de él. Así los tres grados de existencia o presencia dramática que acabamos de distinguir para el espacio se “contagian” a los elementos que se ubican en cada uno de ellos. Es esa trascendencia, más allá de los límites del espacio, aunque fundada en él, de la oposición entre lo visible y lo invisible (en sus dos formas) la que queremos hacer notar en este apartado bajo la rúbrica de relación “dentro / fuera”. Siendo estos términos relativos, tenemos ante todo que ponernos de acuerdo en el punto de referencia. Elegimos aquí considerar como “dentro” (de escena) lo visible y como “fuera” (de escena) lo invisible. (Conviene estar alerta para no confundirse con el uso contrario, frecuente en acotaciones que aluden con “dentro” al espacio contiguo. Lo mismo ocurre con los términos “entrar” y “salir”, según se entienda “a” o “de” escena).

No se trata, pues, más que de apuntar a la ampliación de la distinción estudiada para el espacio al ámbito completo de la dramaturgia o forma teatral de representación, y de poner de manifiesto con algunos ejemplos el “juego” que puede dar como recurso de



construcción. Así, hay personajes visibles, de dentro (Bernarda), e invisibles, del fuera contiguo (Pepe el Romano) y del fuera autónomo (el marido muerto, Antonio María Benavides). Lo interesante es notar que la ausencia de Pepe del universo claustrofóbico y puramente femenino de *La casa de Bernarda Alba*, su ausencia merodeadora, acechante y precaria, siempre presente —si puede tolerarse el oxímoron— en la imaginación, en el deseo, en la proximidad física a veces, etc. es un recurso de dramaturgia sabiamente utilizado por García Lorca y que tiene, entre otros, los efectos de agigantar su figura (precisamente por invisible, por no ser encarnada por *un actor*) y potenciar cuanto representa: virilidad, deseo, amor, vida, libertad, etc. Aunque siempre ande cerca rondando, el que nunca entre en la escena, el que nunca se haga visible, es lo que permite a Pepe ser, en vez de un mozalbete particular, el Hombre, el Varón, el Macho.

Mayor rendimiento aún que con el personaje suele proporcionar la relación dentro / fuera referida a las acciones. Así, por ejemplo, sirve en ocasiones para evitar poner ante los ojos del público acciones violentas, desagradables, inconvenientes, etc., como la muerte de Adela; lo que constituye una auténtica exigencia para determinadas doctrinas, ya sean morales, como el puritanismo, o estéticas, como el “decoro” o el “buen gusto” neoclásico. Las acciones que ocurren fuera amplían el espacio visible y refuerzan su veracidad, o mejor, la ilusión de realidad que provocan; en ocasiones producen un efecto de intensificación expresiva similar a la que hemos comentado en relación con el personaje de Pepe el Romano, pudiendo causar una impresión más viva que si se presentaran a la vista (según el mismo juego que el mostrar y el ocultar puede dar, por ejemplo, en el erotismo), como sucede sin duda en el tremendo final del acto segundo de la obra lorquiana, en que la tensión dentro / fuera está explotada al máximo por el dramaturgo; pueden servir también para relacionar entre sí distintas escenas o partes de una obra: así, en *Luces de bohemia*, acciones sólo aludidas como la muerte del preso catalán o el suicidio de la mujer e hija de Max.

Recordemos que la oposición que suele expresarse en los tér-



minos de “teatro de acción” (clásico español e inglés) frente a “teatro de palabra” (clásico francés) puede cifrarse, respectivamente, en un predominio de las acciones visibles, que ocurren en escena, frente a una preferencia por las invisibles, que ocurren fuera. No poco interés tendrá por último también considerar la relación dentro/fuera desde el punto de vista de la significación: lo que vemos puede simbolizar lo que no vemos, puede ser una parte, mayor o menor, del universo invisible en continuidad y contigüidad con él; pueden significar también mundos opuestos, o pueden coincidir totalmente, esto es, no existir más que lo que vemos, que adquiere así el carácter de “absoluto”.

4.6. “DISTANCIA” ESPACIAL. ESPACIO ICÓNICO, METONÍMICO Y CONVENCIONAL

Como ya hicimos a propósito del tiempo, adelantamos aquí algunos aspectos del tratamiento de la “distancia representativa” (6.1) que afectan al espacio. La distancia que hay que medir es la que exista entre el espacio escénico y el ficticio. Cuanto menor sea tal distancia, mayor será la “ilusión de realidad”: nadie dudará de que la “realidad” teatral no puede ser más que ilusoria.

Si recordamos que el espacio real de la escenificación incluye, en rigor, también la sala de los espectadores, se entenderá que quepa considerar también en este apartado la distancia física, literalmente entendida, que separa la sala (los diferentes puntos de visión que ésta ofrece a los espectadores) de la escena, que es la distancia desde la que tal espectador determinado ve realmente el universo ficticio. Las diferencias de puntos de vista, en el interior del concepto de sala, son casi siempre enormes, literalmente abismales, por ejemplo, en el reformado Teatro Real de Madrid. Las consecuencias en la recepción “diferenciada” en cuanto al grado de ilusión de realidad parecen evidentes: la escenografía más ilusionista lo es eficazmente desde un punto de mira “privilegiado”; lo será mucho menos o nada vista, por ejemplo, desde la butaca de



un empinado “paraíso”, como el vertiginoso (otra vez en sentido literal) del citado teatro madrileño de la ópera.

En cuanto a las formas de relación entre sala y escena, ya aludimos en 4.1 a que la escena que llamamos “cerrada” favorece el ilusionismo, y la “abierta” la distancia, más cuanto más abierta. También, en paralelo con el aspecto que tratamos en la distancia temporal (3.7), atendiendo a la localización del mundo ficticio, se pueden contraponer el “exotismo” o distancia respecto al ámbito real (digamos geográfico-cultural) de la representación o la lectura, en diferentes grados, y la “familiaridad” o identificación, en mayor o menor medida, entre el espacio de la ficción y el de su comunicación. En el aspecto temático, es decir, atendiendo a la naturaleza misma del espacio de la ficción, cabe considerar la *utopía* o distancia infinita, análoga a la ucronía temporal, frente a los distintos grados de “determinación” en la localización geográfica del universo representado.

Lo más interesante en este aspecto comunicativo —que parece afectar sólo a la representación, no a la lectura de la obra— es la distancia que caracteriza al teatro, al modo dramático, frente a otros géneros de ficción. En la literatura narrativa tal distancia (física, no metafórica) entre el lector y el mundo ficticio prácticamente no existe; tampoco, si se piensa bien, en el cine, y no porque pueda acercarnos la realidad ficticia mediante primeros planos, sino porque es constitutivo de la recepción cinematográfica, y obligado, que el ojo del espectador se identifique —anule la distancia— con el ojo de la cámara, que mira el mundo ficticio “desde dentro” de él mismo y por tanto a una distancia cero de él. Los diferentes tipos de planos miden la distancia entre el punto de mira y el objeto enfocado; no, como en el teatro y sólo en él se da, entre el ojo mismo del espectador y el mundo ficticio. La misma identificación o anulación de distancia que en el cine, se produce de forma obligada entre la voz narrativa y la imaginación del lector.

Lo contrario ocurre al medir la distancia entre escena real y ficticia, entre espacio representante y representado: el máximo de ilusión de realidad corresponde al teatro, frente a la mínima de la



narración y la intermedia quizás del cine. Porque el teatro representa espacio con verdadero espacio tridimensional, el cine con superficie, el sucedáneo bidimensional de la pantalla, y la narración sólo con palabras, dichas o escritas. Lo mismo se podría decir de los personajes dramáticos (personas) frente a los cinematográficos (imágenes, fotos) y los literarios (palabras), y en general del teatro frente al cine y la narración. Se trata de un aspecto que, de nuevo, nos lleva a la escena y nos aleja del libro.

Ya dentro del teatro, la distancia “representativa” del espacio depende obviamente de los tipos de signo que lo representen: escenográficos, corporales, sonoros y verbales, de mayor a menor ilusión de realidad; también de las distintas formas del espacio dramático: visible, contiguo y autónomo, en el mismo orden. Pero lo más interesante será seguramente atender a los distintos “estilos” escenográficos de representar el espacio visible. Lo que realmente se produce, y cabe observar, es un amplio abanico de posibilidades o grados entre dos polos extremos, el del máximo de ilusionismo y el máximo de distancia. No deja de ser violento y algo inapropiado establecer unos pocos cortes en este *continuum* para convertirlo en una clasificación, que sin embargo —y por eso la consideramos— puede resultar útil para analizar un espectáculo, en menor medida también un texto, pero sobre todo el paso del texto a la escenificación.

- a) La máxima ilusión de realidad corresponde al segmento de ese continuo que comprende las representaciones “icónicas” del espacio, de acuerdo con la clásica distinción de Peirce entre tipos de signos según la relación con sus referentes. Se trata del estilo más normal o por lo menos tradicional, en el que el espacio escénico representa al ficticio mediante imágenes que se relacionan con él por analogía o semejanza y que llamaré, aunque con una punta de impropiedad inevitable, espacio *icónico* o “metafórico”. Dentro de este segmento o escala representativa se pueden distinguir varios grados de ilusionismo o de distancia. Nos limitaremos a nombrar los



extremos: *realista* (denominación que carga con el inconveniente de remitir a una estética que apunta a la congruencia con la realidad externa o “real”, de la que aquí no se trata), que puede ser a su vez más o menos “detallado”; y *estilizado*, también con distintos grados y tipos de “deformación”.

- b) En un grado de mayor distancia cabe considerar la representación mediante “indicios”, esto es, aquella en que la relación entre el lugar real y el ficticio es “natural” (dentro del marco, necesariamente artificial, del teatro) o bien responde a alguno de los tipos de traslación por contigüidad que definen la “metonimia”, ampliamente entendida, como tropo opuesto al polo general de la metáfora (*cf.* García Barrientos, 1998: 58-62), como las relaciones de causa-efecto, parte-todo, símbolo-simbolizado, etc. Llamaré a este tipo, por eso, espacio *metonímico* o “indicial”, al que responden algunos decorados sonoros (playa significada sólo por el ruido del mar) o gestuales (iglesia significada sólo por gestos tales como santiarse, hacer una genuflexión, etc.), por ejemplo; pero que también pueden presentar los espacios escenográficos (una bandera representando un castillo o un campamento). Honzl (1940) ya advirtió que este tipo de desplazamiento metonímico, en especial el de la parte por el todo propio de la sinécdoque (una tienda representando un campo de batalla), resulta esencial en el teatro.
- c) En el polo de la máxima distancia representativa se situarán las distintas formas de representación arbitraria, por pura convención, del lugar ficticio que llamaré espacio *convencional*, rehuyendo por equívoca en este caso la denominación peirciana correspondiente, que sería la de espacio “simbólico”. La más universal de las convenciones en que se pueda asentar este tipo de representación es sin duda el lenguaje y el ejemplo más característico, el “decorado verbal”; también los carteles escritos con la localización de la escena, significativamente empleados por Brecht como “efectos de extrañamiento”. Asimismo el espacio convencional corresponde



a un segmento de posibilidades con grados de distancia variables.

En definitiva se puede restituir el continuo, de menor a mayor distancia, así:

ICÓNICO REALISTA - ICÓNICO ESTILIZADO - METONÍMICO - CONVENCIONAL

Es curioso notar que la evolución histórica de las formas de representar el espacio sigue un trayecto que va del polo final al inicial de esta escala para terminar en el centro, si consideramos las cuatro etapas por las que pasa la escenografía teatral según Castagnino (1956): sin decorado, decorado verbal, decorados realistas y decorados evocadores, sugestivos o simbólicos.

Sobre el texto escrito de la obra puede estar especificado en las acotaciones el estilo de escenografía requerido, que representa *ni más ni menos* que la muy “autorizada” opinión del autor. Lo más frecuente es, en cambio, que esta cuestión haya que resolverla, si se plantea, atendiendo a lo que puede inferirse de las descripciones del lugar ficticio y sobre todo a la congruencia con la estética global de la obra. Así, lo más adecuado en *Luces de bohemia* parecen los espacios icónicos estilizados en una dirección expresionista, de deformación grotesca, acorde con la estética del “esperpento”. *La casa de Bernarda Alba* admite tanto el espacio icónico “realista” como un desplazamiento suave hacia estilizaciones simbolistas. Éstos serían, a mi juicio, espacios fieles al espíritu de las obras escritas. En la medida en que la puesta en escena es legítimamente “interpretación”, cabe cualquier otra posibilidad que sea coherente con ella: el espacio convencional “vacío”, por ejemplo, para acentuar la universalidad del conflicto en la obra de García Lorca, desligándola de su ambientación “original” (véase García Barrientos, 2009b).

Hasta qué punto la complejidad de la cuestión rebasa los límites del esquema esbozado puede entrecerse si se piensa que el escenario más ilusionista que cabe imaginar no es seguramente la



reproducción más detallada y fiel —más “llena” de información— de un lugar real, sino quizás el escenario vacío que representa el escenario vacío de un teatro, como en *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello; es decir, si bien se mira, el más “artificial”, como el procedimiento de duplicación de “niveles dramáticos” (6.3) al que corresponde, el llamado teatro dentro del teatro. La ilusión máxima, pues, no consiste en disimular la “teatralidad” de la representación, sino en elevarla al cuadrado.

4.7. “PERSPECTIVA” ESPACIAL

Como en el apartado anterior, se trata de señalar aquí algunas consecuencias en el espacio del fenómeno que llamamos “perspectiva” y afecta a la recepción o “visión” dramática en general, de cuyas implicaciones temporales ya se habló en el capítulo anterior. Recordaremos otra vez que el drama es el dominio de la exterioridad, el modo de representación “objetivo” por excelencia, debido sobre todo a su carácter “inmediato”, a la ausencia de mediación —voz narrativa, mirada cinematográfica— entre el receptor y la ficción.

Así pues, el espacio, lo mismo que cualquier otro elemento representado, será en principio, salvo indicación expresa en contra, de carácter exterior en el teatro. Sólo con carácter excepcional, como término marcado, puede oponerse a este “normal” espacio *objetivo* la posibilidad, en muy pocos casos realizada, de un espacio *subjetivo*, interiorizado, como escenario de sueños, alucinaciones, fantasías, pensamientos, etc. de los personajes. Naturalmente, nos referimos aquí al espacio representado en sentido estricto, es decir, al visible (y contiguo), no a los espacios autónomos meramente aludidos, que pueden ser interiores, o mejor, significarse como tales con la misma facilidad que en la literatura narrativa, como ya dijimos (4.5.3). Valen, claro está, para el espacio muchas de las observaciones que se hicieron en 3.8 a propósito del tiempo, por ejemplo la distinción entre interiorización *explícita* (en el



personaje) e *implícita* (en el “dramaturgo”) del espacio dramático, y que no es preciso repetir ahora.

El espacio sirve precisamente de marca que permite en la recepción distinguir el contenido objetivo de unas escenas (en el presente) del interiorizado o subjetivo de otras (del pasado) en *La muerte de un viajante* de Arthur Miller, una de esas obras que, raramente, ponen en escena experiencias interiores. Así, leemos en la acotación: «Siempre que la acción es en presente, los actores respetan los muros imaginarios y entran en la casa únicamente por su puerta de la izquierda. Pero en las escenas que se refieren al pasado, estos lindes quedan rotos y los personajes entran o salen “a través” de un muro al proscenio».

Buero Vallejo experimenta insistentemente en su teatro con la perspectiva interna o punto de vista del personaje. En una obra sobre todo, *La fundación*, el espacio ocupa el centro del “juego” entre visión objetiva y subjetiva. A lo largo de la obra, y ante los ojos del público en bastantes ocasiones, se produce la transformación paulatina de un espacio totalmente subjetivo, la moderna y confortable fundación donde la mente trastornada de Tomás, el protagonista, le hace creer que está al comenzar la obra, hasta otro —en realidad el mismo— plenamente objetivo: la sórdida cárcel en que al final reconoce el personaje estar encerrado. Como la recuperación del sentido de la realidad por el personaje no es instantánea sino gradual y el experimento de recepción consiste en identificar la percepción (también visual) del público con la suya, el espacio escenográfico sufre mutaciones también —por ejemplo, la desaparición de un teléfono— a la vista del público.

4.8. ESPACIO Y SIGNIFICADO

El análisis del espacio, y de cualquier otro elemento, si se hace con vistas a proporcionar base argumental para el comentario, debe culminar precisamente planteándose la relación entre los resultados obtenidos y el significado de la obra. Al hacerlo traspasamos



la frontera entre análisis y comentario, por lo que es aconsejable y hasta obligado deponer la actitud taxonómica, la pretensión sistematizadora. No cabe otra aportación en este campo que la de una relación abierta de indicaciones para facilitar el trayecto de las técnicas o formas espaciales observadas al sentido que en una obra particular pudiera asociarse a ellas. No hay por desgracia recetas que puedan dispensarnos de pensar, uno por uno, cada caso.

No se debe perder de vista que se trata de la atribución (o no) de valores significativos “adicionales” al espacio dramático o a cualquier parte, detalle o rasgo de él. Pues, en cuanto signo, el espacio dramático siempre significa algo: el espacio ficticio. Es más allá de este significado representativo donde se plantea la búsqueda de posibles suplementos significativos; búsqueda de la que rara vez no obtendremos resultados satisfactorios, pues en el plano ideológico «el lenguaje de las relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de la interpretación de la realidad», como afirma Lotman (1970: 271). En sus interesantes observaciones sobre «el problema del espacio artístico» (270-282) sostiene que los modelos históricos y lingüísticos del espacio crean una “imagen del mundo” propia de una cultura dada, y es sobre el fondo de esas construcciones como adquieren significado los modelos particulares de cada obra (272).

Se puede concebir, sin embargo, el grado cero de semantización del espacio, la concepción de éste como mero marco o recipiente de acciones y personajes, totalmente vacío de otros valores significativos. El espacio clasicista tiende más bien a esta “neutralización” significativa en favor de su función básica de “dar lugar” a los personajes y sus discursos o acciones internas. Frecuentemente se recurre a una antesala, lugar de paso carente de atributos, pero que facilita o hace verosímiles los distintos encuentros, entradas y salidas de personajes, en perjuicio de lugares más caracterizados o “significativos”, como un dormitorio, por privado, o un salón del trono, por público.

En el polo opuesto habría que situar la “tematización” del espacio, la sobrecarga semántica de éste hasta el punto de situarlo en



el núcleo de la significación o tema de la obra. Algo así cabe sospechar nada más leer el título de *La casa de Bernarda Alba* —no la vida o la historia o la familia o la tragedia o las hijas, sino la casa—; sospecha que se verá confirmada con creces leyendo o viendo la obra: esa casa “significa”, por limitarnos a lo esencial, la opresión, la represión, el odio, la infertilidad y la muerte, frente a la libertad, el deseo, el amor, la fecundidad y la vida que sólo es posible encontrar “fuera” de la casa. Para aprender a desconfiar de las recetas que relacionan unívocamente una forma con un significado, piénsese que la unidad de lugar o el carácter unitario del espacio parece relacionarse, a la vez, con los dos polos contrapuestos, tanto con el espacio neutro como con el tematizado.

Entre los dos extremos anteriores es posible notar una infinidad de grados intermedios de “semantización” y una gran variedad de formas de contribuir el espacio, en mayor o menor medida, a la significación de la obra. En el teatro del siglo xx, sobre todo en sus manifestaciones más innovadoras, puede advertirse una tendencia a la sobrecarga semántica del espacio (cf. Corvin, 1976). Yo mismo, en un trabajo titulado «El espacio de *El tragaluz*. Significado y estructura» (1990) he intentado explorar cómo “significa” el espacio en una obra dramática particular, como ésta de Buero en que ni está tematizado ni vacío de significado, sino sometido a un nivel moderado de semantización.

Oposiciones espaciales que fácilmente se asocian a valores significativos son, aparte de la ya tratada “dentro / fuera”, por ejemplo: arriba / abajo, delante / detrás, izquierda / derecha, cerca / lejos, cerrado / abierto, luminoso / oscuro, etc., en el plano representante, y en el representado: interior / exterior, rural / urbano, celeste / terrenal, diurno / nocturno, sacro / profano, público / privado, rico / pobre, aristocrático / popular, etcétera.

No pocas categorías lingüísticas admiten ser usadas con provecho para un análisis semántico del espacio. Así, por ejemplo, la distinción entre *denotación* y *connotación*, entre lo que objetivamente representa o denota un espacio (una habitación), común a todos los observadores, y los valores, de dos tipos, afectivos (sen-



sación de bienestar) y evocadores (gusto, clase social, nivel cultural, etc.) que se añaden al significado denotativo, y que dependen de factores sociales, culturales y, en último término, individuales. Así, por ejemplo, la connotación de muerte evocada por los arcos blanquísimos de la casa de Bernarda Alba. Considerando las connotaciones de carácter individual, lo difícil resulta concebir un espacio tan neutro semánticamente que no pueda suscitar ni evocación ni reacción afectiva alguna en ningún espectador o lector. Cabría hablar de sinonimia y antonimia espacial, o de espacios polisémicos o monosémicos. También será de utilidad examinar las relaciones “paradigmáticas” (*in absentia*) y “sintagmáticas” (*in praesentia*) de los distintos espacios entre sí y con otros signos dramáticos, relaciones de las que ya tratamos en 4.3.3, y que examino en el artículo antes citado sobre *El tragaluz* (1990).

Tampoco será inútil pedir prestadas a la retórica categorías analíticas de su refinado sistema conceptual. Mencionaré sólo aquí a título de ejemplo la posibilidad de recurrir a las dos clases fundamentales de “tropo”, la metáfora y la metonimia, para explicar los mecanismos semánticos —en realidad, desplazamientos, como en aquéllos— que hacen que un espacio pueda significar “otra cosa”. Metafóricos son los desplazamientos que permiten pasar de las habitaciones de la casa de Bernarda que vemos en la obra a las ideas de cárcel o de cementerio, tal vez de España en 1936 o de la sociedad o la existencia humana en general. Es, en cambio, por metonimia como los catorce lugares particulares que desfilan ante los ojos del espectador de *Luces de bohemia* pueden llegar a significar todo Madrid, toda la sociedad española de principios de siglo, quizás cualquier sociedad profundamente injusta, es decir cualquier sociedad. Y dentro de cada una de estas dos grandes clases se podrían distinguir procedimientos de significación hiperbólicos, irónicos, alegóricos, sinestésicos, etc. en el campo de la metáfora, y de sinécdoque, símbolo, antonomasia, etc. en el de la metonimia (cf. García Barrientos, 1998: 52-62).



5. PERSONAJE

Siendo la noción de personaje la más clara de cuantas integran las representaciones de ficción (teatro, novela, cine), la más espontáneamente identificada y tematizada por lectores y espectadores en la práctica, resulta en cambio especialmente dificultosa como categoría teórica, más aún quizás en el campo de la narrativa que en el del teatro. Cualquier lector o espectador, sin ninguna formación especial, se creará capaz de hablar de los personajes de una novela y un drama. Y lo hará, lo cual significa que puede identificarlos y percibir su contenido con suma facilidad; pero hablará de ellos como si fueran personas, no en cuanto eso todavía por definir que llamamos “personaje” y que debemos imaginar no como algo dado, natural, sino como algo artificial, como un “recurso” dramático en definitiva.

Insistiremos en este capítulo en el perfil técnico del personaje como “artefacto” que el análisis deberá desmontar, como algo construido por el autor en el texto y por el director y el actor en la representación, y que a lo largo de ésta, o de la lectura, tiene, en último término, que reconstruir el espectador o el lector. Hay que resaltar el hecho de que la construcción del personaje, tanto en la producción como en la recepción, presupone y se basa en la categoría —todo lo intuitiva que se quiera— del personaje como casi persona, a la que se remite cada una de sus manifestaciones parciales y sucesivas en el texto o en el espectáculo.

Pero a pesar de la dificultad teórica, plagada de peligros (perdersé en la psicología, en excesos de abstracción o particularismo, en la confusión de categorías heterogéneas, etc.) y también de las críticas radicales de que ha sido objeto, particularmente en los años setenta (*cf.* Rastier, 1972, por ejemplo), la noción de persona-



je «junto con la de acción forma el centro de interés de la literatura de ficción» (Schaeffer, 1995b: 622) y resulta por tanto insoslayable para el análisis.

Desde nuestros presupuestos teóricos, el lugar central que corresponde al personaje en el análisis dramático es corolario de su consideración como uno de los cuatro elementos básicos del teatro, con el público, el tiempo y el espacio. En el teatro el personaje es también, como decíamos en el capítulo anterior a propósito del espacio, y como el tiempo, componente representante y representado, “doblado” en el plano de la expresión y en el del contenido, a la vez persona ficticia y persona real, a diferencia del personaje narrativo, que, significado sólo de manera verbal, forma parte exclusivamente del contenido.

Desde otro punto de vista, el personaje es el soporte de la acción dramática, concepto que ya definimos como lo que ocurre entre algunos personajes en determinados espacios durante algún tiempo, ante y para un público; esto es, concibiendo la acción, o sencillamente el drama, como el concepto complejo que engloba los cuatro “elementos” teatrales en sus interrelaciones. Así, aunque resulte tautológico decir que no hay drama sin personajes, conviene recordar que hay formas representativas como la descripción literaria o el documental cinematográfico que pueden prescindir de ellos. Y si consideramos el diálogo como una forma de acción, y no una cualquiera, sino la privilegiada o hegemónica en la tradición occidental, se entenderá también la muy estrecha vinculación entre personaje y diálogo. En definitiva, el personaje dramático es sujeto de acciones y, entre ellas, particularmente, de discursos; alguien que actúa, y que lo hace sobre todo hablando.

5.1. PLANOS DEL SUJETO TEATRAL: EL CONCEPTO DE “PERSONAJE DRAMÁTICO”

Lo mismo que el espacio y el tiempo, para analizar el sujeto teatral “actuante” debemos considerarlo proyectado sobre cada uno de



los planos conceptuales de nuestro modelo teórico (fábula / drama / escenificación), de lo que resulta la distinción entre una persona escénica, el actor real, una persona diegética, el personaje ficticio o “papel”, y lo que definimos con propiedad como *personaje dramático*: la encarnación del personaje ficticio en la persona escénica, esto es, un actor representando un papel. Sirve a la delimitación del concepto pensar que hay personas ficticias sin persona escénica que las encarne, papeles sin actor (Pepe el Romano); como hay actores que hacen varios papeles y, a la inversa, un mismo papel representado por varios actores, caso del protagonista del *Tenorio* en una puesta del Teatro Español; cabe incluso la posibilidad, en el límite, de un actor sin papel, como el *kôken* del teatro kabuki, que, convencionalmente “invisible”, manipula la utilería, cuida el maquillaje y el vestuario de los personajes mientras se desarrolla la acción. El dramático es un personaje de ficción representado por un actor, la suma de un actor y un papel.

Así concebido, se diferencia radicalmente del personaje narrativo, sólo ficticio, hecho sólo de palabras. Se podrá decir que en la obra dramática escrita también el personaje es sólo ficticio y verbal, y que, por tanto, nuestro concepto de personaje dramático sólo da cuenta de la representación, no de la obra literaria. No lo creo. Una vez más puede comprobarse que la virtualidad teatral de la obra dramática modaliza la concepción —y hasta la escritura— de ésta. El personaje dramático es, leído, un sujeto ficticio *encarnable* en un actor. Y ello tiene sus consecuencias; por ejemplo, en lo que se refiere a la descripción.

Al contrario que los literarios, los personajes dramáticos apenas aparecen descritos en el texto, sobre todo de forma detallada y extensa, y quizás aún menos en su apariencia física que en su carácter. Esos vacíos textuales, característicos del género, se llenan (diríamos automáticamente) con la presencia del actor en la representación. ¿Y en la lectura? ¿Tendrá que llenarlos cada uno de los lectores con su “libre” imaginación? Sólo hasta cierto punto. Pues aunque parezca que al hablar de Hamlet o Segismundo nos referimos sólo a la persona ficticia, al papel, lo cierto es que



en ellos, como en cualquier personaje dramático, no digamos cinematográfico, ha quedado la impronta de sus encarnaciones o interpretaciones más significativas, directa o tradicionalmente recibidas; del mismo modo, aunque más intrínsecamente todavía, que del personaje de Don Quijote forman parte no desdeñable las ilustraciones que han dejado huella en la imaginación colectiva, y en la individual.

Brindo a los escépticos acerca de que las interpretaciones artísticas, como las del actor o el director, puedan aportar algo, cuando son valiosas, a un gran personaje o a una obra maestra, este argumento de autoridad, y de autoridad poco dudosa. A la vista de una de las ilustraciones de Delacroix para un pasaje de *Fausto*, Goethe confiesa a Eckermann (29-XI-1826): «yo mismo no lo pensé tan perfecto», y afirma, en general, que sin duda alguna las ilustraciones contribuyen a la mejor comprensión del poema «pues la gran fantasía del artista nos obliga a pensar las situaciones como él las ha pensado. Y si yo tengo que confesar que Delacroix me supera a mí, ¿qué efecto no hará en la imaginación de los lectores?» (*Obras completas*, III: 98-99).

También puede verse el carácter específico del personaje dramático, en cuanto *representable* por un actor, en su alto grado de actuación “exterior”, de su hacer pero también de su hablar —que, no olvidemos, es una forma de acción— hacia fuera. Puede ser personaje único de un drama alguien que no habla pero hace algo, o que no hace nada más que hablar; pero no alguien que no hace ni dice nada, sino que sólo, por ejemplo, piensa. Éste puede, en cambio, ser un perfecto personaje narrativo capaz de llenar él solo una novela, como la Carmen de *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes. Precisamente, al adaptarla al teatro se hace inevitable “exteriorizar” su monólogo interior, lo mismo que se hizo también por ejemplo con el de Molly Bloom del *Ulises* de Joyce.

Habrá que tener muy presente en este capítulo la ambigüedad que se sigue de que el término “personaje” designe generalmente, tanto en el lenguaje corriente como en el de la crítica literaria, a la persona ficticia o representada, y no, como proponemos aquí



para el personaje dramático, a la representación misma de la persona ficticia por la persona real, con su doble cara, representante y representada, tal como aparece significativamente en el llamado “reparto” de las obras de teatro: el nombre del personaje emparejado con el del actor que lo encarna. Es inevitable cargar, como yo mismo vengo haciendo, con la bisemia del término, pero teniendo siempre presente la distinción, fundamental para el caso del teatro, pero que también puede plantearse y de hecho se ha planteado para la narración o la representación de ficciones en general (*cf.* Martínez Bonati, 1992: 93 ss.)

El personaje dramático se reduce a lo que el actor (o el texto) nos presenta de él; carece de pasado y de futuro y su existencia es discontinua: deja de existir como tal en las elipsis temporales y, en rigor, siempre que está fuera de escena. Tanto la persona real del actor como la persona ficticia, en cambio, gozan de continuidad de vida: cuando el personaje sale de escena, el actor sigue consumiendo su tiempo —pero sólo como actor— en el camerino o entre bastidores; y las elipsis temporales tenemos que suponerlas como un tiempo vivido —en la pura ficción— por la persona ficticia, que se construye siempre a imagen y semejanza de las personas reales. Se pone así de manifiesto el carácter “artificial” del personaje dramático, ontológicamente reductible a su presentación textual o espectacular, frente a la realidad del actor y a la construcción “natural” de la persona ficticia, irreductibles uno y otra, aunque de distinta forma, a lo que la obra nos presenta de ellos.

Las fronteras de la narrativa y el cine con representaciones “factuales” como la narración histórica o biográfica y el documental no son del todo claras ni dejan de plantear algunos problemas. La construcción de los personajes, por ejemplo, sigue derroteros casi idénticos en la novela y en la biografía (*cf.* Schaeffer, 1995b: 622-623), en la película de ficción y en la documental. Más nítida o más pura parece la naturaleza ficticia de la representación teatral. No encontramos en ella géneros equivalentes a los relatos factuales citados; si acaso, marginalmente, ciertas representaciones de hechos históricos, como el motín de Aranjuez, pero siempre “tea-



tralizadas”, lo mismo que en otra línea, todavía más claramente, el psicodrama. El imperio de la ficción incluso en el teatro histórico más riguroso no depende de que Felipe II o Fernando VII sean personas reales o imaginarias, sino del hecho de que son “personajes”: papeles destinados a ser encarnados por personas (actores) que no son ellos. La ficción del personaje dramático radica en su ser representación, en ser alguien que se finge “otro”, lo mismo da, o importa menos, si tomado de la imaginación o de la realidad.

5.2. ESTRUCTURA “PERSONAL” DEL DRAMA: REPARTO Y CONFIGURACIÓN

La primera impresión al observar las obras dramáticas desde el punto de vista de los personajes es la de una llamativa tendencia a la concentración. Además de un número más o menos reducido de personajes, encontramos una “delimitación” precisa de los personajes dramáticos que intervienen y constituyen por eso el *reparto* de la obra. No es puramente convencional que esa lista de *dramatis personae* encabece los textos de teatro, y no los narrativos por ejemplo. Creo que, además, el carácter relativamente reducido y absolutamente cerrado del reparto refuerza una tercera dimensión del mismo: su carácter sistemático. En el drama parece, en efecto, reforzada la impresión de que los personajes configuran una red de relaciones entre ellos, de tal forma que cada uno se define y actúa “en función” de los demás. Por último, seguramente también como consecuencia de lo anteriormente dicho, los personajes dramáticos presentan acentuadas sus relaciones jerárquicas, su disposición en diferentes grados o niveles de importancia.

La estructura “personal” de un drama puede describirse muy fácilmente como una sucesión de agrupaciones diferentes de personajes dramáticos. Llamaré con Spang (1991: 175 y ss.) *configuración* a cada una de esas agrupaciones, es decir, al conjunto de los personajes presentes en un momento dado. Teniendo en cuenta que se denomina tradicionalmente “escena” precisamente a la



unidad dramática en que la configuración permanece constante, puede definirse ésta como la constelación de personajes —el “reparto” — de una escena. Así, decir que un drama es una sucesión de configuraciones es lo mismo que decir, pero desde el punto de vista exclusivo de los personajes, algo tan archisabido como que presenta la forma de una sucesión de escenas.

El *reparto*, término y concepto tan tradicional como específicamente dramático y al que nos hemos referido antes, es el conjunto de los personajes de un drama, es decir, el resultado de sumar todas las configuraciones de una obra. Si se quiere, el reparto es la configuración total de un drama, y la configuración, el reparto parcial de una escena. Tanto uno como otra deben entenderse, no como simple acumulación o suma de personajes, sino como “estructuras” en que se integran interrelacionados, formando el sistema total o parcial de los personajes del drama o de la escena. Hay que recordar que tanto el reparto como las configuraciones sólo acogen a los personajes definidos como dramáticos, es decir, representados por un actor, no a todos los que integran la fábula o argumento. Repitamos las características del reparto: conjunto cerrado, (tendencialmente) reducido, sistemático y jerarquizado de personajes.

El número de configuraciones de una obra dramática resultará seguramente pertinente para su análisis. En los extremos, el drama de configuración o escena única, como *Los ciegos* de Maeterlinck o *Happy Days* de Beckett, con su estatismo o el carácter cerrado de la situación, frente al dinamismo o la variación de situaciones en dramas de muchas configuraciones o escenas, como *Götz von Berlichingen* de Goethe y *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas; pero sin que haya que identificar la multiplicidad de configuraciones con la “forma abierta” (véase 2.3.3), pues en las más estrictas obras clasicistas pueden encontrarse numerosas variaciones de configuración: así, por ejemplo, en el acto quinto de *Bajazet* (12 variaciones) o en el segundo de *Les plaideurs* (14). En estrecha relación con el número de configuraciones debe considerarse la duración de las mismas: muy breve en los actos señalados de las



obras de Racine y muy larga en *Huis clos* de Sartre o en *Esperando a Godot* de Beckett, por ejemplo. Ni que decir tiene que la configuración única o muy prolongada no resulta tan llamativa o extraordinaria en formas de teatro breve, como el paso (2º de *El deleitoso* de Lope de Rueda), el sainete (*Los culpables* de Arniches), etcétera.

Tanto de una configuración como de un reparto interesa sobre todo el aspecto cualitativo, cómo son los personajes que intervienen; aspecto particular de la obra y la escena de que se trate y por eso difícil de someter a tratamiento general. A título de ejemplo, en el reparto de *La casa de Bernarda Alba* llama la atención que todos los personajes sean mujeres, coincidencia sobre las que destacan las diferencias: de clase social (Poncia / Bernarda), de edad (Angustias / Adela), de parentesco (hijas / madre / abuela), etc.; en definitiva, de carácter. Puede notarse también, por ejemplo, la marcada simetría de la configuración en la escena X de *Luces de bohemia*: dos bohemios (los protagonistas) y dos prostitutas (personajes episódicos), que forman dos parejas, una el colmo de la degradación esperpéntica (Latino y La Vieja Pintada) y la otra plena de emocionada humanidad; extraordinario encuentro, hondo y sincero, de dos personas (Max y La Lunares) en casi todo opuestas (sexo, edad, mentalidad, cultura), pero que se reconocen en la preservada, casi intacta, condición humana de cada una.

Se presta más a consideración general y no carece en absoluto de importancia el estudio del reparto y las configuraciones desde el punto de vista cuantitativo. Dentro del carácter limitado del reparto —limitado, en último término, por la capacidad de reconocimiento del público— se pueden distinguir los más o menos amplios, como los de Schiller o el de *Luces de bohemia*, de los más o menos reducidos, como los de Racine o el de *La casa de Bernarda Alba*. Un caso particular es el reparto de un solo personaje, que da lugar al género del monólogo. Son raros los de dos personajes (*La huella* de Anthony Shaffer, *La romería* de Jorge Arroyo) y aun los de tres (*Los acreedores* de Strindberg, *Diablo de mujer* de Karl Schönherr).

A diferencia del reparto, la configuración admite un grado



cero, la total ausencia de personajes en escena, que coincide, por lo general, con “pausas” o transiciones dramáticas de corta duración, pero que puede dar lugar también a verdaderas “escenas sin personajes”, protagonizadas por otros signos teatrales: música, ruidos, iluminación, utilería, etc., como la que se produce en medio del acto segundo de *La vida que te di* de Pirandello. En el extremo opuesto, la configuración plena, con la totalidad del reparto simultáneamente en escena, que también se presenta raramente, con preferencia en determinados momentos como el final de obra o de acto; aunque, lógicamente, su rareza es directamente proporcional al número de personajes del reparto. Entre ambos extremos, las configuraciones de uno, dos, tres, cuatro o más personajes, que se corresponden con ciertas situaciones dramáticas y excluyen otras. La de un personaje, el “solo”, es condición de una forma especial y peculiarmente dramática de diálogo: el soliloquio (2.2.2), vehículo idóneo para el desvelamiento de la subjetividad, de los pensamientos, intenciones o deseos ocultos del personaje. La configuración en “dúo” se presta a manifestaciones de intimidad, como la confidencia o la declaración amorosa, lo mismo que al enfrentamiento (*esticomitia*). El “trío” posibilita la función de mediación o de árbitro del conflicto, la relación triangular (amorosa, amistosa), además de permitir ya agrupaciones internas (dos contra uno) de los personajes; a lo que tienden con fuerza progresiva, hasta hacerse casi inevitable, las configuraciones a partir de cuatro personajes: dos más dos para el “cuarteto”, por ejemplo, como en la escena X de *Luces de bohemia* comentada antes. Como un caso especial hay que considerar las configuraciones “corales”, por seguir con los términos musicales, o multitudinarias (*Fuente Ovejuna* o, tomada al pie de la letra, la primera aparición de Bernarda y sus hijas, cuando «terminan de entrar las doscientas mujeres» de luto «lentamente hasta llenar la escena»).

Más allá de esta mera e incompleta relación de posibilidades, lo que hay que notar es que en la elección del reparto y las configuraciones, y en el rendimiento que se obtenga de ellos, estriba uno de los secretos medulares del arte del dramaturgo. No hace falta



subrayar la interdependencia de una y otra categoría. Basta pensar, por ejemplo, en lo significativa que puede resultar en una configuración la ausencia de un personaje del reparto, o en las coincidencias y contrastes que pueden darse entre la función y la jerarquía de un personaje en el reparto y en tal o cual configuración. Veamos, por ejemplo, las configuraciones del primer acto de *La casa de Bernarda Alba* en relación con el reparto de la obra, de manera esquemática y permitiéndonos alguna licencia para no multiplicar exageradamente el número de escenas (cuadro 5.1).

Algunas conclusiones que “saltan a la vista” al examinar el esquema: gran dinamismo o movilidad del acto, intervención de todo el reparto excepto Prudencia, predominio de configuraciones amplias, de más de dos personajes, final en “pleno”, si exceptuamos a los tres personajes episódicos, etc. Añadiendo a un esquema como éste algunas informaciones como la duración, tema, importancia, etc. de cada configuración, obtendremos una buena base para el análisis, sincrónico y diacrónico, de cualquier drama. Veamos para terminar, según la misma representación esquemática, todas las configuraciones de una obra, *Bérénice* de Racine (cuadro 5.2). Las consecuencias de la observación atenta de este cuadro, que es sin duda lo que importa, correrán esta vez por cuenta del lector.

5.3. GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES

El marcado paralelismo entre el funcionamiento del espacio y el del personaje dramático nos permitirá aprovechar aquí muchos de los conceptos y distinciones explicados en el capítulo anterior. Es el caso de las dicotomías ausente / presente y visible / invisible, que cabe aplicar a los personajes del mismo modo que al espacio. Resultan así también tres grados de “entidad” teatral o representativa del personaje; en orden creciente:

- a) Los *ausentes* del “aquí y ahora” de la acción dramática, perso-



CUADRO 5.2

		Configuraciones																																						
		Acto 1°					Acto 2°					Acto 3°					Acto 4°							Acto 5°																
		1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7									
Reparto	x																																							
Titus						x	x	x													x	x	x																	
Bérénice																																								
Antiochus	x	x														x	x	x																						
Paulin																																								
Arsace	x																																							
Phénice																																								
Rutille																																								
Suite de T.																																								

- najes meramente “aludidos”, correspondientes a los espacios que llamamos autónomos (el marido, muerto, de Bernarda).
- b) Los que, estando presentes y pudiendo por tanto intervenir en el desarrollo de la acción, no llegan a hacerse visibles nunca, y aunque sean aludidos también, no lo son “meramente” pues “están ahí” y podemos “sentir” su presencia (oír su voz, los ruidos que hacen, etc.), a los que denomino personajes *latentes*, es decir, más ocultos que ausentes, y que corresponden a los espacios contiguos (Pepe el Romano).
- c) Los personajes *patentes*, que son los que venimos definiendo estrictamente como *dramáticos*, que están presentes y son visibles a la vez, que entran en el espacio escenográfico o que llegan a encarnarse en un actor.

Estos diferentes grados de “existencia” teatral del personaje son peculiares del modo dramático de representar ficciones frente al modo narrativo. En éste, los personajes, igual que el resto del universo ficticio, sustentan su existencia, uniformemente, en las alusiones del narrador, sean directas o indirectas, esto es, a través de otros personajes. Por otra parte, la relación entre los tres tipos —además de que permite compensar con los latentes y ausentes la limitación, estricta por lo general, de personajes visibles— se convierte en fuente muy fecunda de recursos específicamente dramáticos. Ya tratamos en el capítulo anterior el caso de Pepe el Romano o el de Godot. Goethe lamenta en más de una ocasión la “crueldad” con que procedió Schiller al refundir su *Egmont*, en particular al sacar del reparto a La Regente y convertirla, por tanto, en personaje ausente. Aunque discrepa de la transformación (véase su conversación con Eckermann del 4-II-1829, en *Obras completas* III: 165-166), escribe con lucidez: «La ausencia personal de la regente en *Egmont* nótalas con desagrado el público, y, sin embargo, en el trabajo de Schiller reina tal congruencia que no se ha atrevido nadie a pensar en volver a introducir el personaje referido, pues en la forma actual de la obra surgirían otros conflictos» (*Morgenblatt*, 18-11 de abril de 1815, en *Obras completas* III: 909-910).



Particularmente curioso es el caso de *Las troyanas* de Eurípides, tragedia en la que los personajes patentes son meros sujetos pacientes de la acción trágica, mientras que los verdaderos agentes de ésta son precisamente los personajes latentes. En efecto, el protagonista colectivo de la obra es, en realidad, el ejército griego, que se mantiene “fuera” de la acción visible, emboscado en el espacio latente (sus tiendas), con la única excepción de la aparición de Menelao en el tercer episodio (vv. 860-1059); aparición tan excepcional e inesperada —según esta lógica dramática— que el personaje entra en escena haciendo algo tan insólito como es presentarse a sí mismo («Yo soy Menelao, el que mucho se ha esforzado, y éste es el ejército argivo»). De los griegos es siempre la iniciativa; ellos, y sobre todo el odioso Odiseo, son los que toman las crudelísimas decisiones; a los personajes visibles, a las troyanas, no les queda sino *sufrir* las consecuencias de las terribles acciones de aquéllos, del ensañamiento de los vencedores con los vencidos.

Además de aplicado al reparto, como en los ejemplos anteriores, el juego que pueden dar las tres clases de personajes teatrales puede observarse —y con más frecuencia— en las diferentes configuraciones. Personajes dramáticos del reparto pueden aparecer como ausentes o meramente aludidos en determinadas configuraciones, caso de Bernarda y Pica Lagartos en la escena primera de sus obras respectivas; y como latentes u ocultos en otras: Polonio en *Hamlet* III, 4; Nerón en *Británico* II, 6; Orgón y Damis en *El Tartufo* IV, 5 y III, 2-3, respectivamente, etcétera.

5.4. CARACTERIZACIÓN Y CARÁCTER

Entenderemos por *carácter* el conjunto de atributos que constituyen el “contenido” o la “forma de ser” del personaje; en términos aristotélicos, «aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales». El concepto de *caracterización* pone en primer plano la cara artificial del personaje como constructo, como entidad que hay que fabricar. Una persona “tiene” un carácter, que



se puede describir (nunca exhaustivamente), pero que no es resultado de ninguna operación caracterizadora; el carácter de un personaje, por el contrario, no es más que la suma de los rasgos que se le atribuyen en su caracterización. Así, además de subrayar el matiz de artificio, la caracterización remite a una operación que se despliega en el tiempo —en efecto, el personaje se va “haciendo”, cargándose de atributos a lo largo de la obra— y que no se completa hasta su última intervención o la última referencia a él. La caracterización resulta, en fin, libre de la ambigüedad del concepto de carácter, constitutivo para la persona y atributivo para el personaje. Para éste, que es del que aquí se trata, el carácter no es sino el resultado de la caracterización.

Los rasgos o atributos que definen el carácter de un personaje pueden referirse a cualquiera de las determinaciones cualitativas de las personas. Si en el uso general del término, el carácter se entiende como la forma de ser de una persona en la dimensión estrictamente psicológica, en el uso que aquí hacemos de él como tecnicismo no se limita a este aspecto, que sigue siendo (el) fundamental, sino que comprende también otros: en rigor todos los que se puedan predicar de una persona, pero particularmente los rasgos físicos —la apariencia (guapo / feo), el estado (enfermo / sano), la edad (viejo / joven) o la constitución (fuerte / débil)— del personaje, tan decisivos en *Ricardo III*, en *Cyrano de Bergerac*, etc.; su calidad moral, privilegiada por la teoría aristotélica, tan importante en *El Tartufo* o en el Yago de *Otelo*, por ejemplo; y su condición social, determinante en la caracterización de personajes como los de *La Celestina* o los del drama naturalista.

Es, pues, en estas cuatro dimensiones —psicológica, física, moral y social— en las que se despliega principalmente el proceso caracterizador, y, desde luego, con una extraordinaria variedad de posibilidades de combinación y predominio en cada personaje, en cada obra, en cada dramaturgia. En nuestras obras de referencia puede verse el peso de los atributos psíquicos en M^a Josefa o Max Estrella, de los físicos en *Angustias* o *Zaratustra*, de los morales en *Bernarda* o *Don Latino* y de los sociales en *La Poncia* o *La Lu-*



nares, por ejemplo; aunque en los personajes más caracterizados, como Bernarda o Adela, Max o Latino, pueda notarse, en efecto, la superposición de rasgos de todos los tipos. Históricamente, la dramaturgia clasicista concibe el carácter como un precipitado “esencial” —poco individualizado— de rasgos psíquicos y morales; el drama burgués privilegia su definición sociológica, que llega a ser extrema en el personaje naturalista, carente de autonomía sustancial, predeterminado por el “medio” social (Pavis, 1980: 355); ya en el siglo xx, puede contrastarse el predominio psicológico (Pirandello, Tennessee Williams), moral (Brecht, Camus) o social (*Tres sombreros de copa* de Mihura, *Las criadas* de Genet) en la caracterización, y hasta la decretada “disolución” —hasta cierto punto— del personaje (Beckett, teatro del absurdo).

Es preciso advertir que la idea de persona es variable histórica y culturalmente. La caracterización del personaje se hará siempre de acuerdo con la psicología espontánea dominante en una época y cultura dadas. La recepción de dramas contemporáneos al público o al lector se produce con esa idea de persona compartida; pero se notarán las divergencias en la recepción de dramas de otras épocas y culturas. Este efecto distanciador se verá en general amortiguado en la puesta en escena de la obra, es decir, en la interpretación que de la (distante) persona ficticia nos ofrecen el actor y el director (ceranos), a diferencia de la narrativa y el drama escrito, en que la diferencia se perpetúa y se agranda con el tiempo. En la representación el actor interviene en la caracterización del personaje, lo mismo que el director, completando (o contraviniendo) el trabajo del autor. Todavía más, este trabajo de “interpretación” que forma parte del carácter del personaje dramático es también, y en último término, tarea del espectador o del lector del texto, lo que implica también la posibilidad de añadir atributos que no están (ni podrían estar) en el texto original, como la interpretación psicoanalítica del personaje de Edipo, por ejemplo. Otro aspecto, pues, que resalta la diferencia entre lo vivo del teatro, de la representación que pone al día, que actualiza —forzosamente— las obras del repertorio, frente a lo inerte o fijo de la escritura.



5.4.1. *El carácter como paradigma. Espontaneidad y predeterminación*

Es quizás el carácter el aspecto en que el personaje parece prestarse más a una consideración exenta, sin relación con el contexto al que pertenece: el universo dramático y en particular los (otros) personajes que lo pueblan. Se trata de un espejismo, del efecto de realidad ilusionista varias veces aludido: la confusión del personaje con la persona. Lo cierto es que un personaje dramático carece de “valor” fuera del reparto, del sistema de personajes al que pertenece. Consecuentemente su carácter, el conjunto de rasgos que lo definen, adquiere sentido sólo en relación con los caracteres de los demás, esto es, como un conjunto de rasgos “distintivos”. Así, por ejemplo, la juventud de Adela es un rasgo pertinente de su carácter en la medida en que la opone a las demás hermanas y en particular a la mayor, Angustias.

Los caracteres de un drama configuran, pues, un “sistema”. En palabras de Lotman (1970: 305): «El carácter del personaje representa un conjunto de todas las oposiciones binarias respecto a los otros personajes [...], todo el conjunto de inclusiones del personaje en los grupos de otros personajes, es decir, un conjunto de rasgos distintivos. Así pues, el carácter es un paradigma». Pero un paradigma, habría que añadir, que se va revelando o componiendo en el sintagma, a través de las sucesivas ocurrencias del personaje en el transcurso de la obra. No conviene perder de vista esta doble dimensión. La caracterización es un proceso cuyo resultado es el carácter.

En estrecha relación con lo anterior hay que considerar el carácter del personaje como resultado de una tensión dialéctica entre “unidad” y “multiplicidad”. La unidad del personaje se sitúa en el plano más abstracto, está cifrada en el nombre que permanentemente lo designa y se manifiesta en sus comportamientos regulares o previsibles; los imprevisibles, en cambio, ponen de manifiesto, en planos de mayor concreción, la diversidad de subestructuras que se integran en esa unidad última que es el carácter.



La tensión entre los dos polos hace posible, en términos de teoría de la información, mantener la “información” y reducir la “redundancia” en el proceso de caracterización.

Esta antinomia interna al carácter puede considerarse consecuencia o manifestación de la que se da entre su “espontaneidad” y su “predeterminación”, en la que basa Veltruský (1942: 93-101) su tratamiento del personaje. Una y otra son para el autor consecuencia de la tensión entre los sujetos múltiples que son los personajes y el sujeto central y único que es el autor, y se ve prácticamente reducida a la tensión entre los discursos “autónomos” de los personajes y el conjunto de todos ellos considerado como discurso unitario del sujeto central. La distinción me parece útil también para una concepción del drama distinta y discrepante como es la nuestra. La espontaneidad requiere una caracterización del personaje con la mayor cantidad y variedad posible de atributos, lo que se traduce en comportamientos inesperados; la predeterminación implica, en cambio, una simplificación de los atributos caracterizadores, que se reducen a los requeridos por la función dramática que deba desempeñar el personaje; de ahí que sus reacciones sean siempre previsibles. Todos los personajes dramáticos están hechos de espontaneidad (con aportaciones inevitables también del actor) y de predeterminación (debida, además de al autor, al director), pero en diferente proporción en cada caso, lo que permite basar una tipología de personajes en el predominio de uno u otro componente, es decir, de una u otra forma de caracterizarlos.

5.4.2. *Grado de caracterización*

Por grado de caracterización de un personaje entendemos precisamente, en línea con lo que venimos diciendo, la mayor o menor complejidad, esto es, cantidad y variedad de atributos, que lo define. Y, en realidad, que lo define “como si” de una persona se tratase.

Por eso cabe considerar la posibilidad de un grado cero de caracterización, o lo que es lo mismo, un tipo de personaje sin



carácter, correspondiente a las “personificaciones” de realidades no personales, generalmente ideas, como los personajes alegóricos de la *Numancia* de Cervantes o los del auto sacramental.

Entre los personajes que sí representan a una persona, es decir, con carácter, lo que puede distinguirse en realidad es una amplísima gama de posibilidades entre un máximo y un mínimo de complejidad. Sólo mediante una simplificación brutal se puede reducir ese abanico de múltiples y variadas posibilidades a una oposición entre caracteres *complejos* y *simples*, o bien “redondos” (*round character*) y “planos” (*flat character*) en los términos metafóricos y por eso perturbadores, pero muy difundidos, de Forster (1927: 74-84), que distingue a los primeros por su «aptitud para sorprendernos de una manera convincente», frente a los segundos, que «no nos sorprenden nunca».

Para nosotros el carácter simple se define por la pobreza y uniformidad de sus atributos: pocos rasgos y referidos al mismo aspecto, que dibujan un personaje monofacético; el complejo, por la riqueza y heterogeneidad de atributos: muchos rasgos relativos a diversas dimensiones, que definen un personaje polifacético, cuyo rasgo distintivo es seguramente, como apunta Schaeffer (1995b: 628), «la coexistencia de atributos contradictorios». Así se entienden también las denominaciones de “unidimensional” y “pluridimensional” que prefiere Spang (1991: 160).

Conviene insistir en la naturaleza gradual, no discreta, de la oposición. Los caracteres complejos o redondos, incluso en máximo grado de complejidad, no llegan a desintegrarse, a perder su unidad o contorno definido gracias a que los atributos, por numerosos y contradictorios que sean, se presentan jerárquicamente organizados: algunos resaltados en primer, segundo, tercer plano, etc., hasta llegar a los que ocupan el fondo sobre el que se destacan los rasgos dominantes. Así, por ejemplo, la avaricia en Harpagón o los celos en Oteló.

Caracteres simples y complejos coexisten normalmente en una misma obra. Los caracteres simples o planos no deben entenderse como defectuosos o fallidos. La eliminación de determina-



dos atributos puede redundar en generalizar aquellos que se han mantenido, y esa generalización propiciar la identificación del espectador, basada en esos atributos, más fácilmente compartibles. La elección de caracteres simples puede ser intencionada en una obra (*Tres sombreros de copa*, *La venganza de don Mendo*) o en una dramaturgia, como la brechtiana o, en muy distinto sentido, la costumbrista (sainetes de Arniches o de los hermanos Álvarez Quintero). Es, por otra parte, casi obligado —por falta de tiempo, de texto— que los personajes muy poco importantes estén caracterizados de esta forma.

5.4.3. Cambios de caracterización

El grado de variación o de “dinamismo” en la caracterización del personaje es un aspecto relacionado con el grado de complejidad, aunque distinto y que se presta más a confusión, pues la mayor o menor “movilidad” del personaje puede interpretarse de diferente forma según el criterio que se adopte. Así, por ejemplo, para Lotman (1970) la distinción entre personajes “móviles” o “inmóviles” guarda más relación con su función que con su carácter, como tendremos ocasión de comprobar después (5.5) o en sus observaciones (311 ss.) sobre *El convidado de piedra* de Pushkin, con Don Juan y Laura como personajes móviles y Don Carlos y el Comendador como inmóviles.

Para Spang (1991: 162) el dinamismo del personaje no significa cambio de carácter, sino de opinión, de actitud y, por tanto, de comportamiento. De acuerdo con este criterio, considera personajes “estáticos” al Don Juan de Tirso, a Hamlet o al Estragón de *Esperando a Godot*, y pone como ejemplo de personaje “dinámico” a Pedro Crespo, el protagonista de *El alcalde de Zalamea* de Calderón, que cambia efectivamente de comportamiento antes y después del secuestro, y antes y después de suplicar al Capitán que se case con su hija; pero que no cambia en ningún momento de carácter. No es éste nuestro criterio.



Atendiendo a los cambios que se pueden producir en la caracterización de un personaje, distinguiré tres tipos de caracteres, dos de alcance general y uno particular:

- a) *Fijo* será el carácter de un personaje cuya caracterización no conoce cambio o variación alguna.
- b) *Variable*, el del personaje en cuya atribución de rasgos se producen uno o más cambios pertinentes.
- c) *Múltiple*, el carácter de un personaje plural y contradictoriamente caracterizado.

Se trata, pues, respectivamente, de un personaje que mantiene siempre el mismo carácter, que es él mismo, del principio al fin de la acción dramática; o que, en el transcurso de ella, cambia de carácter, se “convierte” en otro, asume dos o más caracteres sucesivamente; o bien, como caso muy particular, que soporta varios caracteres, o mejor, varias caracterizaciones diferentes, que es otro u otros simultáneamente.

Los caracteres fijos no resultan propiamente estáticos o inmóviles; es más, no deben serlo en el sintagma, en el transcurso temporal de la obra. El comportamiento del personaje de carácter fijo no tiene, desde luego, que ser monótonamente redundante; está, por el contrario, abierto a variaciones y el personaje mismo sometido a transformaciones internas. Sólo que estos cambios o alteraciones no pueden rebasar un límite. ¿Cuál? El de la congruencia con el paradigma que llamamos carácter de ese personaje. Según este criterio, el de Pedro Crespo es un excelente ejemplo de carácter fijo, a pesar de los cambios de comportamiento antes indicados, como lo son indiscutiblemente los de Max Estrella y Don Latino (que no cambia tras la muerte de Max) o los de Adela y Bernarda Alba (que sigue inmutable tras la muerte de su hija).

La caracterización variable da como resultado personajes que, en el transcurso de la acción dramática, sufren transformaciones en su carácter, cambian su manera de ser, hasta el punto de que las variaciones que los afectan llegan a romper la coherencia



interna del conjunto de atributos que constituye su primer carácter y abren paso a la configuración de un carácter segundo, etc. Se trata, pues, de personajes cuyo carácter no puede definirse de una vez por todas, como único, sino que varía según el momento de la acción en que lo consideremos; personajes que sufren auténticas “conversiones” que alteran radicalmente su relación con los demás y con el “mundo”, como la del príncipe Enrique en el acto quinto de la segunda parte de *Enrique IV*, de Shakespeare. Caracteres variables me parecen, por ejemplo, el de los protagonistas respectivos de *Juan de Mañara* de Manuel y Antonio Machado o de *Doña Rosita la soltera* de García Lorca. Por el contrario, no creo que pertenezca a esta estirpe el Weislingen de *Götz von Berlichingen*, tan influenciado que cambia muchas veces de partido, pero nunca, a mi juicio, de carácter, pues una cosa es poseer un carácter inconstante y otra distinta variar de carácter. El de Weislingen es, si no me equivoco, un carácter versátil pero fijo, o sea que se mantiene constante y consecuentemente inconstante. Menos claro me parece el caso del *Torcuato Tasso*, también de Goethe.

La variación en el carácter puede estar justificada o caer en la inconsecuencia. Ya señaló Aristóteles como «de carácter inconsecuente, la Ifigenia en Áulide, pues en nada se parece cuando suplica y cuando la vemos luego» (*Poética*: 1454a: 32-33), y en efecto resulta poco creíble la transformación repentina del miedo a la muerte de una muchacha asustadiza e intranquila en aceptación sorprendentemente serena del sacrificio de su vida por la salvación de la Hélade. Precisamente en las tragedias de Eurípides abundan los caracteres más o menos variables.

Naturalmente, hay dramas en que los personajes principales (Agamenón, Menelao, Clitemnestra, Aquiles, Ifigenia, etc.), si bien aparecen dotados de los rasgos que les atribuía la leyenda, experimentan una evolución evidente, en el sentido de que no son estáticos, ni giran en torno a un modo de ser uniforme, sino que adoptan cambios repentinos y un tanto bruscos de actitud, resultado de sus reflexiones internas. Es esto lo que ha llevado a algunos a pensar que Eurípides



se interesa más por la intriga que por el análisis psicológico de sus personajes, no faltando quien llegue a negarles una verdadera dimensión psicológica. Otros, en cambio, creen que a nuestro trágico le preocupaba ante todo señalar los efectos que sobre el carácter ejercen los acontecimientos, intentando poner en claro cómo cada uno de los actos es producto de las circunstancias del momento (Medina González y López Férrez, 1991: 56-57).

Los caracteres fijos y variables pueden coexistir en una misma obra. En tales casos los fijos constituyen la base sobre la que se destaca el carácter o los caracteres variables. Los caracteres de todos los personajes de una obra pueden ser, y frecuentemente son, fijos; en cambio, es prácticamente imposible que todos sean variables. Los dos tipos de caracteres se reparten de distinta manera según las diferentes concepciones estéticas, géneros o dramaturgias. El clasicismo impone la caracterización fija, la inmutabilidad de todos los personajes. Combinados con los fijos, los caracteres variables resultan casi imprescindibles en la literatura fantástica, con transformaciones milagrosas de persona en animal o viceversa, por ejemplo, o en la hagiográfica, con conversiones de pecador en santo; también a la inversa, como en *El monje* de M. G. Lewis, novela por cierto de estructura muy dramática y, quizás por eso, muy dramatizada. Y, hablando de novela, tengo la impresión de que este género, y en general la narrativa, se adecua mejor a las variaciones de carácter, sobre todo graduales, de los personajes que el drama o el teatro. Los relatos de formación y aprendizaje o la novela de viaje, en que asistimos a la evolución de una personalidad, no cuentan con un desarrollo comparable en el género dramático, que parece en conjunto más proclive a la caracterización fija; quizás, entre otros motivos, por la menor amplitud temporal que suele presentar la acción dramática.

La relación, antes aludida, entre caracteres fijos o variables, de una parte, y simples o complejos, de otra, puede notarse ya con más claridad: aunque todas las combinaciones son, en teoría, posibles, los caracteres variables parecen requerir (o implicar) un



cierto grado de complejidad; los fijos pueden recorrer todos los grados, de los más simples a los más complejos. De la confluencia de una caracterización fija y simple a la vez resulta el personaje *tipo*, con atributos invariables y unidimensionales, que apuntan a la generalización de una cualidad: psicológica (el celoso), moral (el sádico), social (el burgués), geográfica (el andaluz), etcétera.

Queda por considerar el caso particular de la caracterización múltiple, que presenta al personaje como siendo varios individuos, con distintas personalidades, no sucesiva sino simultáneamente. Pirandello desarrolla de forma magistral en su teatro esta posibilidad, perfectamente coherente con sus preocupaciones centrales: el problema de la identidad, la relatividad de la verdad, el choque entre apariencia y realidad. En *Así es si así os parece* se plantea esta última cuestión, que queda sin respuesta o con la de que es imposible alcanzar la verdad. Al final de la obra (acto III, escena 9), el único personaje que puede revelarnos quién es, si la hija de la señora Frola o la segunda esposa del señor Ponza, responde:

SEÑORA PONZA: ¿La verdad? La verdad es ésta: que yo soy, en efecto, la hija de la señora Frola...

TODOS: (*Con un suspiro de satisfacción.*) ...¡Ah!

SEÑORA PONZA: (*Rápido como antes.*) ...y la segunda mujer del señor Ponza...

TODOS: (*Asombrados y desilusionados, en voz baja.*) ...¡Oh! ¿y cómo?

SEÑORA PONZA: (*Enseguida, como antes.*) ...sí; ¡y para mí nadie!, ¡nadie!

GOBERNADOR: ¡Ah, no, para usted misma, señora, será una u otra!

SEÑORA PONZA: No, señores, para mí misma yo soy aquella por quien se me toma.

El protagonista de *Enrique IV*, que nunca llegamos a saber si sufre o finge un desdoblamiento de personalidad, si está loco o simula estarlo, es un excelente ejemplo de caracterización múltiple.



5.4.4. Técnicas de caracterización

La caracterización empieza ya por el nombre que se da al personaje en muchas ocasiones. A veces termina también en él, es decir, todo el carácter del personaje se encierra en su denominación: por ejemplo, “El borracho” de *Luces de bohemia*. Las designaciones mediante nombres comunes (la “Criada” de *La casa de Bernarda Alba*) es obvio que proporcionan algún atributo del personaje, a veces el único pertinente, como “La virtud” o “El pecado” de los autos sacramentales. Pero también los nombres propios pueden simbolizar cualidades del personaje, de forma patente (Martirio, Angustias, Prudencia) o más soterrada (Alba: “blanca”, Bernarda: “con fuerza de oso”, Adela: “de naturaleza noble”). En el caso, frecuentísimo en teatro (cf. Kowzan, 1975: 79-159), de personajes “preexistentes” a la obra en que aparecen, como los históricos, mitológicos o literarios, su nombre adelanta una completa caracterización, que se verá confirmada, contrariada o corregida en la obra.

Siguiendo básicamente la clasificación de Spang (1991: 166-175), opondremos las técnicas de caracterización *explícitas* a las *implícitas*, las *verbales* a las *extraverbales* y las *reflexivas* a las *transitivas*, y distinguiremos, entre las últimas, las que se producen *en presencia* y *en ausencia* —antes o después de la primera aparición— del personaje caracterizado.

No suscribo en cambio, para el teatro, la diferencia entre las técnicas referidas al autor y las correspondientes a los personajes, entre la que llama Pfister (1984: 19 ss.) “figural”, proporcionada por el personaje y “autoral”, debida al autor implícito. Tomar en cuenta esta última reduce la consideración a “sólo” el texto escrito y remite simplemente a la distinción entre acotaciones y diálogo, a mi juicio. En último término, el que caracteriza es siempre el autor, en la literatura dramática lo mismo que en la narrativa; en ésta puede hacerlo a través del narrador o de los personajes, esto es, por caracterización “directa” o “indirecta” (cf. Rimmon-Kenan, 1983: 59-70); en el drama, donde ni existe ni puede existir narrador, sólo



a través de los personajes. Las acotaciones caracterizadoras o se manifiestan en los personajes o no son en rigor dramáticas, sino excedente literario de la obra escrita.

La caracterización explícita es la que se lleva a cabo de forma directa, expresa e intencionada, como ésta de Martirio por La Poncia: «Ésa es la peor. Es un pozo de veneno. Ve que el Romano no es para ella y hundiría el mundo si estuviera en su mano». La implícita se produce de manera indirecta o “involuntaria”, caso del traje verde que luce Adela ante las gallinas; en ocasiones también inconsciente o subliminalmente, como por el «abanico redondo con flores rojas y verdes» que Adela ofrece a su madre). Un caso particular de caracterización implícita es el “emblema” (Schaeffer, 1995b: 626). Se trata de un objeto, un gesto, un lugar, una forma de hablar, de vestirse, etc., que se asocia de forma constante con el personaje y se convierte así en marca distintiva de éste hasta el punto de simbolizarlo; se trata, pues, de un detalle cuya relación metonímica con el personaje llega a transformarse en metafórica, como el bastón de Bernarda.

La caracterización verbal, que cuenta con todas las capacidades expresivas del lenguaje, coincide con lo que llamamos en 2.2.1 función “caracterizadora” del diálogo y se rige, naturalmente, por sus leyes. Así, por ejemplo, el soliloquio y el aparte permiten a los personajes caracterizar(se) descubriendo pensamientos y emociones íntimos o secretos, imposibles de revelar en muchas situaciones de coloquio. Parte no desdeñable de estas técnicas de caracterización corresponde a los aspectos paralingüísticos de la ejecución o interpretación de las réplicas por parte de los actores (voz, tono, timbre, intención, etc.), en muchos casos ausentes (o discordantes) del texto escrito. De otra parte, tanto los actos como los signos teatrales de naturaleza no verbal pueden servir para caracterizar a los personajes, no sólo los que se asientan en el actor (vestuario, maquillaje, peinado, gestos, movimientos, acciones), sino también los demás (accesorios, decorado, iluminación, música o ruidos).

Reflexiva llamamos a la caracterización de un personaje por sí mismo (Adela en los ejemplos anteriores); transitiva, a la de un



personaje por otro (Martirio por La Poncia). Claro que la transitiva, sobre todo cuando es explícita, resulta siempre en alguna medida reflexiva, pues el personaje que caracteriza a otro lo hace por fuerza desde su propio punto de vista, que una vez expuesto caracteriza también al que lo sustenta. Se trata, por tanto, de caracterización transitiva del personaje-objeto (Martirio) y reflexiva del personaje-sujeto (Poncia). Es sin duda pertinente la diferencia entre la caracterización transitiva que se hace en presencia («MAX: ...Latino, vil corredor de aventuras insulsas», XI) y la que se hace en ausencia del personaje en cuestión («MAX: Don Latino de Hispalis: Mi perro», VIII). En este último caso importa distinguir también si se produce antes o después de la primera aparición del personaje. La primera posibilidad se convierte en recurso, muy específico del drama, para suscitar la curiosidad del receptor acerca del personaje. Es el caso de la caracterización de Bernarda por La Poncia y la Criada en la primera escena de la obra, o el más llamativo del *Egmont* de Goethe, en que el protagonista, aun ocupando el centro de la atención de los demás personajes, está ausente durante todo el acto primero, lo mismo que ocurre en *El Tartufo* de Molière, en que *el impostor* no entra en escena hasta el acto tercero, o el más extremo aún de la trilogía de Schiller *Wallenstein*, en cuya primera parte, *El campamento de Wallenstein*, brilla éste literalmente por su ausencia.

Naturalmente, los tipos de técnica que hemos señalado, y otros que podrían añadirse, confluyen y entran en interrelación en el proceso de caracterización de un personaje, que resulta en ocasiones sumamente complejo. El destinatario de la obra, lector o espectador, es quien tiene que resolver, en último término, ese juego de perspectivas que se cruzan, se multiplican o se contradicen. Un aspecto central de ese “juego” corresponde al grado de fiabilidad de cada información caracterizadora, que obliga al receptor de la obra a verificar o rechazar la atribución. En tal sentido parece, por ejemplo, que la implícita suele ser más fiable que la caracterización explícita, del tipo «¡Y con el corazón que yo tengo, Venancio!» de Don Latino en la escena última. Las palabras son por lo general



menos dignas de confianza que las acciones: el atroz engaño a Max perpetrado en la escena II refuta todas las protestas de amistad de Don Latino. Y claro está, para concluir, que la fiabilidad depende de la credibilidad del sujeto caracterizador, ya sea la atribución reflexiva o transitiva (nos fiamos más de la opinión que Max tiene de Latino que de lo que éste dice de sí mismo), y en general de la situación comunicativa, por ejemplo, de qué personajes estén o no presentes: La Poncia no habla igual de Bernarda y sus hijas ante ellas que por detrás.

5.5. FUNCIONES DEL PERSONAJE

Si determinar el carácter de un personaje supone responder a la pregunta “¿cómo es?”, definir su función equivale a averiguar “para qué está” tal personaje en la obra. La función subraya la cara artificial del personaje como recurso, frente al carácter, que acentúa su natural confusión con la persona. De todos modos, función y carácter son dimensiones estrechamente unidas, salvo intencionado recurso a la discordancia. Los atributos de su carácter posibilitan que el personaje cumpla determinadas funciones, y a la inversa, el desempeñar tales o cuales funciones también caracteriza al personaje.

El interés de considerar al personaje a través de la función o funciones que desempeña radica en que se ponen de manifiesto así aspectos y relaciones imperceptibles desde el punto de vista del carácter. La función pone todavía más en primer plano la dimensión “sistemática” del personaje, su interrelación con todos los demás; dimensión que se acentúa en el teatro por el carácter cerrado del reparto y tiende a ser más intensa que en la narrativa o en el cine. Lo mismo puede decirse de la preferencia por la interacción, no de un personaje con fuerzas o realidades no humanas (la naturaleza, por ejemplo), sino de personajes entre sí. El modo dramático presenta seguramente el grado más alto de “personificación” en sus fábulas o argumentos.

Plantearse las funciones del personaje supone considerar a



éste en planos más generales o abstractos que al tratar de su caracterización. Aunque se puedan distinguir funciones en muy distintos grados de abstracción, lo propio de ellas es constituirse en “constantes” o “invariantes” de una determinada dramaturgia (de autor, escuela, época o cultura), del drama en general y, en un plano más abstracto todavía, de cualquier modo de representación de ficciones (novela, cine, cómic, etc.), es decir, de los presuntos “universales narrativos”, en acepción imperialista del concepto de narración. Así que lo propio es que las mismas funciones se repitan en muchas obras distintas (o en todas), mientras que los caracteres tienden a ser “variantes”, distintos de una obra a otra, incluso cuando se refieran a un mismo personaje histórico, mitológico, literario, etc. Hacer una nueva Antígona o un nuevo Don Juan —escribiendo o representando— implica por norma general una caracterización distinta a las ya conocidas de los mismos. En el caso de la escenificación, la novedad esencial del carácter de un personaje dramático es obligada si se tiene en cuenta la parte que en él pone siempre el actor que lo representa.

La relación entre personaje y función no es en absoluto biunívoca. Un personaje puede desempeñar varias funciones, sucesiva o simultáneamente, y una misma función puede repartirse entre varios personajes o pasar de uno a otro. Y ello tanto más cuanto más abstracto o general sea el nivel en que se define la función. Aunque al tratar de las funciones suele reducirse la consideración a la dimensión sintáctica o argumental, esto es, a la que desempeñan unos personajes respecto a otros en el transcurso de la acción dramática, conviene por lo menos aludir a las posibles funciones de los personajes en las otras dos relaciones semióticas, de acuerdo con la tripartición de Pierce, la pragmática y la semántica. En lo que se refiere a esta última, la que puede desempeñar el personaje al servicio de la significación de la obra, remito al epígrafe “Personaje y significado” (5.10) que, coincidiendo exactamente con lo que aquí habría que considerar como su *función semántica*, prefiero mantener aparte por conservar el



paralelismo con el tratamiento de la misma relación en los capítulos dedicados al tiempo y al espacio.

5.5.1. Funciones pragmáticas

Definida la pragmática como la relación entre los signos y sus usuarios, habrá que precisar ante todo cuáles sean en nuestro caso los terminales de la relación. Como signos habrá que considerar a los personajes dramáticos, con su doble cara (actor / papel), y como “usuarios” de tales signos al público, plenamente, y al “dramaturgo”, en su fantasmal realidad, como autor real, como *meneur du jeu*, como “intención” unitaria de la obra, etcétera.

La dimensión pragmática se puede imaginar como la línea que va del dramaturgo al público y es perpendicular a la sintáctica, de personaje a personaje. Desempeñar una función pragmática implica que el personaje se sale del cauce que lo relaciona con los demás personajes dentro del argumento, del universo ficticio, para orientarse hacia alguno de los polos que definen el eje perpendicular de la comunicación. De ahí que se puedan distinguir —aunque quizás no separar— dos clases de función pragmática, la del *personaje-dramaturgo* y la del *personaje-público*; lo que significa: personaje “que hace de” dramaturgo o de público, que es, por tanto, un personaje verdadero y un dramaturgo fingido o un falso público.

Seguramente el origen común a otras diversas formas de plasmarse la función pragmática del personaje se encuentra, para el teatro europeo, en el *coro* griego, que además de funciones semánticas y argumentales más o menos destacadas según los casos, presenta casi siempre una dimensión pragmática muy clara que sintetiza o alterna la dos orientaciones, al dramaturgo y al público.

- A) Distinguiré tres grados en la función de dramaturgo que puede representar un personaje, de menor a mayor intensidad:



- a) *Portavoz* de las intenciones ideológicas o didácticas de la obra: función en la que está especializado el *raisonneur*, personaje que, manteniéndose al margen del conflicto, tiene encomendado formular, desde el interior del universo ficticio, el “pensamiento” de la obra y que puede considerarse por eso portavoz autorizado del autor (Laudisi en *Así es si así os parece* de Pirandello), sin descartar los usos irónicos (Cléante en *Tartufo*); pero función que también puede desempeñar ocasionalmente cualquier personaje (Max Estrella casi siempre, particularmente en la escena XII).
- b) *Presentador* del universo ficticio: función apelativa y comentadora propia de los personajes que en *prólogos* y *epílogos* teatrales se dirigen directamente al público con comentarios que introducen la obra (bienvenida, anuncio de los temas, precisiones para su recta comprensión, origen o antecedentes de la acción, etc.) o la cierran (despedida, agradecimiento y disculpas al público, formulación de conclusiones, deducción de lecciones morales, políticas, etc.); pero que puede manifestarse en cualquier posición, siempre que un personaje, del tipo que sea, pero desde un nivel exterior a la ficción, haga comentarios “autorizados” sobre la obra directamente destinados al público. Buen ejemplo de este tipo de función es el coro que sirve de prólogo a cada uno de los cinco actos y de epílogo a la obra en *El rey Enrique V* de Shakespeare.
- c) *Seudodemiurgo*: función del personaje que simula crear y organizar el universo dramático y que puede presentarse bajo diferentes máscaras o falsas identidades, en particular como *director* de la representación o *meneur du jeu* (caso del “Stage manager” en *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder), como *autor* del drama (el Escritor en *Ana Kleiber* de Alfonso Sastre), o impropriamente como *narrador* de la obra (Tom Wingfield en *El zoo de*



crystal de Tennessee Williams). A nadie se le ocultará que se trata de auténticos personajes dramáticos y de pseudoautores oseudodirectores: basta pensar en el verdadero autor o en el director real. El seudonarrador es titular de una doble impostura, pues se trata del falso narrador de una falsa narración, esto es, de una ficción que no se narra sino que se representa, en la que no puede haber, por tanto, ningún narrador “auténtico”.

Cada uno de los tipos *b*) y *c*) de manifestarse la función de “dramaturgo” puede y suele incluir a los anteriores. Y es muy estrecha su relación con fenómenos de “visión” dramática que se estudiarán en el capítulo siguiente.

B) Si puede hablarse de función pragmática orientada al público será para referirnos a personajes que establecen un “puente” entre el mundo ficticio y los espectadores, alguna forma de complicidad con el público, sea ésta ideológica, de visión del mundo, ética, afectiva, etc. Además del coro en el teatro griego, y quizás también del “mensajero” (*ángeles*) en cuanto que su función de informar de lo que sucede “fuera” tiene como destinatario último al público, puede servir de ejemplo el *gracioso* o *figura del donaire* en nuestro teatro áureo, si lo entendemos como «una especie de personaje-coro» que sirve «de puente de unión entre el mundo ideal y el mundo real, entre el héroe y el público» (Ruiz Ramón, 1967:140). En lo formal, esta función se manifiesta en la apelación “interna”, hecha por el personaje desde dentro de la ficción, por ejemplo mediante el “aparte a los espectadores”, tan frecuentado por el gracioso, para acercarlos a su punto de vista. Por último, cabe considerar la estricta representación dramática del público —de un público dramatizado, distinto del real— en cuanto destinatario del drama, ya sea impropia, como “oyente”, “narratorio”, etc. (*Después de la caída*, de Arthur Miller) o propiamente, como público teatral (*Hamlet*, *Seis*



personajes en busca de autor), lo que implica una estructura metadramática, alguna forma más o menos rigurosa de teatro dentro del teatro (6.3).

5.5.2. Funciones sintácticas

En el plano sintáctico, el de la interacción de un personaje con los demás o, si se quiere, de su relación con el argumento, es posible distinguir funciones en distintos niveles de abstracción o “profundidad”. Al contrario de lo que suele hacerse, que es reducir su tratamiento al estrato más general de los “universales narrativos”, es en niveles más bien de superficie en los que sería aconsejable practicar la observación de las funciones argumentales del personaje, esto es, en los dos primeros de las que distinguiré a continuación:

- a) *Particulares* o específicas de una obra determinada (por ejemplo, la función de nexo de unión o hilo conductor entre los diferentes “cuadros” que desempeñan Max y Don Latino).
- b) *Genéricas* o propias de un género, estilo o forma determinada de drama. Así, por ejemplo, el sistema de personajes de la *commedia dell'arte*: Arlequín, Colombina, Polichinela, Pantalón, etc., a cada uno de los cuales corresponde una función y también un carácter fijos. Lo mismo puede decirse de funciones, más disociadas del carácter, que asumen repetidamente los personajes del teatro clásico español: el galán y la dama, el gracioso, el villano, etc. A mayor profundidad cabe situar funciones, independientes ya del carácter, como las de detective, asesino o víctima para el género policiaco, o en las historias de amor las de enamorado, objeto del amor, obstáculo que vencer o ayuda con que se cuenta. Más generales aún son las que han venido configurando un sistema también fijo de “papeles” en torno a los cuales se configuraban las compañías hasta no hace demasiado tiempo: *primera actriz, primer actor, segunda, segundo* (llamado también *trai-*



dor en la jerga teatral), *actor de carácter*, *dama de carácter*, *actor cómico*, *dama joven*, *galán*, *galán cómico*, *galán joven*, *genérico* y *genérica*. Éstas invitan casi a considerar un tercer nivel “modal” integrado por las presuntas funciones propias de todo y sólo el modo dramático (cf. Souriau, 1950).

- c) *Universales*, comunes a todas las formas de representar ficciones, en cualquier época y cultura, por tanto transgenéricas y transmodales, válidas por igual para la narrativa y el drama. Si en los niveles anteriores se presentaban las funciones en serie abierta, en éste tienden a la máxima reducción numérica y pueden ser desempeñadas por diferentes elementos argumentales. Para que se humanicen o personalicen «es preciso un tipo especial de interpretación del mundo: la idea de que el hombre es el agente y de que el hombre es también el obstáculo» (Lotman, 1970: 297), al contrario de lo que sucede, por ejemplo, en las crónicas rusas, en que Dios y el Diablo son los verdaderos actuantes, y el hombre un instrumento pasivo en sus manos.

Buen ejemplo de funciones “universales” son las seis que integran el llamado “modelo actancial” (véase 2.3.1), siempre y cuando estén desempeñadas por personajes: *sujeto* (emprendedor de la acción) es Adela y *objeto* (meta de la acción), Pepe el Romano; *destinador* (impulsor de la acción) es el espectro del padre de Hamlet y *destinatario* (beneficiado por la acción), Egisto (del asesinato de Agamenón); *ayudante* eficazísima es Lady Macbeth o también Cestina, y *oponente* formidable, Bernarda Alba.

Consideremos, a título de ejemplo también, la función argumental o sintáctica de *héroe-actuante* según Lotman (1970: 292-298), contrapuesta a la de “condiciones y circunstancias” de la acción. Frente a los personajes que desempeñan estas últimas funciones, que se identifican con el entorno, la de actuante es una función que implica movilidad respecto al entorno. Los personajes, individuales o colectivos, que la desempeñan se caracterizan porque “tienen derecho” a realizar ciertas acciones prohibidas a los otros, a



tener una conducta particular, heroica, inmoral, demente, etc., libre de los compromisos obligatorios para los personajes “inmóviles” del entorno. Esta función cobra sentido en una concepción muy abstracta del argumento, de cualquier argumento, como compuesto de estos tres elementos: 1) un campo semántico dividido en dos recíprocamente complementarios: entorno y antientorno; 2) un límite entre los dos, impenetrable en condiciones normales, pero penetrable, en el caso dado, por el héroe-actuante; y 3) el héroe-actuante. No resultará difícil reducir el argumento de *La casa de Bernarda Alba* a este esquema, con Adela como actuante trágica, fracasada, la casa-cárcel como entorno y el exterior-libertad como antientorno. El límite cumple así la función de obstáculo respecto al héroe. La de éste y la de ayudante (¿María Josefa?) pueden considerarse manifestaciones diferentes de la función única de “superación del límite”. Cuando ésta se cumple, el héroe se funde con el antientorno y pasa a convertirse en personaje inmóvil (el enamorado se casa, los sublevados vencen, los mortales mueren), pues de lo contrario el argumento quedaría sin terminar y el movimiento debería continuar.

5.6. PERSONAJE Y ACCIÓN

El personaje dramático es fundamentalmente, como recurso artístico, la suma de los atributos que constituyen su carácter y de las actuaciones que definen su función argumental. Si se plantea la relación interna entre estas dos facetas, la de “ente” y la de “agente”, en términos de predominio, se podrá distinguir un tipo de personaje en que la función se subordina al carácter (Max Estrella, *El príncipe constante*, Chéjov) de otro en que, a la inversa, es el carácter el que se subordina a la función (Adela, *La dama duende*, Brecht). Propongo denominar *sustanciales* a los primeros, en los que predomina “lo que son”, y *funcionales* a los segundos, en que lo primordial es “lo que hacen”. Sin olvidar que se trata de una oposición gradual, no discreta.

Esta distinción tiene mucho que ver, si es que no coincide, al



menos en sus extremos, con la planteada por Todorov (1972) y recogida por Schaeffer (1995b: 628) para el personaje literario en general, entre: *a)* los que están sometidos al servicio de la intriga y no aparecen más que para asumir una función en el encadenamiento causal de las acciones, como los denominados por Henry James *ficelle*, hasta quedarse a veces reducidos a meros *emplois*, como muchos personajes secundarios de la novela costumbrista; y *b)* los personajes que, al contrario, son servidos por la intriga, de tal forma que las acciones, sucesos o episodios de ésta tienen por objeto proporcionar, enriquecer o matizar los atributos de aquél.

En los términos más amplios, la contraposición se puede plantear como una dialéctica entre el personaje y la acción (*cf.* Pavis, 1980: 355-356) en cuanto principio subordinante de la estructura dramática. Y de hecho así se ha planteado desde los griegos hasta hoy, lo mismo en la teoría que en la práctica. Sabida es la posición de Aristóteles en favor de la supremacía de las acciones, de la “fábula” o composición de los hechos, cuya representación es el fin primordial de la tragedia (el drama) y a la que deben subordinarse rotundamente los personajes, que asumen un carácter en función de la fábula, al servicio de ella; concepción ésta de la acción como motor del drama que llena la mayor parte del teatro clásico español, por ejemplo, que llega hasta nuestros días, y caracteriza por cierto a un dramaturgo tan antiaristotélico como Brecht. Por contra, en la tragedia clásica francesa del siglo XVII, en particular en Racine, culmina la concepción esencialista del personaje, que adquiere la máxima autonomía, ocupa el centro de la estructura y de cuyo carácter trágico deriva en realidad la escasa y casi innecesaria acción “externa”; concepción que llega (de otra manera) al drama naturalista, a Chéjov, Tennessee Williams, etc. Todos los conflictos anidan en el interior del personaje y de ahí que la palabra se convierta en el cauce de expresión privilegiado, que el hablar desplace al hacer; y, en fin, que estas dos dramaturgias se solapen en buena medida con las dos formas de teatro que suelen denominarse “de acción” y “de palabra”.



5.7. PERSONAJE Y JERARQUÍA

Ya aludimos antes al reparto como conjunto de personajes muy estrictamente sometidos a relaciones jerárquicas. Puede que esto sea propio de cualquier representación ficticia, que forme parte de la estructura o la composición artística en general, como principio de ordenación en beneficio quizás de la inteligibilidad; de ahí la alarma, la aprensión de no llegar a comprender el mundo representado en las obras de personaje colectivo como *La colmena* de Cela. Aun si es así, me parece que la jerarquía se intensifica notablemente en el género dramático, seguramente por la reducción del número de personajes y también por su carácter espectacular. El cine se aproxima mucho al teatro en este aspecto, y debe de ocupar una posición intermedia entre éste y la narración literaria, el género más libre quizás en cuanto a la jerarquización de sus personajes. Lo cierto es que incluso en dramas “corales” como *Fuente Ovejuna* de Lope, *Los tejedores* de Hauptmann o *Historia de una escalera* de Buero se pueden advertir personajes de diferente rango o grado de importancia.

Salvo en los casos de extrema reducción del reparto, será posible agrupar a los personajes jerárquicamente ordenados en dos grupos: *a) principales* o “protagonistas”, que ocupan el centro de la acción y los conflictos y pueden ordenarse a su vez en primero o principal (*protagonista*), segundo (*deuteragonista*), tercero (*tritagonista*) —según los nombres que daban los griegos a los actores que representaban los papeles primero, segundo y tercero, y que fueron añadiéndose al coro sucesivamente (en *Tespis*, *Esquilo* y *Sófocles*)— y hasta, más raramente, cuarto (*tetragonista*); y *b) secundarios*, también de importancia variable pero marginales o periféricos respecto al núcleo argumental, representados por los que se denominan, sobre todo en cine, “actores de reparto”.

La intensidad que esta relación presenta en el drama no es incompatible con la dificultad que supone establecer la jerarquía de un reparto, variable según las dramaturgias y las obras particulares. Algunas cuentan con convenciones muy rigurosas al respecto.



Por ejemplo en el teatro clasicista, tan estrictamente reglado, sólo tienen derecho al monólogo los personajes principales. Pero por lo general la jerarquía no viene dada de forma clara ni marcada de manera expresa, sino que debe construirse con la dificultad que resulta de la conjunción de varios criterios no siempre concordantes: el “rango funcional”, que es quizás el más claro aunque no decisivo: no siempre el sujeto o el héroe-actuante —por ejemplo Adela— es el protagonista; el “rango psicológico” o grado de caracterización, en cierto sentido contradictorio con el anterior, pues cuanto más sustancial sea un personaje, menos funcional resultará, y viceversa, como ocurre respectivamente con Don Lope de Figueroa y El Capitán en *El alcalde de Zalamea* de Calderón; pero también el “rango moral”, la calificación, positiva o negativa, de los valores encarnados por el personaje (el bueno y el malo, Max y Don Latino), que tanto influye en la relación emocional, en la identificación del público; pero que no impide que Bernarda Alba sea la protagonista indiscutible de la obra, por no hablar de *Ricardo III*, por ejemplo.

Muy penetrantes me parecen las siguientes observaciones de Veltruský (1942: 96-99) al respecto: «Las acciones más o menos impensadas constituyen uno de los procedimientos básicos, aunque no el único, para construir la jerarquía de los personajes» (96), de tal modo que cuanto más impensada (sin propósito consciente o inconsciente, automática, por costumbre, por orden o instigación de otro, etc.) resulte una acción, menos llamará la atención sobre el personaje que la realiza, principio que se aplica convincentemente a personajes de *Edipo rey*; también la de que si predomina la espontaneidad, es decir, la complejidad de caracteres, las funciones de los personajes resultan oscurecidas por la multitud de atributos, lo que hace menos clara la jerarquía, o la de que ésta se ve perturbada cuando hay más de un protagonista, como Rebeca West y Rosmer en *Rosmersholm* de Ibsen (99).

La jerarquía se advierte con mayor nitidez en las estructuras dramáticas más cerradas o regidas por el principio de unidad y consiguientemente de jerarquía; pero se puede establecer incluso en



las estructuras más abiertas o “narrativas”, menos jerarquizadas, en que la sucesión desplaza a la causalidad como principio organizador de las acciones. Así, por ejemplo, Max Estrella y Don Latino se erigen en los indiscutibles personajes principales de *Luces de bohemia* por su presencia repetida en escena, lo que los convierte en hilos conductores de los sucesos, y permite un mayor grado de caracterización, mientras que los demás personajes, secundarios, se sustituyen de un episodio a otro. Y es que, además de la función en la trama o de la riqueza de carácter, intervienen, en la práctica, criterios como la cantidad de texto, el número de intervenciones y la extensión de éstas, el tiempo de presencia en escena, etc., bien conocidos y hasta “medidos” por los actores. Pero la importancia del papel de María Josefa, mayor que la de otros más “largos” como el de la Criada, no se compadece con su brevedad, por ejemplo.

La faceta espectacular del teatro, que insisto en considerar íntimamente ligada a la dramática, acentúa todavía más la jerarquía del reparto. Convenciones profesionales como el tamaño de la letra para el nombre de los actores y el orden en que aparecen en los carteles publicitarios, por ejemplo, establecen un criterio de importancia, externa si se quiere, pero atendible. En una puesta en escena de *La casa de Bernarda Alba* dirigida por Calixto Bieito (1998) se destacaba sobre las demás a las actrices que encarnaban a Bernarda y La Poncia, lo que invita sin duda a considerar a la vieja criada como segundo personaje. En otros casos ha sido Adela la afortunada. ¿Cuál es, en realidad, el segundo papel de la obra? Lo cierto es que se establece una relación innegable entre la importancia del actor y la del personaje al que da vida, relación compleja, reversible y preñada de consecuencias. Así, por ejemplo, las que para la “imagen” de un actor puede tener interpretar un personaje moralmente negativo (el “malo”) o socialmente poco atractivo (drogadicto, homosexual), etc. Se trata, sí, de “impurezas” propias del teatro como espectáculo, pero que afectan a la cuestión de la jerarquía en la representación, intensificándola y aclarándola en relación con el texto por lo general, pero pudiendo también desdibujarla o subvertirla.



5.8. “DISTANCIA” PERSONAL

Adelanto aquí en relación con el personaje los tres aspectos de la distancia que se distinguen en 6.1.2:

a) *Temática*

Afecta a la concepción misma del personaje dentro de la ficción, se pone de manifiesto en el modo de presentación o tratamiento del mismo y resulta de medir la distancia entre la “constitución” (el tamaño o la dimensión) de la persona ficticia y el de la real (actor y público), de tal forma que aquélla puede estar por encima, por debajo o a la misma altura de ésta; distinción que, rebasando la dimensión ética, coincide bastante con la que establece Aristóteles entre los hombres (u objetos) imitados, según sean éstos mejores que los reales, peores o semejantes a ellos, y que reformularemos en términos de idealización, humanización y degradación.

Por personaje *idealizado* entenderemos el que se presenta como de talla, de naturaleza superior a la de cualquier hombre (*Prometeo encadenado*); por *humanizado* al concebido a escala humana, ni por encima ni por debajo de nuestra condición (todos los de *La casa de Bernarda Alba*); y por *degradado* al que se rebaja a una condición infrahumana, mediante procedimientos de animalización o cosificación, por ejemplo, y se presenta como caricatura deformada de un ser humano, como pelele, muñeco, fanteche, etc. (casi todos los de *Luces de bohemia*).

b) *Interpretativa*

Se mide en la relación entre el actor y el papel que interpreta, esto es, en el interior del personaje dramático tal como lo hemos definido, y da como resultado una gama de posibilidades que oscilan entre el máximo *ilusionismo* y la máxima *distancia* interpretativas. Esta doble orientación está presente en toda la historia del teatro, desde sus orígenes hasta hoy, aunque con diferentes acentos predominantes en una u otra etapa o escuela.



Siempre han existido —y quizás sólo puedan existir— dos estilos de interpretación, los que contraponen Diderot en su célebre *Paradoja* (1830: 173-175, 184, *passim*) o el de que «justamente en el momento en que su juego nos conmueve más vivamente es sólo apariencia y goce en la apariencia» y el de que «en el Ión de Plátón, nos describe en estos términos su propia naturaleza: “Cuando yo digo algo triste, mis ojos se llenan de lágrimas; pero si lo que digo es horrible y espantoso, se me erizan los cabellos y mi corazón late”» (Nietzsche, 1872: 77-78), los estilos de la distancia y de la identificación. No se trata de dos formas distintas de interpretar, sino más bien dos fronteras o dos límites de la interpretación, como testimonia el mismo Stanislavski (1926: 138), maestro máximo de la actuación ilusionista o identificada, al instruir así a sus alumnos: «el sentido de lo verdadero supone igualmente el sentido de lo falso. Vosotros tenéis que poseer tanto uno como otro».

Desde el punto de vista histórico y a muy grandes rasgos puede decirse que en el teatro griego prevalece la distancia: el actor se diferencia del papel, lo ejecuta, no lo encarna y en su actuación disocia, por ejemplo, gesto y palabra; y que el proceso posterior en Occidente va por lo general en la dirección de una progresiva reducción de la distancia y en pos del máximo ilusionismo, de la máxima identificación entre actor y persona ficticia, que se alcanza en la estética del gran actor romántico, se consolida en el naturalismo teatral y sólo es cuestionada, ya en nuestro siglo, por algunas vanguardias y, sobre todo, por Brecht.

c) *Comunicativa*

Se produce y por tanto se mide en la relación entre el personaje y el público, afectando de forma decisiva la participación de éste en el espectáculo y por ende en el universo dramático. En parte se trata de las consecuencias comunicativas de los aspectos anteriores: el espectador se identificará más fácilmente con el personaje humanizado que con el idealizado o degradado, y con aquel con el que el actor se identifica más que con el asumido por éste mediante una interpretación distanciada.



Pero hay otros muchos factores de los que depende la distancia o la identificación comunicativa. Por ejemplo, el grado de caracterización del personaje, que es directamente proporcional a la distancia: cuanto más rico y complejo sea el carácter de un personaje, más difícil resulta la identificación con él. Como advirtió sagazmente Aristóteles, la catadura moral del personaje resulta decisiva para la identificación emocional del público con él. Y de tal forma, por cierto, que *todos* los espectadores se suman a los valores positivos, aunque no sean los que sustenta cada uno en su propia vida: he visto a un delincuente recalcitrante y bastante desalmado llorar a lágrima viva durante la proyección de la película *El oso*.

Ni que decir tiene que las técnicas de distanciamiento comunicativo no son un descubrimiento de Brecht, sino recursos muy anteriores a sus célebres “efectos de extrañamiento” —basta pensar en los teóricos del teatro romántico alemán y particularmente en Schiller— y seguramente se remontan a los orígenes mismos de nuestra tradición teatral, por ejemplo en el sentido en que considera efecto de distancia el empleo del verso trágico George Steiner en su libro *La muerte de la tragedia* (1961). Pero es ciertamente esta tensión entre *identificación* y *distancia* comunicativas la que está en la base de la oposición brechtiana entre dramaturgia aristotélica y no aristotélica, entre forma “dramática” y forma “épica” o narrativa del teatro (véase 6.1.3).

5.9. “PERSPECTIVA” PERSONAL

Como queda dicho en los apartados análogos de los capítulos anteriores, el teatro es el dominio de la objetividad representativa y por eso los personajes dramáticos son, como el tiempo y el espacio, en abrumadora mayoría, normal y genuinamente de carácter objetivo o externo. Sólo excepcionalmente encontramos el universo dramático poblado, además de por personajes *objetivos*, esto es, normales, y en contraste con ellos (¿nunca solos, apropiándose de



todo el reparto?), por personajes *subjetivos*, interiorizados. Se requiere en tal caso que se implante en el drama la “visión”, es decir, el punto de vista o de percepción interna de un sujeto, normalmente un personaje, pero también una especie de “dramaturgo” ficticio ajeno a la fábula, como posibilidad mucho más rara. Por eso el estatuto subjetivo del personaje presenta en muchos casos un carácter altamente problemático que pone a prueba la dialéctica entre la fábula dramática, o el texto, si se quiere, en términos reales, y su escenificación, o mejor, sus posibles diferentes escenificaciones, verdadera piedra de toque en que debe resolverse la cuestión. Veamos algún ejemplo.

Al final de *Las coéforas* de Esquilo, las erinis se hacen visibles a Orestes «vestidas de negro y enmarañadas de múltiples serpientes». El coro no las ve y achaca la visión a un trastorno de la mente de Orestes, pero éste insiste: «No hay visión ninguna que me torture. ¡Éstas son claramente las rencorosas perras que pretenden vengar a mi madre! [...] ¡Soberano Apolo, cada vez hay más! ¡Sus ojos gotean sangre repugnante! [...] ¡Vosotras no las veis, pero yo estoy viéndolas! ¡Me siento acosado!». Es claro que sólo en el caso de que se hagan visibles las erinis en la representación de la tragedia, y por tanto de que el público vea lo que sólo ve Orestes, habrá que suponer que en su interior, nos hallaremos ante verdaderos personajes dramáticos subjetivos.

Lo mismo ocurre con el Espectro de Banquo en *Macbeth* (III, 4), al que ninguno de los personajes presentes ve excepto Macbeth, por lo que hay que pensar que se trata de una creación de su mente. En este caso el dramaturgo, el texto, invita a hacer de esta figura subjetiva un personaje dramático, o sea visible, pero una puesta en escena deberá resolver legítima y responsablemente, aun tratándose de Shakespeare, si acepta la sugerencia o no. Conviene notar la diferencia con la Sombra del padre de Hamlet, también fantasma de un muerto y personaje dramático o visible indiscutible, pues habla con su hijo en I, 5, pero sobrenatural o maravilloso, no subjetivo, pues cuantos están presentes lo ven cuando aparece (I, 1 y 5). Lo mismo ocurre con el Muerto que se aparece al Rey



en el acto tercero de *El príncipe perfecto. Primera parte*, de Lope de Vega, al que también ve un testigo, García.

Lo que determina el carácter subjetivo del personaje no es su naturaleza más o menos fantástica, sino que no resulte perceptible al común de los sujetos, sino sólo a alguno(s). De ahí que no resulte rara la ambigüedad o indeterminación cuando la visión o el “milagro” se produce en ausencia de testigos que puedan servirnos de referencia, como la aparición del Duque de Guimarans, muerto, al de Viseo en el acto tercero de *El Duque de Viseo* de Lope. Sobre una intencionada explotación de la ambigüedad entre carácter subjetivo o maravilloso (pero objetivo) del personaje descansa la construcción dramática de *Irene o el tesoro* de Buero Vallejo, autor persistente en la experimentación de este aspecto de la visión dramática, como ya se ha dicho, y del que cabe recordar el único papel femenino de *La fundación* como ejemplo de nítido personaje subjetivo, producto en este caso de un trastorno psíquico de Tomás, el protagonista, que el público, como es obligado, comparte con él. Además de visiones fantásticas o patológicas, con cierta frecuencia los personajes subjetivos resultan ser soñados por un personaje objetivo. Así, por ejemplo, los seis que participan en el sueño de la Reina Catalina, y que no son percibidos por los dos testigos despiertos, en *La vida del rey Enrique VIII* de Shakespeare, o en *Egmont* de Goethe el personaje soñado por el héroe poco antes de su trágico fin, o sea la Libertad, que presenta las facciones de su amante Clara, y por tanto deberá ser representado por la misma actriz, que encarnará así al personaje objetivo y al subjetivo.

5.10. PERSONAJE Y SIGNIFICADO

Considerar al personaje dramático en relación con el significado de la obra supone situarse en la transición misma del análisis al comentario y examinar los posibles valores simbólicos, ideológicos, en definitiva semánticos que soporta (o no) como una carga



adicional, más allá de su estricto cometido representativo; esto es, indagar qué significa, además de a quién representa, tal o cual personaje.

En un sentido muy amplio es difícil que los personajes de cualquier obra “vivan” totalmente de espaldas al mundo de la significación. Directa o indirectamente deben guardar con éste alguna relación, pues hasta la obra más frívola o intrascendente contiene una idea de la realidad, un modelo del mundo y, como afirma Lotman (1970: 297), «el tipo de imagen del mundo, el tipo de argumento y el tipo de personaje se hallan recíprocamente condicionados». Ello no impide que en un nivel de análisis más de superficie podamos distinguir dos orientaciones contrapuestas en la producción teatral, según la significación —si se quiere, ideológica— se erija en principio subordinante (Brecht) o resulte subordinado a otros (Shakespeare). Las “funciones semánticas” de los personajes serán más visibles e importantes en las dramaturgias del primer tipo, como la de Buero Vallejo, que en las de orientación opuesta, como la de Miguel Mihura, por ejemplo.

En términos generales, puede establecerse para el personaje en relación con el significado la misma categorización que para el espacio y el tiempo, esto es, la distinción entre personaje *neutralizado* en cuanto a la significación (Puck en *El sueño de una noche de verano*) y personaje *semantizado*, o sea, cargado de significado en diferente grado, hasta el máximo que corresponde al personaje *tematizado* (Harpagón, *El avaro*), cuya significación coincide con el tema de la obra. Los polos extremos resultan casi siempre, como en los ejemplos anteriores, discutibles y la cuestión se plantea realmente en términos de mayor o menor grado de semantización. Así, por ejemplo, parece claro que los personajes de *La casa de Bernarda Alba* están más semantizados, se prestan más a una interpretación simbólica, que los de *Luces de bohemia*, más particularizados o reacios a una generalización significativa.

Son muchos los aspectos constitutivos del personaje dramático susceptibles de semantización. Por ejemplo, su dinamismo o estatismo, entendido más en relación con su función que con su



carácter, se semantiza frecuentemente así: emparejando la movilidad con “vida” (arte, amor, verdad, alegría, pasión, placer, humanidad, etc.) y la inmovilidad con “antivida” (rigor, dogmatismo, grandeza, severidad, rigidez, deber, inhumanidad, etc.). Tal es sin duda el sentido profundo de la contraposición significativa entre Adela y Bernarda, respectivamente, o la que enfrenta a Don Juan y Laura con Don Carlos y el Comendador en *El convidado de piedra* de Pushkin (cf. Lotman, 1970: 312).

Muchas son también las formas mediante las que el personaje puede “contagiarse” de significados, las mismas o semejantes a las ya señaladas en capítulos anteriores para el tiempo y el espacio. Por ejemplo, los mecanismos de la *connotación* que añaden a la posible *denotación* significativa de un personaje los valores afectivos o evocadores, de índole cultural, social o en último término individual, que puede suscitar en los espectadores. Me parece advertir, por ejemplo, en Bernarda Alba, más allá de su significado denotativo, que coincide con los valores de la antivida que acabamos de enumerar, un conglomerado de connotaciones, de turbios sentimientos, de evocaciones oscuras, que están en la base de la fascinación que, junto al rechazo moral y quizás con más fuerza, suscita el personaje.

Además de fenómenos semánticos como la *sinonimia* (Adela y María Josefa), la *antonimia* (Max y Latino) o la *polisemia* (Don Juan), las figuras retóricas “de pensamiento” y particularmente los “tropos” vuelven a ofrecer modelos idóneos para estudiar los diferentes modos de “significar” los personajes. Por *metáfora* puede llegar Adela a significar libertad o vida y Bernarda opresión o muerte, mientras que por *metonimia* un amplio grupo de personajes significan la vida bohemia en *Luces de bohemia* y otro la justicia popular en *Fuente Ovejuna*, como apunta Ubersfeld (1977: 94-95), que habla también, por ejemplo, de un tipo de personaje *oxímoron*, esto es, que encierra en sí significados contrapuestos, como Cordelia en *El rey Lear*, que significaría a la vez vida y muerte.

Llamaré, por último, la atención sobre la determinación *pragmática* del significado del personaje en función de la situación co-



municativa. El fenómeno es tan evidente en el caso que nos ocupa como en el uso lingüístico y pone en primer plano la cara escénica del personaje dramático, es decir, su vinculación con la puesta en escena. Bastará por ello algún ejemplo: la representación de la *Numancia* de Cervantes, en 1937, en París en versión de Jean-Louis Barrault y en Madrid en adaptación de Rafael Alberti, hacía prácticamente inevitable identificar a los numantinos con los republicanos españoles y a los romanos con los sublevados contra la República (ejemplo de F. Torres Monreal, en Ubersfeld, 1977: 93); y Adolfo Marsillach dirigió e interpretó, en 1969, una muy exitosa versión del *Tartufo*, en la que se “actualizaba” al personaje presentándolo como estereotipo paródico y anacrónico de socio del *Opus Dei*.



6. “VISIÓN”

Este capítulo corresponde al estudio del cuarto elemento *fundamental* del teatro, el público. Se trata, por tanto, de centrar ahora la atención en los fenómenos, de capital importancia, que afectan a la *recepción* dramática, a la que prefiero denominar “visión” para subrayar el carácter primordialmente visual de la misma: «Teatro es por esencia, presencia y potencia *visión* —espectáculo—, y en cuanto público, somos ante todo espectadores, y la palabra griega θεατρον, teatro, no significa sino eso: *miradouro*, mirador» (Ortega y Gasset, 1958: 40). El público puede estudiarse, claro está, desde enfoques diferentes al que aquí apuntaremos, y de gran interés, como por ejemplo el sociológico. Pero me parece que la “visión” constituye el aspecto pertinente para el estudio de la dramaturgia.

Las cuestiones que agrupamos bajo el marbete de “visión dramática” se encuentran particularmente necesitadas de tratamiento y sobre todo de clarificación. Lo cierto es que han sido objeto de consideraciones más bien escasas y confusas. Mi intención en este capítulo es sobre todo poner orden en panorama tan revuelto intentando sistematizar los perfiles que la visión ofrece al análisis dramático. Una de las fuentes de confusión es sin duda el traspaso, sin las debidas cautelas y distancias, de conceptos narratológicos al análisis teatral, entre ellos, particularmente, el de “narrador”, al que ya nos hemos referido antes. La diferencia esencial entre los dos *modos* de representación que distinguimos desde Platón y Aristóteles, es que en el narrativo el mundo ficticio se sustenta total y exclusivamente en las palabras que cuentan la historia, y de ahí que la “voz” narrativa sea la categoría sustancial, a la que se pueden reducir todas las demás; mientras que en el dramático el



mundo ficticio *se pone ante los ojos* del espectador —realmente en el teatro, formalmente en el libro— sustentándose en los “dobles” reales (personas, trajes, objetos, espacios, etc.) que lo representan, y de ahí que cualquier categoría “vocal” sea en el teatro o imposible —como la de “narrador” auténtico— o reductible y subordinada a la de personaje —como la de “seudonarrador”—. Éste es, a mi juicio, el punto de referencia que no debe perderse al traspasar conceptos de un dominio modal a otro.

Según la terminología del sistema analítico de Genette (1972 y 1983) para la narración, tres son las categorías cuyos correlatos dramáticos integran la “visión” en el teatro: la *distancia*, la *perspectiva* o “focalización” y los *niveles*. Las dos primeras constituyen el denominado “modo narrativo”, en sentido estricto, pues se trata de un término bisémico que hubiera sido preferible evitar y que en sentido lato abarca todas las categorías narratológicas. Los niveles narrativos forman parte, en cambio, de la “voz”, categoría que hay que descartar sin duda para el drama. Lo que ocurre es que los niveles de representación o de ficción, que es de lo que se trata, dependen en el relato de la *voz* y en el drama de la *visión*, que son respectivamente las categorías constitutivas de cada uno de los dos “géneros”. Así, por ejemplo, el “relato dentro del relato” requiere un narrador de segundo grado (ya narrado por un narrador primero); el “teatro en el teatro”, en cambio, exige un espacio o un personaje dramático de segundo grado. Espero que quede claro en lo que sigue la íntima relación que amalgama los niveles dramáticos con la distancia y la perspectiva. La “visión” resulta así en mi modelo una clase de categorías paralela a la de “modo” en el de Genette, y afectado, quizás inevitablemente, de la misma perturbadora duplicidad, pues también el espacio, los personajes y en cierto modo el tiempo forman parte de la visión, en sentido amplio.



6.1. “DISTANCIA”:

ILUSIONISMO Y ANTILUSIONISMO EN EL TEATRO

La *distancia representativa* es una categoría estética general que se mide entre el plano representante y el representado de cualquier arte u obra y resulta inversamente proporcional a la *ilusión de realidad* suscitada en sus receptores. Así, por ejemplo, *Las meninas* de Velázquez pasa por ser, con razón, una de las obras que mayor ilusión de realidad provoca en el observador. Sirve, pues, de ejemplo excelente de mínima distancia representativa. Sobra decir que la impresión de tener delante unas figuras y un espacio “reales” no puede ser más que ilusoria ante éste y ante cualquier cuadro (*en realidad* un trozo de lienzo, de madera, etc.), lo mismo que en cualquier otro arte representativo, sea la escultura, la novela, el cine... ¿Y el teatro? Parece un caso aparte: no todo es en él ilusorio, como en la pintura o el cine; ni tampoco es todo real, como en la vida. Compárese la entidad del lienzo de Velázquez con la del instante de la representación de *Las meninas* de Buero Vallejo en que se compone como *tableau vivant*.

Conviene darse cuenta de que la ilusión de realidad depende no sólo de cómo esté pintado el cuadro sino también de cómo se mire. Basta, por ejemplo, fijarse en el marco de *Las meninas* para que se rompa la ilusión de realidad y aparezca como lo que es: un cuadro. Lo mismo ocurrirá si se enfoca un detalle, se mira de muy cerca o con una atención técnica: desaparece el espejismo de realidad y se impone “el cuadro como pintura”, esto es, se hace patente la distancia representativa. Ésta se manifiesta como desvelamiento de la representación en cuanto tal, como el cuadro que “honradamente” advierte que no es una ventana a través de la cual mirar el mundo, sino sencillamente un cuadro, es decir, pintura, lienzo, color, dibujo; o la novela que hace al lector consciente de que es literatura narrativa, lenguaje, una cadena de palabras; o la película —tan rara— que pone en evidencia que es eso, cine, fotografías en movimiento. La distancia implica, pues, “opacidad” de la representación, que se deja notar, en vez de transparentar —haciéndose



invisible— el mundo representado, como ocurre cuando domina la ilusión de realidad.

La cara subjetiva del fenómeno que estudiamos, la que depende del observador más que del objeto observado, pone también de manifiesto con claridad el carácter limitado o relativo de la distancia. Igual que una determinada visión o manera de mirar el cuadro más ilusionista basta para poner de manifiesto la distancia representativa y quebrar por tanto la ilusión de realidad, no hay seguramente cuadro, por abstracto o no figurativo que sea, que impida en absoluto ser mirado, acortando la distancia, como espejismo de una realidad. Puede que incluso tenga razón Steiner (1989: 246) cuando afirma:

El surrealismo, los *collages*, las tácticas no figurativas con la palabra o la forma son simplemente disfraces. Los elementos del mundo, de la existencialidad habitada, están ahí. Un «blanco sobre negro» es una instantánea de la noche; un centauro es un guión entre dos realidades manifiestas. [...] Querámoslo o no —y esto constituye la ilimitada cárcel del lenguaje—, nuestra mirada reflexiva elabora sombras de familiaridad, de secuencia significante, a partir del verso sin sentido, de la escritura concreta y el juego aparentemente aleatorio. Alguna finalidad de realismo, de reproducción socialmente sancionada, es, hasta donde llegan la literatura y las artes plásticas, no tanto una opción libre como un hecho ineludible.

Ahora bien, no se crea que todo es subjetivo en lo que se refiere a la distancia. Basta comparar *Las meninas* de Velázquez con las de Picasso para reconocer, con el peso aplastante de la evidencia, que la mínima distancia representativa del cuadro del sevillano crece hasta hacerse enorme en todos y cada uno de los que componen la *suite* del malagueño; objetivamente. Es cierto que el término “distancia” evoca quizás mejor este aspecto objetivo o, si se quiere, intersubjetivo, mientras que el marbete “ilusión de realidad” parece asociarse más, por sus implicaciones psicológicas, con el lado subjetivo del fenómeno. En realidad se trata de las dos caras indisociables —el positivo y el negativo— de la misma categoría.



6.1.1. Distancia narrativa y distancia dramática

La distancia está íntimamente relacionada con el “modo” de representar ficciones de tal manera que la oposición modal clásica entre *diégesis* (relato puro) y *mímesis* (representación escénica y, referida al lenguaje, diálogo) viene a coincidir, a grandes rasgos, con la contraposición entre distancia e ilusión de realidad, lo mismo que las reformulaciones en la lengua dominante de la misma dicotomía en términos de *telling* (contar) y *showing* (mostrar) o de *simple narration* y *scenic presentation*. No cabe duda de que la narración, oral o escrita, de una acción, un crimen por ejemplo, es una operación representativa mucho más distante que la representación teatral de la misma: en ésta hay un espacio real que representa al escenario del crimen, seres humanos que encarnan al criminal y la víctima, palabras proferidas y acciones realizadas efectivamente por aquéllos, que repiten o simulan las de éstos: la ilusión de realidad es, en principio, máxima; en la narración todo —lugares, personas, acciones, palabras— está representado mediante el lenguaje: la ilusión de realidad es, en principio, mínima y sólo se aproxima (por debajo) a la propia del teatro cuando lo que se representa, con palabras, son otras palabras, es decir, en las partes dialogadas. Así pues, globalmente, la distancia representativa es constitutiva de la narración, y la ilusión de realidad constitutiva del drama.

Pero lo que interesa examinar aquí es el juego de la distancia *dentro* del drama. Para ello no estará de más echar una ojeada al funcionamiento de esta categoría en el interior de la literatura narrativa. De nuevo es Genette quien proporciona el acceso más sistemático comenzando por su distinción entre “relato de sucesos” (narración —y descripción— pura de referente no verbal) y “relato de palabras” (trasposición de los diálogos —y los pensamientos— de los personajes). Como ya dijimos, en este último la distancia es mucho menor que en el relato puro. Sólo el relato de palabras puede considerarse parcialmente mimético en la narración; mientras que todo, y no sólo el diálogo, lo es en el teatro de forma plena. Los distintos grados que puede presentar la dis-



tancia en el relato de palabras —de mayor a menor, por ejemplo: estilo indirecto, indirecto libre, directo, monólogo interior, “flujo de conciencia”— no tienen equivalente en el teatro, donde hablan *efectivamente* los personajes, si se quiere en “estilo directo libre”: no regido por narrador o marco narrativo alguno

En el llamado “relato de sucesos”, un factor determinante de la distancia es el grado de “visibilidad” del narrador (mejor que su presencia o ausencia, pues en realidad tiene que estar, de una u otra forma, siempre presente, ya que es su voz, su palabra, la que constituye el relato y su ausencia *efectiva* implicaría ni más ni menos que el silencio narrativo: el fin de la narración y la cancelación del mundo representado). La ilusión de realidad se ve favorecida cuando el narrador se hace invisible o transparente; su visibilidad, el hecho de que atraiga la atención del lector sobre sí, no puede sino incrementar la distancia: hacer a aquél consciente de la “narración”, del hecho de que alguien le está contando una historia.

Pues bien, en el drama un narrador o cualquier otra forma de verdadero “sujeto de la enunciación” es una instancia necesariamente invisible, pero invisible por ausente y ausente por imposible. (Una vez más: los personajes que hacen en algunas obras el papel de “dramaturgo” en cualquiera de sus modalidades, la más inapropiada de las cuales es la de “narrador”, no son evidentemente verdaderos dramaturgos —figura por definición ausente en el drama— sino personajes seudodramaturgos y en el peor de los casos seudonarradores: se trata, pues, de un “efecto”, no de una categoría, ni siquiera formal). Desde este punto de vista, el drama o el teatro, como representación “in-mediata” del universo ficticio, presenta el mínimo de distancia representativa, alcanza el máximo de ilusión de realidad, la cima de la “mímesis” representativa.

Otro factor decisivo para calibrar la distancia narrativa es la riqueza y minuciosidad de la información que se proporciona sobre el mundo ficticio; llanamente dicho, de la abundancia de detalles. Es claro que la acumulación de éstos aumenta la ilusión de realidad, mientras que el esquematismo de la información narrativa



(por ejemplo, en *San Manuel Bueno, mártir* de Unamuno) favorece la distancia. Como recurso extremo de ilusionismo narrativo hay que considerar los llamados “efectos de realidad” (cf. Barthes, 1968), esto es, la información narrativa especializada precisamente en la función de crear ilusión de realidad.

El drama parece comportarse a este respecto de forma contraria a la tendencia ilusionista que hemos visto confirmarse hasta ahora. Pues, en efecto, la información sobre el mundo ficticio se rige en el drama por un principio de estricta economía. La “información dramática” resulta no sólo característicamente esquemática sino que tiende a reducirse a lo rigurosamente pertinente. La narración tiende a representar un mundo *lleno*, abigarrado, a proceder por acumulación; el drama procede, por el contrario, al *vaciado* del mundo para marcar sus líneas de fuerza, estiliza, es un arte de despojamiento, de reducción a lo esencial (¿no será éste, por cierto, uno de los factores que explican el éxito imparable de la novela y el progresivo declive del teatro en sociedades dominadas por una vulgaridad creciente, como las occidentales de los dos últimos siglos?). El imperio de lo pertinente en el drama parece dejar sin lugar o sin sentido a los “efectos de realidad” característicos del relato. La razón me parece sencilla: el teatro no necesita “efectos” (artificios) de realidad porque tiene (y muy abundantes) *ingredientes de realidad*.

Así, me parece coherente con la tendencia de cada uno de los dos *modos* de representación —a la distancia la narración pura, a la ilusión de realidad el drama puro— que los *géneros* respectivos, y en definitiva las obras, activen efectos o recursos para contrarrestar la norma modal: efectos ilusionistas en el relato, como los “efectos de realidad”, y efectos antiilusionistas o distanciadores en el drama.

6.1.2. Aspectos de la distancia en el teatro

Sin perder de vista nunca que se trata de una distinción genuinamente teórica, puramente conceptual, es posible y útil considerar



estos tres aspectos de la distancia dramática, según se mida ésta en la relación: *a)* temática o argumental entre ficción y realidad, *b)* interpretativa o semiótica (representativa *stricto sensu*) entre interpretante e interpretado, y *c)* comunicativa o pragmática entre sala y escena o público y actores. Tres aspectos que nunca se insistirá demasiado en lo imbricados e interpenetrados que se encuentran en la realidad y que sólo provisionalmente debe el análisis separar en aras de la perspicacia; pero para reintegrarlos cuanto antes en el fenómeno unitario y coherente que es la distancia estética. La explicación de cada una de estas caras de la distancia teatral puede ser particularmente breve y sencilla, aquí, gracias a las ideas y a los ejemplos que adelantamos en cada uno de los tres capítulos anteriores de esta categoría referida, respectivamente, al tiempo (3.7), al espacio (4.6) y al personaje (5.8):

a) Distancia temática

Es la que separa el plano de la ficción del plano real. Se comprenderá lo difícil que resulta deslindarla de los otros dos “aspectos” si se tiene en cuenta que ficción y realidad se corresponden en el caso del teatro, pero no en el de la literatura o el cine, con la cara representada y representante, con la fábula y la escenificación, respectivamente, y que esta última es indisoluble del acto de comunicación, real, en que se produce y *que la produce*. La solución de compromiso que se me ocurre proponer para mantener la distinción es la de tomar los planos de referencia, ficción y realidad, no en sentido particular o contingente sino general o “esencial”, esto es, como “naturaleza de lo ficticio” y “naturaleza de lo real”.

Es referida al personaje como se muestra con la máxima claridad: en las dos formas de distancia temática que suponen la *idealización* y la *degradación* del personaje, junto a la anulación de distancia o “identificación” que denominamos *humanización* (véase 5.8a). En cuanto al tiempo y al espacio, la distancia temática puede entenderse referida a la *ucronía* y la *utopía*, frecuentísimamente unidas, como opción a la hora de (no) localizar el universo ficticio, frente a los diferentes grados de determinación geográfica e



histórica de la acción dramática, que acortan este tipo de distancia. Pirandello localiza así *Los gigantes de la montaña*: «Tiempo y lugar, indeterminados; en el límite que separa la fábula de la realidad».

b) *Distancia interpretativa*

Es la que separa la cara significativa de la significada, los sujetos y objetos representantes de los representados, por lo que puede denominarse también “semiótica” o “representativa”. Tratándose de un aspecto particularmente relevante en la puesta en escena, y por tanto en su análisis, he querido subrayar el cariz de la representación como interpretación y referir este aspecto de la distancia a la relación entre lo interpretado y sus intérpretes, personas o cosas. Si bien admite ser medido en el drama puramente literario, escrito, este aspecto de la distancia ejerce la plenitud de sus poderes en la escenificación y permite ser estudiado con especial provecho en el trayecto que va del texto a la puesta en escena.

El elemento en que se manifiesta con la mayor claridad es el espacio, con la distinción, de menor a mayor distancia, entre espacio *icónico realista*, *icónico estilizado*, *metonímico* y *convencional* (véase 4.6). Este aspecto de la distancia es el que separa las dos caras constitutivas del “personaje dramático” tal como quedó definido, la persona real del actor y la persona ficticia del “papel” que interpreta, y la alternativa entre distintos grados de identificación ilusionista y de distancia crítica del intérprete ocupa seguramente el centro de la teoría y de la historia del arte del actor (véase 5.8b). En lo referente al tiempo, se trata del grado de separación o coincidencia entre la temporalidad ficticia de la fábula y la real de la escenificación, de tal manera que las alteraciones o rupturas del desarrollo continuo del tiempo, del orden cronológico, de la frecuencia singulativa y de la duración isocrónica, así como la perspectiva temporal interna ponen de manifiesto este tipo de distancia interpretativa. El efecto de quiebra de la ilusión de realidad en el público de cada una de estas “anomalías” es inversamente proporcional a su grado de asentamiento como convención. Así, por ejemplo, será muy notable el efecto distanciador de las alte-



raciones de velocidad externa, *ralentización* y *aceleración*, y no lo será apenas o en absoluto, por archiconvencional, el de la *elipsis*.

c) *Distancia comunicativa*

Es esta dimensión la que hace que la distancia sea una categoría considerablemente más compleja en el teatro pleno, es decir, representado, que en la narrativa literaria, el cine y, en general, en todas las “escrituras”: pues en éstas la comunicación *efectiva* entre autor y “lector” se da fuera del objeto estético, mientras que en el teatro es constitutiva, forma parte de la “obra”, que es ahora, no un objeto, sino una experiencia estética. La distancia comunicativa va del público al personaje dramático (con su doble cara: actor / papel) o, lo que es lo mismo, de la sala a la escena dramática (espacio doble: real / ficticio).

La complejidad de la relación resulta casi desbordante si se tiene en cuenta que también el público (y la sala) se desdoblan en el teatro según el eje realidad / ficción. Si este desdoblamiento es sólo implícito, como ocurre en la mayoría de los casos (el público de *Antígona* se convierte implícitamente en contemporáneo de Antígona, por ejemplo), la cara ficticia del público coincide y, en cierto sentido, se anula, se vacía o se integra en el conjunto del mundo ficticio. Más complicada resulta la medición de la distancia cuando se produce una dramatización explícita del público. Así, por ejemplo, en la representación de *El tragaluz* de Buero Vallejo el público real se ve obligado a asumir el papel —ficticio— de un conjunto de personas del siglo xxv o xxx que asiste a un experimento científico consistente en recuperar la historia de unos personajes del pasado, de mediados del siglo xx. Resulta así que estos últimos son contemporáneos del público real, mientras que el público dramatizado (ficticio) pertenece al lejano futuro de la pareja que presenta el experimento. Unos y otros personajes dramáticos reclaman la identificación (temporal y no sólo temporal) del público, que se ve forzado a desdoblar su distancia comunicativa. Aunque de forma menos patente, esta duplicidad de la recepción teatral se produce también cuando la dramatización del



público es implícita, y caracteriza la recepción teatral: el público no sólo percibe las dos caras, real y ficticia, del personaje, sino que las percibe desde dos perspectivas o distancias, real una y ficticia la otra. Lo mismo puede decirse de la sala, que es ni más ni menos que el espacio del público.

Es este aspecto el que centra la consideración de la distancia temporal que se hacía más atrás (3.7) y que permitía distinguir los tipos de drama *histórico*, *contemporáneo* y *futurario*, la alternancia de estas distancias (*policronía*) y la confusión de las mismas (*anacronismo*). En estas formas de distancia están muy imbricados el tiempo y el espacio, por lo que cabe considerar la proyección espacial de cada una de ellas, o por lo menos la tensión entre exotismo y familiaridad del lugar dramático, hasta el límite de la identificación con donde tiene lugar la representación. Tanto la distancia física, en sentido literal, como la forma de relación, abierta o cerrada, entre sala y escena son determinantes del grado de ilusión de realidad referido al espacio (4.6). En cuanto a la distancia entre público y personaje dramático, depende de muchos y diferentes factores: además de los dos aspectos anteriores, temático y semiótico (la humanización del personaje y la identificación del intérprete, por ejemplo, aumentan la ilusión de realidad del público), del grado de caracterización, la calidad moral del personaje, etc. (5.8c)

6.1.3. *Ilusionismo y distancia en la recepción teatral*

Perfilado el concepto de distancia y establecidas algunas distinciones que pueden resultar útiles para el análisis, hay que llegar a lo que de verdad interesa, que es a plantear cómo afecta a la recepción teatral el fenómeno que estudiamos; del que no son pocas las consideraciones que, de forma casi siempre asistemática, se han venido haciendo en la “literatura teatral”, en términos sobre todo de “ilusionismo” y “antiilusionismo” (a la sustitución de este último por “distancia” se le reconocerá al menos la ventaja



de la eufonía), que son —y esto conviene subrayarlo— los términos pertinentes. Y es que con frecuencia se encontrará la “distancia” opuesta a la “identificación”. Este emparejamiento, en el que yo mismo he incurrido por lo menos en el título de un trabajo anterior (García Barrientos, 1988), trabajo del que repito aquí algunas ideas y hasta algunos párrafos, procede de la divulgación del pensamiento teatral de Bertolt Brecht y no trabaja a favor de la claridad de los conceptos que intento perfilar en este capítulo, sino de la confusión, por otra parte “natural”, de la distancia con la “perspectiva”. Vale la pena detenerse un momento en una precisión que es más que terminológica y en un autor verdaderamente decisivo para lo que hemos dado en llamar “visión dramática”.

No se puede negar que tanto en la teoría como en la práctica dramática «Brecht ha quebrantado el ilusionismo como nadie lo había hecho antes de él», aunque es igualmente cierto que «la rebelión antiilusionista de Brecht, contra el trance, la embriaguez y la empatía, no es tan nueva como pretende serlo» (Melchinger, 1958: 196 y 210): basta recordar lo que dijimos antes, por ejemplo, a propósito del arte del actor (5.8b). Ahora bien, lo que entendemos aquí por “distancia” no equivale al concepto brechtiano de *Verfremdung*, traducido casi siempre por “distanciación” en vez de por “extrañamiento”, sin duda preferible. No hay más que leer al propio Brecht (1933-1941: 294 y 295): «Distanciar [extrañar] un proceso o un carácter es, ante todo, simplemente, privar a ese proceso o a ese carácter de todo lo que tiene de evidente, de conocido, de patente, y hacer nacer en su lugar extrañeza y curiosidad [...] Distanciar [extrañar] es, pues, “historizar”, representar los procesos y los personajes como procesos y personajes históricos o, dicho de otra manera, efímeros». Para nosotros la distancia es un aspecto de la participación teatral, de la visión dramática, presente en cualquier forma de teatro, sobre el que se puede actuar para lograr determinados fines o efectos, uno de los cuales será el extrañamiento brechtiano: ni la única manera de servirse de la distancia teatral ni tal vez el único procedimiento para conseguir los fines que el teatro épico se propone (cf. Sartre, 1960). En definitiva,



«Brecht no pretende haber inventado el “efecto V”, se propone sólo hacer una nueva aplicación de él» (Dort, 1960: 196).

El término “identificación” puede entenderse como opuesto a distancia, pero su campo semasiológico rebasa ampliamente esa acepción. Brecht (1933-1941: 273) habla de «un acto psicológico muy particular: la *identificación* del espectador con los personajes actuantes que los actores imitan». Pero tal identificación puede ser de muy diverso tipo: afectiva, perceptiva, cognoscitiva, ideológica, etc., con un personaje determinado, con varios, con el conjunto del mundo ficticio, etc. La definición de Pavis (1980: 263), «proceso de *ilusión* del espectador que imagina ser el personaje representado (o del actor que “entra en la piel” de su personaje)» acentúa su relación con la distancia y pone de manifiesto el doble aspecto, comunicativo o pragmático y semiótico o interpretativo. Este último no deja de estar muy presente en la doctrina brechtiana: uno de los procedimientos destacados para lograr la recepción distanciada consiste en la interpretación “crítica” o distante del personaje por parte del actor. En honor de la máxima claridad posible en las distinciones, me inclino decididamente por reservar el término “identificación” y su contrario, “extrañamiento” (o sea “enajenación”), emancipados de la observancia brechtiana, para el fenómeno de la perspectiva, que examinaré enseguida. La íntima vinculación de ésta con la distancia explica que identificación pueda valer como antónimo de distancia, pero en un sentido particular: el del espectador que se identifica con el mundo ficticio hasta el extremo —y esto es lo decisivo— de que pierde la consciencia de ser eso, espectador de teatro. Es lo que considero más preciso llamar “ilusionismo”.

Puntualizado esto, sostengo que lo específico de la recepción teatral en el aspecto que estudiamos se encuentra en la tensión irreductible, siempre activa, entre ilusionismo y distancia, entre creación y ruptura de la ilusión, no de manera uniforme sino en proporciones y mediante formas variables de una obra a otra y de un momento a otro en una misma representación. Esto es así, me parece, porque la oposición distancia / ilusionismo no es sino



el reflejo o la consecuencia, en el plano de la participación, de la doble escisión, actor / público y representante / representado, que caracteriza la situación comunicativa propia del teatro. Por eso se trata de una oposición que, como estas últimas, no se puede neutralizar en beneficio de uno de los términos. El actor que se transformara en su personaje, que se identificara con él, de manera absoluta cambiaría su condición por la de enfermo mental de histrionismo, mientras que el que no consiguiera en absoluto encarnar al personaje, o se distanciara totalmente de él, podría ejercer de orador, pedagogo o narrador, no de actor de teatro. Lo mismo se puede decir del espectador, tanto cuando su ilusión de realidad es absoluta y quiere avisar a Romeo de que Julieta no ha muerto, como cuando, totalmente distanciado, no llega a percibir más que la cara representante, real, del espectáculo, sea por una recalcitran- te “mala fe” o, más probablemente, por ineptitud de los actuantes.

Lo que ocurre en el teatro es, por el contrario, como afirma desde un punto de vista psicoanalítico Octave Mannoni (1964: 228):

que nunca el actor desaparece detrás del personaje, que no debe aspirar demasiado a ello [...]; en una palabra, que se va al teatro para ver representar, y que en los espectadores hay identificación con el actor como actor y a la vez con el personaje, en una combinación original que es privativa del teatro y que no se presenta en otras formas de espectáculo.

Dos testimonios más acabarán de perfilar la idea:

Ver a Olivier haciendo de Shallow es ver superar dificultades parecidas [a las de un acróbata], leyes de la naturaleza semejantes desafiadas por la capacidad humana. Por ello no disfrutamos sólo del personaje sino también del actor. Y éste, a su vez, no hace sólo exhibición de su papel; está exhibiendo además su proeza; se exhibe a sí mismo (Eric Bentley, 1964: 150).

Este desdoblamiento particular produce un efecto teatral considerable en el teatro popular, donde los espectadores conocen bien a los actores. El espectador experimenta un desdoblamiento singular



cuando ve en papeles diferentes al mismo actor al que conoce en escena desde hace mucho tiempo. En menor medida se experimenta ya este sentimiento cuando se ve a un actor por primera vez. [...] Esta dualidad fue abiertamente resaltada por todos los tipos de teatro no realistas y fue un evidente obstáculo para la realización de un naturalismo total en el teatro naturalista (Petr Bogatyrev, 1938: 529).

Así pues, es la relación copulativa, no disyuntiva, entre ilusionismo y distancia la que define la participación en el teatro, en cualquier forma o manifestación de teatro; y es sólo el predominio, más o menos rotundo, de una de las dos categorías el que permite contraponer formas dramáticas o teatrales ilusionistas y antiilusionistas. La más famosa y fundada de estas contraposiciones es la que, basada en la distancia, aunque no sólo en ella, establece Brecht (1933-1941) entre la forma “aristotélica” o *dramática* y la forma *épica* o “no aristotélica” en estos términos: «Llamamos aristotélica a toda dramaturgia que provoque esta identificación» (237) y el principio de la forma épica «consiste en provocar, en lugar de la identificación, la *distanciación* [el extrañamiento]» (294). El carácter no absoluto de esta dicotomía puede notarse ya en el hecho de que tanto la identificación aristotélica —distinta de la que puede producirse hoy (véase p. 238)— como el extrañamiento brechtiano no son sino “medios” subordinados, respectivamente, al fin que Aristóteles asigna a la tragedia, es decir, a la “catarsis” (*Poética*, 1449b: 27), y a la finalidad social del teatro épico, como expresamente confirma Brecht: «No hay más que un principio que deliberadamente no hayamos nunca infringido: el de subordinar siempre todos los principios a la tarea social que nos proponemos llevar a cabo con cada obra» (308).

Que la dramática y la épica no constituyen dos formas alternativas de teatro sino más bien dos formas o dos límites *del* teatro, de acuerdo con la tesis que aquí sostenemos, aparece reconocido por Brecht en no pocos lugares de su obra. Por ejemplo, la nota que acompaña al esquema en que contrapone las dos dramaturgias reza así: «Este cuadro no marca oposiciones absolutas, sino



simplemente desplazamientos de acento. Así pues, en el interior de una representación destinada a informar al público [épica], se puede recurrir tanto a la sugestión afectiva como a la persuasión puramente racional» (260). En otro lugar afirma que se puede hablar de teatro “civilizado” sólo «si la identificación no es absoluta: el espectador no pierde nunca la consciencia de estar en el teatro. Es siempre consciente del hecho de que la ilusión de la que obtiene su placer es una ilusión» y que «a su vez, un tipo de interpretación que no se propone la identificación (y que llamamos “épico”) no tiene ningún interés en excluir *totalmente* la identificación», para terminar reconociendo «la resistencia opuesta a la metamorfosis que subsiste siempre en el espectador confrontado al estilo de interpretación habitual, así como la parte de metamorfosis que se mantiene en la actuación épica» (Brecht, 1935 aprox.-1941: 374-375). Bernard Dort (1960: 198), en fin, define la relación entre la sala y la escena del teatro épico como un «juego de identificación distanciada» (cf. Bettetini, 1975: 91-95).

En la práctica, el cálculo de la distancia en una obra de teatro o en un momento determinado de su representación, será el resultado de una operación compleja en la que se proceda a la integración o la “composición” de las mediciones parciales obtenidas en el análisis siguiendo las pautas marcadas más atrás: observación de cada uno de los “aspectos” (temático, semiótico, pragmático) de la distancia en cada uno de los “elementos” (tiempo, espacio, personaje y público). Y sabiendo de antemano que nunca se obtendrá un resultado cero ni pleno para la distancia o el ilusionismo.

Si se piensa en las dos obras que venimos tomando como referencia, encontraremos *Luces de bohemia* más volcada hacia la distancia en relación con *La casa de Bernarda Alba*, acaso más ilusionista; siempre en términos relativos y a costa de no pocas precisiones. Por ejemplo, que la obra de García Lorca explota sutil y certeramente el equívoco entre una apariencia abrumadora de realismo, o mejor, de ilusión de realidad y un grado extremo de estilización, casi imperceptible, no por leve sino por profunda: ello puede comprobarse con particular claridad en el lenguaje, radical-



mente poético pero a primera vista coloquial, incluso “popular”, de los diálogos. Habría que puntualizar también que estos diagnósticos se hacen a partir de lo que sugiere la lectura de la obra escrita, y se trata de un fenómeno que depende mucho de la puesta en escena, en la que se decide en gran medida. No es imposible plantear un montaje naturalista del primer esperpento o de Lope, Shakespeare, Corneille, etc. ni dar a *La casa de Bernarda Alba* un tratamiento expresionista, por ejemplo. Con todo, hay géneros como la farsa y obras como *Los intereses creados* o cualquiera de Francisco Nieva, en los que predomina sin duda la distancia, y otros y otras de obligado ilusionismo como el melodrama, como *Tosca* o *Tío Vania*. Adolfo Marsillach juega a fondo la carta de la distancia en *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* a base de continuas y repetidas rupturas de cualquier veleidad ilusionista. En un espectáculo de importación, *La mujer de negro*, adaptación por S. Mallatratt de una novela de Susan Hill, se ofrece una curiosa combinación de distancia e ilusionismo: de una parte, la presentación extremadamente anti-ilusionista del argumento, narrándolo en gran parte y poniendo en evidencia el carácter de representación teatral de los fragmentos que se escenifican, dentro del marco narrativo; de otra, la secuencia de momentos en que se lleva al máximo el ilusionismo, requerido por el género, tan raro en teatro, del terror, mediante golpes de efecto de corte netamente cinematográfico: gritos, ruidos, visiones fantasmales y demás “efectos especiales”.

Veamos, para terminar, un ejemplo de distancia representativa, prevista ya e inscrita en la obra literaria, como muestra de las ilimitadas finalidades con que se puede hacer uso de particulares efectos de distancia (o de ilusionismo) en el teatro. Se trata de la tercera transición del acto primero de *La visita de la vieja dama* (1956) de Friedrich Dürrenmatt:

Desaparece la decoración del Hostal. Por la izquierda aparecen los cuatro del banco de la estación y colocan, a la izquierda de la escena, un tosco banco sin labrar. El PRIMERO se sube al banco con un corazón de cartón rojo entre las manos con las letras E y C entrelazadas. Los otros



tres se colocan luego en torno al banco, con ramas en las manos, simulando árboles.

PRIMERO: Somos pinos, abetos, hayas...

SEGUNDO: Somos esbeltos árboles de un verde oscuro...

TERCERO: Musgo y líquenes, tupida hierba...

CUARTO: Monte bajo y abrojos...

PRIMERO: Somos nubes y cantar de pájaros...

SEGUNDO: Espesura de la más tupida...

TERCERO: Venados y tímidos corzos...

CUARTO: Rumor de hojas y viejos sueños...

Este juego de los árboles representados por personajes dramáticos encarnados por actores que dicen que son árboles, esto es, que recurren también al sistema de signos más convencional, el lenguaje, para su representación, se vuelve a repetir en el acto tercero:

Los Cuatro vienen con el banco de madera, pero vestidos de frac, y repiten el juego de simular árboles.

PRIMERO: Volvemos a ser pinos y abetos...

Lo que interesa del caso es, como decía, señalar la función que expresamente atribuye el autor en el Epílogo a este efecto de distancia: «Cuando los cuatro gulenses miman árboles y animales en escena, no se trata de surrealismo, sino de hacer más soportable la penosa escena de amor que se da en el bosque, es decir, el penoso acercamiento de un viejo a una dama medio inválida, acercamiento más soportable en una escena con tinte poético».

6.2. “PERSPECTIVA”:

OBJETIVIDAD Y SUBJETIVIDAD EN EL TEATRO

Bajo el marbete de “perspectiva”, que puede considerarse sinónimo de “punto de vista”, más difundido y por ende más ambiguo, pro-



pongo agrupar los diferentes matices que presenta la cuestión de la objetividad y la subjetividad en el teatro.

En los términos más generales, no cabe duda acerca de que el género dramático se opone a los otros dos grandes géneros tradicionales y propiamente literarios, la narrativa y la lírica, «en tanto que única forma con enunciación rigurosamente “objetiva”» (Genette, 1979: 70). Es el rasgo por el que se opone también al cine, el género “poético” o representativo menos antiguo y el hegemónico en la actualidad. Pasando por alto esta peculiaridad verdaderamente fundamental del teatro es como se equivocan cuantos se dedican a trasvasar alegremente categorías del modo narrativo (en el que hay que encuadrar el cine) al modo dramático. En el teatro el espectador ve el mundo ficticio directamente con sus propios ojos; en el cine lo ve y en el relato lo imagina a través de una mediación subjetiva, de un “sujeto”, en cuya mirada y en cuya voz, respectivamente, se sustenta enteramente el mundo en cuestión. La “objetividad” de la enunciación dramática debe entenderse ante todo, en términos negativos, como ausencia de mediación: ¿una enunciación sin sujeto? Exactamente eso, a mi juicio (cf. Abuín, 1997b, que defiende con inteligencia lo contrario). En palabras de Northrop Frye (1957: 302), que suscribo: «En la obra dramática, el auditorio está directamente en presencia de los personajes hipotéticos que forman parte de la concepción; la ausencia de autor, disimulado a su auditorio, es el rasgo característico del teatro».

Pero si, de un lado, el teatro en cuanto representación inmediata es el imperio de la objetividad, de otro, en cuanto “actuación”, es el imperio de la intersubjetividad. La obra de teatro no es un objeto, sino una experiencia vivida por las dos clases de sujetos que intervienen en ella y la constituyen, actores y espectadores. La obra narrativa y la cinematográfica, en cambio, cristalizan, como todas las “escrituras”, en un objeto —libro, película— que es independiente de los sujetos que lo produjeron y que lo consumen. Ésta parece ser, vista a grandes rasgos, la relación paradójica del teatro con la subjetividad. Y veremos que lo característico de este



aspecto de la recepción teatral que llamamos perspectiva será, lo mismo que acabamos de ver para la distancia, la tensión dialéctica irreductible entre dos polos: la objetividad y la subjetividad, la identificación y el extrañamiento del público.

Para hacernos una idea del fenómeno que llamamos perspectiva —y precisamente en su aspecto más “visible”— vale asomarse al mundo, tan fascinante siempre y tan instructivo, de los poemas homéricos. En el canto X de la *Odisea*, cuando Ulises se dirige a encontrarse con Circe, y para avisarle de cómo resistir sus encantamientos, se le aparece Hermes, «que había tomado la figura de uno de esos adolescentes en los que la gracia florece cuando les apunta el bozo». Antes y después asistimos en el poema a otras muchas apariciones, sobre todo de Atenea, bajo distintas formas humanas. Por ejemplo, en el canto XIII, al despertar Ulises ya en Ítaca, se le aparece la diosa con el aspecto de un adolescente. Cuando aquél, receloso, le miente, Atenea «entonces recuperó su forma femenina, convirtiéndose en una hermosa y arrogante mujer» y le reprocha que no la haya reconocido antes. El fenómeno en cuestión se puede vislumbrar en esta otra aparición de Atenea con apariencia de mujer «alta y hermosa»: se produce en el canto XVI y lo peculiar es que ahora la diosa se hace visible a Ulises, pero no a Telémaco, que «la tenía ante sí sin verla»; sólo que Homero nos lo escamotea enseguida: Atenea hace una seña a Ulises, que sale de la cabaña y atraviesa el corral; allí, aparte, es donde hablan y la diosa le devuelve «su hermosa presencia juvenil».

También en la *Iliada* son frecuentes esas apariciones divinas en diferentes figuras. En el canto II, por ejemplo, la misma Atenea se encarna en un heraldo que manda callar a la multitud para que oigan a Odiseo. Pero es en el arranque del poema (canto I, vv. 195 y ss.) donde se puede “ver” el fenómeno con toda nitidez: Aquiles acaba de ser ofendido en la asamblea por Agamenón, que le quita a Briseida; en ese momento, a punto de sacar su espada, «llegó Atenea del cielo [...] / y por detrás plantóse y al Pelida / asióle de su rubia cabellera, / a él sólo haciéndose visible, / que de los otros nadie la veía»; mantienen una larga conversación y luego, siguien-



do el consejo de la diosa, Aquiles ofende de palabra a Agamenón. Incluso en el interior del modo narrativo, al que pertenece, cabe plantearse qué verían los demás participantes en la asamblea: ¿a Aquiles hablando solo? Pero el asunto se agrava y se hace insoslayable si pasamos al modo dramático, esto es, si pensamos la escena en términos de representación teatral, pues lo que hay que determinar entonces es qué ve el público: ¿a Atenea, como Aquiles, y como Macbeth ve el espectro de Banquo, o a nadie, como todos los demás personajes que asisten a la escena? Y elegir es forzoso: o el público se identifica con la visión —subjetiva— del personaje (perspectiva interna) o se enajena de ella, como los demás personajes, manteniendo la visión desde fuera, “extrañada” o, si se quiere, “objetiva” (perspectiva externa).

6.2.1. *Perspectiva dramática y perspectiva narrativa*

La primera disimetría que sobresale al observar la cuestión del punto de vista en la narrativa y en el teatro es la muy desigual atención que ha suscitado en cada ámbito: mientras que en narratología es seguramente la categoría más estudiada, como apunta ya Todorov (1968: 58) y confirma Schaeffer (1995c: 595), en teoría dramática apenas se ha tomado en consideración y brilla por su ausencia la claridad al respecto: véase el tratamiento embarullado que recibe en el *Diccionario* de Pavis (1980), por ejemplo.

Hablar de “visión”, “perspectiva” o “punto de vista” en el teatro significa ante todo devolver estas categorías al dominio estético del que fueron tomadas para aplicarlas en sentido figurado a la narrativa, esto es, devolverlas al ámbito de las artes visuales. Como en el cine o en la pintura, estas categorías tienen en el teatro un sentido literal del que carecen en la narrativa. Porque en el teatro, efectivamente, *vemos* el mundo ficticio, que se pone ante nuestros ojos. Aunque consideraremos también otros aspectos más o menos figurados del punto de vista en el teatro, que tienen su correlato en la narrativa, es éste, estrictamente “ocular”, el más patente, el que



plantea con mayor crudeza el problema de la perspectiva dramática y el primero que estudiaremos enseguida (en 6.2.2.I), el que no tiene término de comparación en la narrativa literaria; pero sí en la narración cinematográfica, que es con la que habrá de hacerse la confrontación modal.

Tanto el teatro como el cine presentan la ventaja de que no se pueda producir en ellos la interferencia, que sí se da en la narración literaria, entre perspectiva y “voz narrativa”, y que provoca no pocas confusiones de manera casi inevitable, a pesar de muy meritorios esfuerzos, como el de Genette (1972: 203-6), por separar ambas categorías (cf. García Barrientos, 1992: 43-45). Y es que no siempre resulta fácil distinguir, y mucho menos desligar tajantemente, “quien habla”, o sea, quien cuenta la historia (el narrador), de “quien percibe” los hechos narrados (digamos el “focalizador”). Como ni el teatro ni el cine son algo “contado” (verbalmente), es decir, producido por una “voz”, no cabe en ellos “narrador” (propiamente dicho) que valga. El cine es el producto de una “visión”, esto es, visión “mediata” o visión de una visión: en él cabe decir que el “focalizador”, el sujeto de la visión, el ojo que mira a través de la cámara, reina en solitario, no compite con narrador —imposible— alguno, sino que lo devora en el sentido de que ocupa el mismo lugar —central, constituyente— que el narrador en el relato. En el teatro, visión “in-mediata”, ni siquiera está claro que pueda hablarse *realmente* de un sujeto de la visión o “focalizador” distinto del espectador de carne y hueso. Siendo esto de una claridad tan meridiana, asombra (valga la dilogía) que no pocos teóricos y críticos sucumban a la tentación de relacionar la perspectiva dramática con la “persona gramatical” y hablen, por ejemplo, de “dramaturgia en primera persona”, perpetrando, más que la pretendida metáfora, un oxímoron involuntario. Una vez más, lo que pudiera parecer una disputa terminológica más o menos bizantina, revelará, si hurgamos algo en ella, cuestiones de más calado y gravedad. Veamos.

Primero, incluso en la narración literaria, verbal, la persona gramatical —que el narrador (pues de él y *sólo de él* se trata) hable



en primera o en tercera persona— tiene poco o nada que ver con el punto de vista: «Decir de una historia que se narra en primera o tercera persona no nos indicará nada de importancia a menos que seamos más precisos y describamos cómo las cualidades particulares de los narradores se relacionan con efectos específicos» (Booth, 1961: 142); «puede haber, por ejemplo, relatos o al menos episodios, escritos en tercera persona y cuya instancia verdadera es, sin embargo, la primera persona» (Barthes, 1966: 40); es más, según Genette (1972: 214), el relato impersonal (en tercera persona) tiende a la focalización interna y el uso de la primera persona no implica para nada una focalización interna. Segundo, en el teatro cualquier cuestión de (primera) persona gramatical está absolutamente descartada. Porque tratándose, como se trata, del régimen, personal o impersonal, que elige el narrador para contar, y no siendo el teatro nada contado por nadie, no habiendo, no pudiendo haber en él ni narrador ni voz narrativa alguna, carece de sentido plantear en qué persona habla alguien que no habla porque no existe. Y a pesar de todo...

¿No se puede escribir una obra de teatro en primera persona? Se puede y se ha hecho. Sólo que, en lugar de desmentir lo que decimos, lo confirma; y permite, de paso, calibrar la distancia que separa el “texto dramático”, es decir el teatro, de la “obra dramática”, o sea la literatura escrita (véase 1.2.6). Los personajes de *El álbum familiar* de José Luis Alonso de Santos son “yo”, “mi padre”, “mi abuela”, “mi vecina”, etc. y la primera acotación de la obra reza así: «Estoy yo solo pisando las baldosas de mi casa, que no sé por qué es ahora toda ella blanca, grande, silenciosa». Lo importante es caer en la cuenta de que el uso de primera persona, posibilidad normal en narrativa y poesía, si cabe también de manera forzada —por ingenuidad o como mero juego de transgresión— en la literatura dramática, es a costa de carecer de cualquier trascendencia teatral, de permanecer como “excedente” literario, puramente verbal, no dramático, sin posibilidad ninguna de traducción escénica. ¿Pues cómo se representa en un escenario al personaje “yo”? Exactamente igual que al personaje Juan. Todos los personajes



dramáticos son “yo” en cuanto al hablar dicen “yo”; pero son necesariamente “él” para el espectador que los observa y los escucha; «todos están presentes de la misma manera delante de nosotros» (Souriau, 1950: 142); «en un relato en el que el narrador dice “yo”, un personaje desempeña un papel aparte, diferente de los demás; en el drama todos se encuentran en el mismo nivel» (Todorov, 1973: 77). Y todo es consecuencia de lo mismo: el carácter “rigurosamente objetivo” de la enunciación teatral.

He aquí otra diferencia, ésta de carácter modal: si no me equivoco, para el modo dramático es necesario que el punto de vista sea personal, corresponda a un ser humano; para el modo narrativo, no. Esto es evidente en el caso del cine referido al sentido más inmediato, visual, del fenómeno: vista desde el interior del desagüe de una bañera, por ejemplo. Y por eso he propuesto en otro lugar (García Barrientos, 1992: 38-40) la denominación “punto focalizante” (personal o impersonal) en vez de “focalizador” —que parece implicar ya un sujeto— para nombrar al titular del punto de vista en el ámbito general de la ficción. En cuanto a la narración literaria, valga este ejemplo que proporciona Souriau (1950: 128, nota) y se refiere a un pasaje de *Hombres de bonne volonté*: «Un personaje pasea por una calle. Lo usual en un caso así es describir la calle desde el punto de vista del personaje. Mediante una inversión muy curiosa y muy hábil, Jules Romains nos describe al personaje desde el punto de vista de la calle». Esto es imposible en el teatro. En él, el punto de vista es forzosamente personal porque el espectador está viendo con sus propios ojos en el momento mismo en que se produce lo que ve. Esta visión *efectiva* puede —no sin dificultades— identificarse con la de *alguien* perteneciente al mundo ficticio, pero no, a mi juicio, con la obtenida desde un *punto* de mira situado dentro de la ficción, distinto al punto real desde el que mira el espectador.

La tipología de la perspectiva dramática es, me parece, más sencilla y nítida que la de la narrativa. Se reduce a la dicotomía entre *perspectiva externa* (posibilidad no marcada: visión desde fuera: objetivismo) y *perspectiva interna* (posibilidad marcada: visión compartida con un personaje: subjetivismo); que puede



hacerse coincidir con la oposición, así entendida, entre *extrañamiento* e *identificación*, respectivamente, que apunta más directamente a lo que constituye el interés central de este capítulo: la recepción dramática.

La visión desde fuera, el extrañamiento o no identificación del espectador, la perspectiva externa, parece lo característico del *showing*, del modo dramático de representación y es, en efecto, la posibilidad “normal” o no marcada de la perspectiva en el teatro; mientras que en la narración se trata de una categoría problemática (cf. Garrido Domínguez, 1993: 145-147), de una posibilidad aparente, pero en realidad de un *imposible narrativo*: el relato sin narrador, la historia que nadie cuenta, que se cuenta sola (es decir, el drama).

Es la posibilidad de instaurar una perspectiva interna —la identificación del espectador con un personaje— lo que resulta problemático en el teatro; aunque en grados muy diferentes según los distintos aspectos de la perspectiva que consideramos en el apartado siguiente: gravísimo, lo adelanto ya, en el “sensorial”, esto es, en el de la visión propiamente dicha. En cualquier caso, parece pertinente en principio la distinción entre identificación *fija* (con el mismo personaje a lo largo del drama), *variable* (con varios personajes, cada uno para un tramo diferente del drama) y *múltiple* (con distintos personajes en relación con el mismo contenido dramático).

Es la perspectiva interna la que puede en principio presentar “alteraciones” de perspectiva, esto es, «infracciones aisladas, cuando la coherencia del conjunto se mantiene lo bastante fuerte como para que la noción de modo dominante siga siendo pertinente», tal como las define Genette (1972: 211), y que son de dos tipos: *paralepsis*, por la que se ofrece más información de la que cabe esperar del tipo de perspectiva que rige el conjunto; y *paralipsis*, mediante la que se oculta información que el tipo de perspectiva permite ofrecer. Un caso de este último tipo he creído advertir en *Séneca, o el beneficio de la duda* de Antonio Gala (cf. García Barrientos, 1998b), obra en la que parece lógico que el público com-



parta cuantas perplejidades asalten la conciencia moral de Séneca, puesto que es el punto de vista de éste el que se ve obligado a asumir, pero no tanto que se le haga dudar sobre hechos que Séneca conoce pero que su “discurso” escamotea, como su intervención o no en la muerte de Británico o en el incendio de Roma, ¡hablando el personaje en realidad para sí mismo y al borde de la muerte!

El carácter no mediato de la representación dramática descarta la posibilidad, tan frecuente y poderosa en narrativa, de la perspectiva ilimitada u “omnisciencia”. Por si acaso: supuesto que los “narradores” en el teatro son necesariamente falsos narradores y verdaderos personajes, la presencia de un “narrador omnisciente”, como en *El círculo de tiza caucasiano* de Brecht, por ejemplo, no implica en absoluto que asistamos al drama desde una perspectiva irrestricta, desde la omnisciencia.

Algunos fenómenos que podrían hacer pensar en la omnisciencia permitirán apuntar, por último, una distinción de alcance. Pienso, por ejemplo, en los “monólogos interiores” de *Extraño interludio* de O’Neill, o en las dos voces de Hollis que van alternando en la obra de Benjamin Bradford *¿Adónde vas, Hollis Jay?*, «la voz de su pensamiento, que es como él se oye a sí mismo, de barítono profundo» y «la voz que el mundo oye», que «es de un tono algo más alto», o en *El Hombre de Sentencia provisional* de Josef van Hoeck, que en la última escena del primer acto «es el pensamiento tácito de Esteban» y en la segunda escena del acto segundo «el intérprete de los pensamientos de Ilsa y Esteban», de tal forma que los personajes «no reaccionan ante su ficticia presencia», es decir, no perciben lo que sí percibe el público. En todos los casos se trata de algo distinto al *aparte* o el monólogo declarativo, que el personaje *dice*. De manera creciente se plantea la duda de si es posible explicar estos casos mediante la identificación perceptiva del público con el personaje o los personajes correspondientes, esto es, por la implantación de la perspectiva interna, o si se explican mejor considerándolos fruto de un hipotético “focalizador” no personaje que, en la obra de Bradford, capta a Ellie sólo desde fuera pero enfoca tanto el exterior como el interior de Hollis.



Son precisamente cuestiones de esta índole las que aconsejan introducir en el análisis el concepto de “dramaturgo” tal como lo definimos en 1.2.7, como “doble hipotético” del público o proyección de éste al plano —en realidad vacío— de un “yo” global de la visión dramática. Y tal vez resulte operativo, en fin, distinguir una posibilidad intermedia o fronteriza de perspectiva a la que llamar *implícita* —o *implicada* por el contenido de la visión dramática— (cf. García Barrientos, 1992: 43), que supone una identificación con el “dramaturgo” implícito o implicado, y no con el personaje, al que corresponde la perspectiva interna *explícita*. Resulta así en esquema:

- Objetividad: perspectiva *externa*: extrañamiento
- Subjetividad: perspectiva *interna*
 - *Implícita*: identificación con “dramaturgo”
 - *Explícita*: identificación con personaje

Admitida esa posibilidad y la *figura* de un “dramaturgo” digamos “interno”, se caerá en la cuenta de que fenómenos mucho más normales o frecuentes —el escenario simultáneo, los meros cambios de lugar, cualquier elipsis, etc.— implican en cierta medida ese tipo de figura. La que se hace entonces problemática es la frontera entre las perspectivas externa e interna implícita. Y puede entenderse así la dramaturgia clasicista como el más radical intento de preservar la perspectiva externa, la objetividad o la “inmediatez” del drama.

6.2.2. Aspectos de la perspectiva en el teatro

Ante todo habría que distinguir la *perspectiva dramática*, que es la que centra nuestra atención, del punto de vista puramente “escénico”, que se resuelve enteramente en la puesta en escena y depende por completo del director o *metteur en scène*: me refiero, por ejemplo, al giro de ciento ochenta grados que aplica Stanislavski a la perspectiva frontal del convencionalismo teatral cuando en



el segundo acto de *La gaviota* de Chéjov hace que los actores se sienten en el banco colocado en el proscenio de espaldas al público. Es este tipo de *perspectiva escénica*, o si se quiere el director que lo manipula, el que determina en último término lo que el público ve y cómo lo ve, en efecto. Su importancia es indiscutible, como es evidente que perspectiva escénica y dramática se hallan muy estrechamente implicadas: igual que una determinada perspectiva dramática (establecida ya en la obra escrita, para entendernos) condiciona la representación, un determinado punto de vista escénico (establecido en el montaje) condiciona el drama o la secuencia dramática por él afectados y puede alterar y hasta invertir su significado. Veamos este ejemplo fronterizo: en la escena VI del acto II de *Británico*, éste y Junie hablan a la vista del público mientras Nerón escucha oculto tras una cortina; Souriau (1950: 236-237, nota) imagina una puesta en escena desde un punto de vista diametralmente opuesto: Nerón escucha, a la vista del público, la conversación que mantienen, invisibles, detrás de la cortina, Británico y Junie; y concluye, con no poca razón, que «este cambio del punto de vista propone casi una obra completamente diferente y de espíritu contrario».

Precisamente en el libro de Souriau (1950: 121-138 y 236-239) se encuentran algunas de las observaciones más perspicaces —quizás por eso tan poco tomadas en consideración— sobre el punto de vista dramático, que considera un «gran “secreto del arte”» (239), «un hecho arquitectónico muy importante» (126) que afecta tanto a la novela como al teatro. Pero el concepto mismo, muy rico en sugerencias, parece resistirse a una estricta definición. Bajo la fórmula de «perspectiva moral» (*ibid.*:128) o descrito figuradamente como «la puerta de entrada a través de la cual el espectador ve en perspectiva el interior de la situación» (124), es un ejemplo lo que más puede contribuir a su clarificación: en *Casa de muñecas* de Ibsen, el punto de vista dramático es siempre el de Nora, al menos desde que la situación está claramente constituida; pero sólo hasta la última escena, en que se produce un patético desplazamiento hacia el punto de vista de su marido. El personaje



“focal” es, pues, aquél «bajo cuyo ángulo de conocimiento y de sensibilidad es aprehendido y caracterizado el universo de la obra, en una situación dada» (137). Advierte Souriau que el novelista tiene a su alcance procedimientos mucho más simples y eficaces, como el uso del narrador en primera persona. Pero la técnica narrativa más próxima al punto de vista dramático sería la de contar en tercera persona, pero de forma que el relato nos haga entrar «en la piel de un personaje que es como el testigo principal, el ordenador de este universo, el centro esencial de referencia —el Yo fenomenológico» (127). La importancia del fenómeno se fundamenta en el hecho de que «cualquier situación puede tener tantas “valencias” como perspectivas diferentes comporte, según el punto de vista elegido mentalmente en tal o cual personaje» (239). Este gran “secreto del arte” consiste, en definitiva, en «hacer en lo moral lo que el cineasta hace respecto al físico con su cámara, buscando el mejor ángulo de filmación» (137).

Si algo se pudiera reprochar a la concepción de Souriau —que, por cierto, parece dar por descontada la perspectiva interna, la identificación con algún personaje en todos los casos— sería precisamente el no distinguir los “aspectos” de la perspectiva dramática, muy diferentes en su funcionamiento, aunque muy relacionados entre sí, que paso a examinar someramente.

I. Perspectiva sensorial

Se trata del aspecto primordial de la perspectiva dramática, el que afecta en sentido literal a la “visión”, esto es, aquello en que consiste básicamente el drama. Es también aquel a que nos hemos venido refiriendo casi en exclusiva en las páginas anteriores y, sobre todo, en los apartados dedicados a la perspectiva en el tratamiento del tiempo (3.8), el espacio (4.7) y el personaje (5.9). En este aspecto se pone de manifiesto de forma rotunda el carácter rigurosamente “objetivo” de la “enunciación” teatral, el imperio de la perspectiva externa. ¿Desde qué punto de vista vemos en el teatro lo que vemos? Sin duda, desde el punto de vista —el ojo— del público, de cada espectador, situado por definición fuera del universo dramá-



tico. Lo que se presenta como problemático es la posibilidad de una perspectiva visual interna, es decir, la identificación del ojo del espectador con el de un personaje del drama. Si la admitimos y la denominamos —tomando el término de François Jost (1983: 196)— *ocularización*, es con reservas y matizaciones.

Particularmente útil será recurrir en este punto al cine como término de comparación. En él la identificación visual con un personaje no plantea ningún problema: se trata de un procedimiento absolutamente normal conocido como “cámara subjetiva”. Parece evidente que, una vez colocada la cámara “tomavistas” en el lugar de los ojos de un personaje, podremos ver cualquier cosa menos a ese personaje. A Genette (1972: 209) no se le escapa, desde luego, que también en la narración literaria este tipo de perspectiva (ampliada a todo el campo de la percepción) «implica con total rigor que el personaje focal no sea descrito nunca, ni siquiera designado desde el exterior, y que sus pensamientos o sus percepciones no sean nunca analizados objetivamente por el narrador». Pues bien, en el teatro habrá que cargar casi siempre con la contradicción de ver simultáneamente la visión subjetiva del personaje y al personaje —objetivo— de quien procede: a Macbeth y al espectro de Banquo, a Orestes y a las Erinis.

En cine (y en narrativa) la visión resultante de la perspectiva interna, de la cámara subjetiva puede ser objetiva o “exterior” —la carretera vista desde los ojos del conductor— o bien subjetiva o “interior” —un sueño— (cf. García Barrientos, 1992: 37-38). En teatro, sin embargo, la subjetividad de la mirada parece inseparable de la subjetividad del “objeto” mirado, la perspectiva interna va ligada a la percepción de lo interior: sueño, pensamiento, imaginación, deseo, etc. del personaje. Si esto es así —y lo es al menos en todos los ejemplos aducidos hasta aquí, en éste y en los tres capítulos anteriores— pondría de nuevo de manifiesto el carácter normal o no marcado de la perspectiva externa en el teatro: si lo que vemos tiene visos de objetividad, de pertenecer a la realidad exterior, será visto automáticamente “desde fuera”, en perspectiva externa; para atribuir lo que vemos en escena a “alguien”, es



preciso que aparezca inequívocamente marcado como algo interior, imperceptible desde fuera, como visión distorsionada, como “irrealidad”. Precisamente de la identificación en el teatro entre perspectiva interna (sujeto) u *ocularización* y perspectiva interior (objeto), que cabría denominar *endoscopia*, resulta la necesidad en muchos casos de recurrir a la hipótesis de un “dramaturgo” como instrumento explicativo. ¿Cuándo? Cuando la visión-objeto es claramente subjetiva y no podemos atribuirla claramente a un sujeto del mundo dramático, como ocurre tal vez, por ejemplo, en *Ahora vuelven a cantar* de Max Frisch, que impone la identificación no con un personaje sino con un grupo o clase de personajes, los muertos, o en el sueño colectivo de *Aventura en lo gris* de Buero Vallejo.

Con mucha frecuencia (en los pasajes homéricos antes recordados, sin ir más lejos) se planteará el problema o la duda entre el carácter subjetivo de la visión dramática y la naturaleza maravillosa o sobrenatural —pero objetiva— de la misma. En *La muchacha de Evolene*, del autor suizo René Morax, forman parte del reparto dos personajes “maravillosos”, La Muerte y San Teódulo. Éste aparece primero, en el acto segundo, bajo la apariencia de un Peregrino, pero en el tercero su presencia se produce con los atributos inequívocos de una aparición sobrenatural: en medio del repicar de todas las campanas se encienden las luces de todo el pueblo, suena un cántico misterioso, «el pórtico de la iglesia se ilumina y aparece SAN TEÓDULO, envuelto en una luz dorada. Viste el traje blanco y oro de los obispos con la mitra y la cruz de oro en la mano. Toda la multitud se arrodilla». ¿Y no podría concebirse esta aparición como una visión subjetiva de todo el pueblo? ¿Pero no equivale eso en cierto modo a la objetividad? Tal vez para que la visión quede claramente caracterizada como interior o subjetiva sea preciso el contraste con otros “puntos de vista” que representen la objetividad externa. Así se plantea en una obra modélica para el estudio de este conflicto: *Irene o el tesoro* de Buero Vallejo.

En *¿Por qué corres, Ulises?* de Antonio Gala asistimos, en el último cuadro de la primera parte, a la “aparición” de Penélope,



fuera de su espacio-tiempo, en perspectiva interna, pero jugando con la referida ambigüedad: ¿sueño o maravilla?

ULISES está recostado en la “chaise-longue”. Quizá dormita: nunca se sabe. [...] Más que entrar, aparece PENÉLOPE. [...]

ULISES: Te estoy soñando... [...]

PENÉLOPE: [...] Estás despierto.

[...] *Habla como a ULISES le gustaría oírle hablar [...]*

ULISES: (*Reaccionando.*) ¿Por qué has venido?

PENÉLOPE: Porque estabas echándome de menos. Aquí me tienes... Soy tu hora de la siesta...

Prueba de que se trata de una percepción subjetiva es que cuando entra Nausica no puede percibir la presencia de Penélope. Ésta, en cambio, sí ve y oye a Nausica. Hay que pensar, por tanto, que vemos y oímos a Penélope con los ojos y los oídos de Ulises. En la segunda parte ocurre lo mismo pero a la inversa: Nausica se aparece a Ulises en el espacio-tiempo de Penélope.

Muy relacionada con lo que venimos diciendo se encuentra la diferencia de enorme calado que separa a la perspectiva visual (teatro y cine) de la perspectiva “verbal” (literatura), expresada lúcidamente por Rafael Sánchez Ferlosio en la siguiente digresión:

Y aquí recordé el sentimiento de contradicción que me suscitó una película japonesa titulada *Rashomon*: lo revelador no estaba en la calidad de lo logrado, sino en lo fracasado: en el error capital de la propia concepción: los declarantes en un juicio daban *versiones* distintas y aun totalmente opuestas entre sí; pero no eran versiones de palabra, sino representadas en imagen cinematográfica; ¿cómo podíamos ser «testigos oculares» de hechos diferentes, que, sin embargo, pretendían ser *el mismo hecho*? Lo que vemos «con los ojos de la cara» parece ser el paradigma de «lo verdadero», la suprema instancia a cuyo veredicto tienen que someterse todas las versiones. No sé si el ojo es el más perfecto de los sentidos, pero el hombre



lo tiene reconocido desde siempre como el órgano de la verdad. Lo visto son los hechos, no una versión de los hechos; versión es la del que cuenta lo que han visto los ojos; por eso los hechos, en cuanto lo visto con los ojos, entran en frontal contradicción con la idea misma de «versión» [...]; hay, en efecto, muchas lenguas, cuyos hablantes no se entienden entre sí, hay muchos modos de hablar, de contar «lo mismo», pero el hombre se sentiría aterrizado ante la sola idea de sentir menoscabada la hegemonía universal del ojo como el órgano de la verdad: una Babel del sentido de la vista desencadenaría la destrucción total de la progenie humana [“Una crónica excepcional (elogio y glosa)”, *ABC Cultural*, 25-III-2000, págs. 8-9].

Por todo ello la técnica “perspectivista”, tan eficaz en literatura narrativa, que corresponde a la “perspectiva interna múltiple” (lo mismo presentado desde distintos enfoques), resultaría en teatro, más que difícil, absurda: carece de sentido recurrir a ese rodeo para conseguir algo que lo da servido, porque es justamente constitutivo de ella, la forma dramática sin más, donde no hay conciencia central o punto de vista privilegiados cuya unidad haya que quebrar. Véase, por ejemplo, la impecable consecución de ese efecto de relativismo sin alterar un ápice la genuina exterioridad dramática —al contrario, acentuándola— por parte y arte de Pirandello en *Así es (si así os parece)*.

La perspectiva sensorial interna, perfectamente adecuada a la narración y al cine, pero ciertamente impropia y chocante en el teatro, ha sido sin embargo utilizada con mayor o menor rigor a lo largo de toda nuestra tradición dramática. En el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615, I: 7-8), Cervantes escribe: «mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes». Mucho antes, hemos señalado ya el ejemplo del final de *Las coéforas* de Esquilo, y, después, de obras de Lope, de Shakespeare, de Goethe y así hasta nuestros días (véanse los ejemplos de 3.7, 4.6 y 5.9). Lugar privilegiado para el estudio de este fenómeno resulta la producción dramática de Buero Vallejo, en la que es ob-



jeto de una repetida e intensa experimentación (cf. García Barrientos, 1985, 2008b).

Por último, la perspectiva sensorial que aquí se estudia comprende, en principio, la percepción a través de cualquiera de los cinco sentidos. Privilegiar, como hemos hecho, la visión no requiere justificación alguna, además de que con frecuencia ésta arrastra a otros sentidos con los que forma un bloque sensorial encabezado por ella. Sería sin duda extremoso establecer una tipología según el sentido que intervenga, sin negar el interés de experimentar con efectos olfativos o táctiles —¿también gustativos?— sobre todo en la puesta en escena; pero sí parece pertinente distinguir una perspectiva estrictamente auditiva, cuya modalidad interna cabe denominar *auricularización* (Jost, 1983: 210), es decir, identificación con lo que oye un personaje, o bien, atendiendo al carácter interior o subjetivo de lo oído, *endofonía*. En *Ondine* de Jean Giraudoux el público escucha, como Hans y algunos personajes, a la *Fille de vaisselle* hablando en verso, mientras que otros personajes la oyen hablar en prosa y decir algo muy distinto a lo escuchado en verso por el público. La identificación con el punto de vista de Goya que caracteriza *El sueño de la razón* de Buero Vallejo se traduce en una doble restricción y deformación de la percepción del protagonista y del público: una visual, que da lugar a alucinaciones justificadas por la “locura” del personaje, y otra, quizás más interesante o por lo menos más llamativa, de carácter auditivo, justificada por su sordera, que se traduce en la percepción de ciertos diálogos como puro silencio o a través de la imaginación acústica deformante (rebuznos, cacareos, “voces interiores”) del personaje-público.

II. Perspectiva cognitiva

Se trata de un aspecto del análisis dramático tan importante como poco estudiado. Pues uno de los factores básicos que definen cualquier situación dramática es precisamente el grado de conocimiento que cada uno de los personajes que intervienen y el público que asiste tienen de los hechos, intenciones, deseos, etc. en juego. Me



limitaré ahora a señalar el funcionamiento de la perspectiva en este aspecto a través de unos pocos ejemplos. Lo primero que llama la atención es que identificación y extrañamiento o perspectiva interna y externa guardan en éste y en los aspectos que faltan por tratar un notable equilibrio, a diferencia de lo que ocurre con el sensorial: se conjugan o se alternan con naturalidad en el interior del modo dramático de representación, sin subvertirlo o ponerlo en cuestión

Particularmente, la identificación del público con el conocimiento que tiene o va adquiriendo un personaje de los hechos pertinentes no plantea problema alguno, hasta el punto de que seguramente sea más frecuente que lo contrario, esto es, que la enajenación de lo que sabe el público en relación con el saber de cualquier personaje. En el drama policíaco *La carta* de Somerset Maugham, por ejemplo, la protagonista, que es la asesina, lo sabe todo desde el principio; pero la clave del desarrollo dramático está en la forma como los hechos se van desvelando y explicando al marido, que es por eso el titular del punto de vista cognitivo, el personaje con el que, bajo este aspecto, se identifica el público. La perspectiva cognitiva interna, que cabe denominar *singnosis*, puede implantarse de forma muy rigurosa y por tanto llamativa, como ocurre, si no recuerdo mal, en *La tetera* de Miguel Mihura, o bien pasar casi desapercibida, incluso siendo un recurso decisivo de la construcción y de la recepción de la obra. Es el caso de *Madrugada* de Buero Vallejo, en que el espectador sabe con la protagonista lo que sólo ella sabe, y siente como ella la necesidad y urgencia de averiguar la verdad antes de que el secreto se descubra. Corneille comete un error fatal en su *Edipo*, según Souriau (1950: 129, nota), al desplazar el punto de vista hacia Teseo, que se cree el criminal nato sobre el que recae la amenaza del oráculo; así el desvelamiento de los hechos provoca en el público ante todo la sensación de alivio porque Teseo, con quien se le ha obligado a identificarse, se vea libre de la terrible pesadilla, y sólo en segundo término puede compadecerse de la terrible desgracia de Edipo.

Tan normal por lo menos como la identificación es el extra-



ñamiento o perspectiva externa: que el saber del público sea el que se sigue de su posición de “observador privilegiado”, un saber exterior a —y por lo general mayor que— el de cada uno de los personajes. Es el caso, por ejemplo, de *La casa de Bernarda Alba* o de *El alcalde de Zalamea* de Calderón, globalmente consideradas, aunque no resulte en ellas demasiado “visible”, seguramente porque no se activa expresamente como recurso de participación dramática. En cambio, del lado de una intensa explotación de este tipo de perspectiva, la superioridad cognitiva del que, pecando de hiperbólico, denomina Pavis (1985: 99) «público omnisciente» de *El juego del amor y del azar* constituye sin duda la clave de la “visión” dramática en la exquisita comedia de Marivaux; “superioridad”, compartida casi en la misma medida con Monsieur Orgon y con Mario, que contrasta con las limitaciones del saber de cada uno de los cuatro personajes centrales que forman las dos parejas de enamorados, Silvia y Dorante, Lisette y Arlequín.

Naturalmente que son posibles y frecuentes las variaciones de tipo de perspectiva a lo largo de un mismo drama. Y más interesante que definir la perspectiva dominante en tal o cual obra, será en la mayoría de los casos estudiar los “efectos”, parciales, de identificación o extrañamiento que presente, incluso ocasionalmente. Así, por ejemplo, un “guiño” a la actualidad por parte del personaje constituye un *efecto de identificación*, momentáneo y sin duda banal, pero que provoca en el público la satisfacción de la complicidad. Impresiones de inquietud o molestia pueden suscitar, al contrario, el *efecto de extrañamiento*: tanto no saber algo que el personaje sabe (intriga) como saber más que el personaje, lo que puede llegar a ser angustioso en ocasiones, y por ejemplo es la clave constructiva de *Sola en la oscuridad* de Frederick Knott.

Entre los efectos de extrañamiento, quizás más genuinamente dramáticos y más antiguos que los de identificación, hay que destacar “la ironía trágica”, procedimiento que puede generalizarse, como hace Pavis (1980), bajo la denominación de *ironía dramática*. Recordaré algunos ejemplos sofóclicos. En el episodio prime-



ro de *Filoctetes*, éste se dirige a Neoptólemo, que se ha ganado su confianza, en estos términos: «Pues bien sé que ése [Odiseo] con su lengua participaría en cualquier bajo pretexto y en cualquier astucia de la que nada justo, al final, resultaría». Lo que él ignora y el público sabe —de ahí el efecto de participación— es que es eso precisamente lo que está haciendo Odiseo, engañarlo a través de Neoptólemo. En el primer episodio de *Las traquinias* se produce este tremendo desajuste entre lo que sabe el personaje y lo que sabe el público (y otros personajes), en que consiste la ironía dramática: Deyanira, después de insistir a Licas para que le diga quién es Yole, le pide a ésta: “Di, oh desdichada, pero dínoslo por ti misma, ya que *es una pena no saber de ti al menos quién eres*”. La pena por no saber quién es Yole se tornará en atroz desgracia cuando lo sepa, pues ese conocimiento será el origen de la muerte de su marido Heracles y de ella misma. En este momento sólo Licas y el Mensajero saben quién es Yole, aunque no pueden prever en absoluto las consecuencias que se seguirán de que Deyanira se entere de su identidad. En este caso el público no sabe *por la propia obra*, en ese momento del desarrollo de la fábula, más que Deyanira; pero sí seguramente por el conocimiento previo del “mito”; factor éste que hay que tener en cuenta, no sólo para la tragedia griega, sino para todos los casos —y son la mayoría (*cf.* Kowzan, 1975: 79-159)— en que hay un conocimiento previo del argumento (mítico, histórico, literario) de la obra dramática por parte del público o del lector. En *Edipo rey* es ese conocimiento previo el responsable de que la ironía trágica alcance su cima insuperable: sin contar con ese “saber más” de antemano, sería Edipo el titular del punto de vista cognitivo y su progresiva toma de conciencia de los hechos trágicos —el progresivo desvelamiento de su pasado— lo que, compartiéndolo con él, experimentaría el público.

III. *Perspectiva afectiva*

Es este aspecto de la participación teatral quizás el más notorio, aunque sólo sea por su vinculación con la *catarsis*, el concepto seguramente más discutido de la *Poética* aristotélica. Es también el



que interfiere de forma más clara con la “distancia”, de manera que cuando se opone ésta a la identificación es sobre todo en la de tipo afectivo o “pasional”, es decir en la *empatía*, en lo que se piensa. A la vez, es sin duda uno de los recursos básicos de cualquier dramaturgia, tanto de orientación aristotélica, que favorece la identificación, como brechtiana, que privilegia el extrañamiento.

Sabido es que Aristóteles considera que la finalidad de la tragedia —vale decir el efecto pragmático del teatro— es la *catarsis*, concepto al que no vuelve a referirse y por eso oscuro y debatidísimo, pero que podemos entender como la purificación psíquica que la tragedia provoca en los espectadores mediante la virtud curativa de la piedad y el terror que les infunde. Al menos en la interpretación psicológica de la *catarsis*, esa operación curativa, digamos homeopática, se basa en alguna forma de identificación afectiva del público, que hunde sus raíces en las profundidades del subconsciente y la fruición estética. En clave psicoanalítica, Freud describió la liberación catártica como el placer que encuentra el espectador cuando, deseoso de “salir” de su frustrante vida cotidiana, se identifica con el héroe imaginario, pero resguardado en la tranquilidad de que el que sufre en la escena es en definitiva “otro”: mecanismo en que se evidencia la dialéctica entre apropiación y diferenciación del otro, que refleja perfectamente la tensión que permanece siempre activa entre identificación y extrañamiento, tanto en éste como en los demás aspectos de la perspectiva dramática.

No muy distinta es la concepción de Jauss (1977), que considera la *catarsis* una de las funciones básicas —con la *poiesis* y la *ais-thesis*— de la experiencia estética. Se trata también para el espectador de una separación de su entorno real por la identificación con el héroe ficticio, que provoca una liberación de su ánimo mediante la conmoción trágica o el alivio cómico. Por cierto, su intento de establecer una tipología de las modalidades de identificación (asociativa, admirativa, compasiva, catártica e irónica), bastante centrada, aunque lo rebase, en el aspecto de las emociones al que atendemos ahora, da idea de lo mucho que queda por hacer tras la



mera “puesta en orden” que ensayo aquí de los conceptos básicos de la recepción teatral.

El funcionamiento de la identificación y el extrañamiento emocionales, de la *empatía* y la *antipatía* es en la práctica, en el transcurso de la representación o la lectura, muy sencillo y claro: sufrimos o gozamos *con* el personaje positivo (“el bueno”), nos sentimos dentro de su piel, y rechazamos afectivamente al negativo (“el malo”), lo odiamos, deseamos su perdición, es decir, nos sentimos extraños a su suerte. Esas fórmulas tópicas que he entrecomillado permiten recordar el decisivo componente ético que interviene en este juego de perspectiva pasional. Así, por ejemplo, en *Clavijo* de Goethe la identificación afectiva se producirá con María Beaumarchais sobre todo, también con su hermano y con todo su núcleo familiar; Carlos está destinado a suscitar la antipatía sin paliativos del público; el protagonista, Clavijo, víctima de un carácter insoportablemente variable, aunque suscitará seguramente más repulsa que simpatía por su vanidad, su ambición, su egoísmo, lo hará en proporciones variables según oscila él mismo entre los papeles de verdugo impasible y de apasionado amante de la angelical María. *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega me parece un drama particularmente adecuado para observar cómo manipula el dramaturgo la participación afectiva del público: su simpatía por los villanos y su antipatía por el Comendador.

En la actualidad se encontrará un campo mucho más abonado para experimentar y estudiar el fenómeno de la empatía y sus consecuencias, curativas o dañinas, en el cine que en el teatro. Pensemos en el género del “terror” —significativamente tan difícil de trasplantar al teatro— o en el *western*, en el que tantas veces somos presa de un deseo de venganza por completo pasional, más allá e incluso en contra de cualquier idea de justicia y racionalidad. La eficacia incomparable de la empatía cinematográfica tiene sin duda relación con el modo de representación *mediata* que es propio del cine. A esta ventaja modal, que comparte con la narración literaria, se añade la espectacular, esto es, el acceso visual al mundo ficticio, que comparte con el teatro. La exterioridad u objetividad



de la visión dramática juega en contra de la identificación también en este aspecto; pero a su favor trabajan tanto su espectacularidad como la *presencia* y el *presente* que definen la “actuación” teatral. Así me parece que lo advierte ya el mismo Aristóteles, por ejemplo en el fragmento de la *Retórica* B8; 1386a 28-1386b 8, cuyo contenido se puede resumir así: supuesto que lo próximo mueve más a compasión que lo lejano, el espectáculo teatral («los que se ayudan con gestos, con la voz, con el vestido y, en general, con la representación») consigue la identificación afectiva (despierta «más la compasión») al poner «ante nuestros ojos» (presencia) «lo que ha sucedido recientemente o va a suceder pronto» (presente).

IV. Perspectiva ideológica

Así como las fronteras entre los tres aspectos anteriores son de una considerable nitidez, las del que propongo ahora no estoy totalmente seguro de que permitan distinguirlo suficientemente de aquéllos. De todos modos, tampoco se confunde con ninguno, aunque en buena medida sea consecuencia de la acción combinada de ellos. Entendiendo “ideología” en el sentido más amplio posible, como “visión del mundo”, que incluye ideas, valores, actitudes, etc. de todo tipo (moral, político, social, religioso, filosófico, etc.) y creo que para estudiar la recepción teatral será de indudable utilidad examinar los mecanismos mediante los que se provoca la identificación del público con la ideología de tales personajes o su extrañamiento. La identificación ideológica se resuelve en adhesión o conformidad y se puede plantear en términos de “estar de acuerdo con”, lo que implica la cuestión de “quién tiene razón”; igual que la sensorial, la cognitiva y la afectiva equivalen, respectivamente, a percibir, saber y sentir “con” o “lo mismo que”.

Parece claro que Tartufo es un personaje programado para suscitar el extrañamiento o desacuerdo ideológico del público. Lo mismo se puede decir de Bernarda Alba; son sin duda Adela y, como eco distorsionado de la misma visión del mundo, María Josefa, la abuela loca, las que reclama la identificación, la adhesión ideológica. En *Luces de bohemia* es Max Estrella el titular de todas



las identificaciones, la ideológica quizás arrastrada por las otras, sobre todo por la afectiva, pues la radicalidad de su concepción del mundo difícilmente puede lograr la adhesión “sincera” de cualquier público que podamos imaginar. Ocurre aquí algo similar a lo que ilustraba más atrás con el ejemplo del delincuente desalmado, capaz de matar a una persona, pero que llora a lágrima viva viendo la película *El oso*. También la identificación ideológica se produce —porque está programada desde el interior de la obra— con relativa independencia de la ideología “real” del espectador. El ejemplo sirve también para poner en evidencia el peso que el factor ético, de carácter “ideal” y hasta cierto punto circunscrito al mundo ficticio, cobra tanto en la perspectiva ideológica como en la afectiva, por lo que resulta difícil desligarlas.

Es seguramente por esto por lo que se produce una ambigüedad molesta, chirriante en el caso de *El misántropo*. ¿Quién tiene razón, Alceste o Philinte?

El punto de vista *debe* ser el de Philinte. Ésa ha sido sin duda la idea de Molière; que ha pensado incluso, ciertamente, que una simpatía de dilección nos ayudaría a ello. Pero hete aquí que la simpatía de dilección se produce al revés. Por una falta artística real de Molière, Philinte, que debería gustarnos y permitirnos juzgar a Alceste desde su punto de vista, no consigue centrar nuestra visión, determinarla. Apenas nos gusta. Y nos gusta demasiado *l'homme aux rubans verts*, hasta en sus arrebatos, hasta en sus exageraciones y sus errores. De ahí esa incomodidad que experimentaron tan claramente los primeros espectadores (Souriau, 1950: 133).

6.2.3. Identificación y extrañamiento en la recepción teatral

No hace falta insistir en que la perspectiva o punto de vista es un factor decisivo, si no el que más, a la hora de definir la recepción teatral, y, por consiguiente, la construcción dramática. Como algunos ejemplos anteriores han puesto ya de manifiesto, los aspectos que distinguimos en el apartado anterior, y que permiten afinar el



análisis, aparecen en las obras en constante y compleja interrelación. El estudio de la perspectiva en una obra de teatro o en una secuencia dramática resultará de la “composición” de los resultados arrojados por la observación de los cuatro aspectos distinguidos (por lo menos). Así puede entenderse lo que antes nos extrañaba: que Souriau diera por descontada la implantación de un punto de vista (interno) en cualquier obra, pues en el cálculo integrado de los diferentes aspectos será, en efecto, difícil que el ingrediente de identificación resulte igual a cero.

Además de las relaciones internas, el estudio de la perspectiva debe atender a la relación de ésta con los demás elementos y categorías de la dramaturgia, pertenezcan o no a la visión dramática. Es insoslayable, por ejemplo, atender a las relaciones con el personaje. Así, que el que solicite la identificación en un aspecto coincida o no con el que la que reclama en otro, o la importancia del personaje “focal” en la jerarquía del reparto: que sea el protagonista, el deuteragonista, el tritagonista o un secundario; o su relación con otras funciones: la de “sujeto”, la de “ayudante”, la de “narrador”, la de “raisonneur”, etc.; o con las técnicas de presentación del personaje (*cf.* Souriau, 1950: 132-136)

Por ejemplo, la peculiar manera que elige Molière para caracterizar a Tartufo, escamoteando su presencia ante el público durante los dos primeros actos completos, tiene consecuencias muy relevantes para la perspectiva. De entrada, impide que el personaje que da nombre a la obra y que sin duda lleva el papel protagónico pueda ser el titular del punto de vista: impide que el espectador pueda identificarse con él, que asista al drama a través de su visión de los hechos; al contrario, es obligado a conocer a tal personaje desde fuera, a través de la “visión” que de él tienen los demás personajes, partidarios y detractores. No cabe duda de que esta elección de perspectiva supone un pleno acierto de construcción por parte de Molière y es una de las claves de la excelencia de la comedia. (También, de paso, pone de manifiesto que la presentación retardada del personaje central trasciende el mero juego o la mera función de despertar la curiosidad del público respecto a él.)



Otro aspecto evidentemente relacionado y determinante del punto de vista es el juego de los “niveles dramáticos”, que estudiaremos a continuación. Así, mientras dura el pequeño espectáculo “de la verdad” representado en el transcurso de la representación de *Hamlet* «es desde el punto de vista de los actores, intérpretes de los personajes de la obra: el Rey, la Reina, el Príncipe Hamlet, desde el que seguimos ese espectáculo “interno”, lo que no ocurre en la obra de Shakespeare tomada en su totalidad» (Zolkiewski, 1972: 212). Así ocurre en todas las manifestaciones del teatro dentro del teatro: cada nivel dramático resulta observado desde la perspectiva del nivel dramático superior: vemos a los *Seis personajes* de Pirandello situados en el punto de vista de los miembros de la compañía en cuyo ensayo irrumpen. Cada personaje presentador, prólogo o “narrador” insta un punto de vista, situado, como esos personajes, en un nivel distinto, superior o anterior al del drama presentado, prologado o “narrado”.

Más intensa, si cabe, es la relación de la perspectiva con la distancia. Ya vimos que la identificación afectiva llega a entrar en oposición con ella. Las identificaciones cognitiva e ideológica no parecen afectar tanto a la distancia. Pero lo curioso, por paradójico, es que lo que debiera constituir el colmo del ilusionismo, la perspectiva sensorial interna, pueda llegar a producir en el público teatral, al menos en muchos casos, el máximo extrañamiento y la máxima distancia representativa. Consideremos, por ejemplo, el efecto de auricularización o endofonía de *El sueño de la razón* de Buero Vallejo, que pretende “obligar” al público a compartir la sordera de Goya: ¿puede el espectador entrar en la ilusión de que los personajes que ve en el escenario junto a Goya hablan efectivamente y lo que ocurre es que, como Goya, él no puede oírlos? Por mejor voluntad que ponga, no creo que pueda sustraerse a la evidencia demasiado poderosa de que él no está sordo en absoluto y de que los personajes dramáticos (y en el teatro los actores que los representan —no lo olvidemos— forman parte de ellos) no hablan en realidad, no emiten ningún sonido; gesticulan y mueven los labios, nada más. La dificultad procede, me parece, del carácter “in-mediato” de la representación teatral,



esto es, del hecho de que los personajes y todo el mundo ficticio estén ahí, realmente, y yo los vea y los oiga con mis propios ojos y mis propios oídos. De ahí que en cambio en el cine, visión “mediata”, la ocularización y la auricularización, la endoscopia y la endofonía admitan una realización impecable.

Al igual que ocurría con la distancia, lo característico de la recepción teatral en lo que se refiere a la perspectiva es la tensión dialéctica entre identificación y extrañamiento, es decir entre objetividad y subjetividad o entre visión externa, desde fuera, del mundo representado e implicación, en distintos grados y de diferentes tipos, en él. En el apartado anterior quedan muestras suficientes del funcionamiento de esta oposición, que es, como la dicotomía distancia / ilusionismo, irreductible. Aunque, naturalmente, el predominio relativo de uno u otro polo defina determinadas obras o dramaturgias en contraposición a otras. No repetiremos aquí lo dicho en 6.1.3 sobre la crítica de la identificación y la defensa del extrañamiento por parte de Brecht. Recordaré sólo su reconocimiento de que se trata sólo de “desplazamientos de acentos” y no de oposiciones absolutas. Habría que hacer quizás la salvedad de que en la perspectiva sensorial el peso del extrañamiento es aplastante frente a la identificación, que constituye siempre una rareza, además problemática, desde el punto de vista cuantitativo; es decir, que muy probablemente más del noventa y cinco por ciento de todos los dramas se atienen rigurosamente en nuestra tradición a la perspectiva sensorial externa. Ahora bien, en los pocos casos en que el drama presenta visiones (o audiciones) subjetivas, éstas sólo pueden percibirse como tales en contraste con un marco de referencia objetivo, lo que manifiesta el carácter fundamental de la oposición a que nos referimos. Ello explica quizás esta paradoja pragmática: que *La detonación*, la obra en la que Buero Vallejo lleva a cabo la más completa interiorización, en la que, excepto dos breves momentos al principio y al final, todo es visión subjetiva de Larra, su protagonista, sea la obra en cuya percepción se haga notar menos el efecto de identificación sensorial (cf. García Barrientos, 1985: 633-634). La razón puede ser la reducción al mínimo



de la alternancia entre visión interior y exterior. Y seguramente si llegamos a advertir que lo que vemos es lo que pasa por la mente de Larra unos segundos antes de quitarse la vida, es sólo gracias a esos dos momentos “objetivos” que abren y cierran la obra. ¿Sería, en definitiva, posible un drama *totalmente* subjetivo, sin contraste con visión externa alguna?

6.3. “NIVELES”: EL TEATRO EN EL TEATRO

Los niveles dramáticos no son sino el marco teórico que permite sistematizar la noción, ya tradicional pero no suficientemente perfilada o clara, de “teatro dentro del teatro”. El principio fundamental de una teoría de los niveles representativos se podría formular así, parafraseando la fórmula de Genette (1972: 238) para el caso particular del relato: cada objeto representado se encuentra, por definición, en un nivel de existencia inmediatamente superior (*secundario*) respecto a aquel en el que se sitúa el acto representativo que lo produce (*primario*). Así, las “figuras” que llenan el cuadro *Las meninas* de Velázquez existen en un nivel de realidad distinto, de segundo grado, en relación con aquél, primario, que corresponde a la pintura del cuadro, en el que se sitúan el pintor y sus modelos y que es el plano de la realidad a secas. El Velázquez pintor y el Velázquez pintado habitan niveles de existencia distintos, de primer y segundo grado respectivamente. Esta relación se puede doblar y hasta multiplicar *ad infinitum*. Basta que el pintor pintado esté a su vez pintando un cuadro, como es el caso de Velázquez, para definir un nivel terciario, secundario respecto a otro —su primario— que es secundario en relación con el nivel primario absoluto o primero, y que es el nivel al que corresponde lo pintado en “el cuadro dentro del cuadro”: lo que en el caso de *Las meninas* no llegamos a ver. La imagen más clara y accesible de la proliferación infinita de niveles engastados, será quizás la de la pantalla de un televisor en el que vemos un busto parlante con un televisor al lado en el que vemos el busto con el televisor al lado en el que vemos...



Conviene subrayar desde el principio el carácter *lógicamente* infranqueable de las fronteras entre niveles: no es posible que una figura pintada salga del cuadro para charlar con quien lo pinta o con quienes lo miran, ni que un personaje cinematográfico salga de la pantalla ni que un personaje novelesco escape del libro o entre en contacto con el autor real ni tampoco con el narrador ficticio que cuenta la historia a la que pertenece, etc. No es posible, claro está, de una manera *efectiva*, aunque se puede utilizar como recurso artístico la transgresión de esta lógica, realmente implacable, en el interior —artificial— de una obra, como hace, sin ir más lejos, Woody Allen en *La rosa púrpura de El Cairo*. ¿Y en el teatro? ¿Puede Hamlet, como parece físicamente posible, salir del palacio que ocupa el escenario para pasear por el patio de butacas del teatro? De acuerdo con la lógica de los niveles, por el patio de butacas como tal sólo puede pasear el actor como actor, no como Hamlet; si pasea como Hamlet será por el patio de butacas *transformado* en algún lugar del universo de *Hamlet*. Como infracción de la lógica de los niveles en el teatro ninguna supera seguramente a la perpetrada por Pirandello con sus *Seis personajes en busca de autor*, que tendremos ocasión de examinar después con más fundamento.

6.3.1. Niveles narrativos y niveles dramáticos

Como adelantamos en la introducción a este capítulo, el fenómeno de los niveles atañe a la “voz” en la narración y a la “visión” en el drama; depende básicamente del acto comunicativo, real o ficticio, de contar una historia (*narración*) y representar teatralmente un argumento (*escenificación*), respectivamente. De la distinta naturaleza de uno y otro se siguen las diferencias, no por sutiles menos importantes, entre los niveles narrativos y los dramáticos. Podría decirse que la *narración* es un tipo de enunciación más homogénea, simple o unitaria que la *escenificación*: exclusivamente verbal y lineal o “mediata” (alguien cuenta algo a alguien) frente a la espectacular (es decir, pluricodificada) y triangular o “in-mediata” (algo



se pone directamente, en su complejidad, sin pasar por el filtro de una mediación unificadora, ante los ojos de alguien). De ahí que la cuestión de los niveles se pueda referir en el relato estrictamente al “narrador”, mientras que en el drama —donde no se puede hablar de “enunciación” ni siquiera, como en el cine, en sentido figurado— afecta en realidad a la totalidad de la visión, esto es, según nuestro modelo de análisis, al espacio, el tiempo y el personaje.

Entendiendo “diegético” como perteneciente a la historia, al universo representado, Genette distingue los niveles *extradiegético*, (*intra*)*diegético* y *metadiegético* para el relato: el primero corresponde al plano de la narración (narrador-narratario), el segundo al de la historia (personajes) y el tercero al contenido de un relato de segundo grado, a la historia dentro de otra historia. Y formula así su lógica constitutiva: «la instancia narrativa de un relato primero es así, por definición, *extradiegética*, como la instancia narrativa de un relato segundo (*metadiegético*) es por definición *diegética*, etc.» (1972: 239). Este modelo es perfectamente trasladable al teatro. Bastaría sustituir relato por drama e instancia narrativa por escenificación. Si prefiero derivar de “drama” en vez de hacerlo de “diégesis”, lo que sería igualmente aceptable, las denominaciones de los niveles es porque “metadrama” es término ya asentado en los estudios teatrales, de una parte, y de otra porque facilita nombrar la distinción que propongo en 6.3.2. En los capítulos anteriores hablamos, a propósito de tiempo, espacio y personaje, de plano escénico y plano diegético (y de la relación entre ambos, peculiar del teatro, o plano dramático). En realidad se trata del mismo concepto. Así, el nivel *extradramático* equivale al plano escénico (real, representante), el nivel *intradramático* al plano diegético (ficticio, representado) y el *metadramático* al drama dentro del drama. Y la lógica de los niveles se puede formular así: la escenificación de un drama primario es por definición *extradramática*, como la escenificación de un drama secundario (metadrama) es por definición *intradramática*, etcétera.

Peculiar (por constitutiva) del drama, y diferente de la narración, me parece la íntima vinculación entre los planos escénico y



diegético, es decir, entre los niveles extra- e intradramático, sobre la que tanto se ha insistido antes, de tal forma que estos dos niveles son en realidad las dos “caras” del drama; aunque la frontera que los separa, por “interior” que sea, no resulta ni menos rigurosa ni más permeable. Sólo fuera del teatro podemos encontrar separadas esas dos caras, intra- y extradramática: a un actor por la calle y a Hamlet en los libros. En el teatro el personaje dramático, tal como lo definimos, es la unión de un actor y un “papel”. Podemos asistir al abandono del personaje por parte del actor, por ejemplo, momentáneamente, en un aparte antiilusionista. Unas palabras del autor real, *antes o después* de la función, corresponden al nivel extradramático o escénico puro y nos sitúan por eso inevitablemente *fuera* del teatro. Y no podremos encontrar lógicamente en él un puro papel, un personaje puramente diegético. En eso precisamente consiste la más audaz transgresión de Pirandello en su obra más famosa: en *hacer subir* a un escenario a “puros” personajes imaginarios —y ni siquiera imaginados del todo— en busca de un autor que componga su drama y de unos actores que los representen.

6.3.2. Metateatro, metadrama y metadiégesis

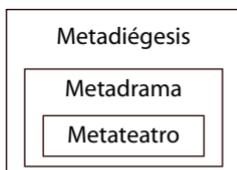
Al igual que en el relato, un nuevo nivel implica siempre un nuevo narrador, en el teatro cada nivel se debe corresponder, estrictamente, con una diferente escenificación; pero, a diferencia de lo que pasa en la narración verbal, encontraremos en el teatro —por su mayor complejidad o impureza representativa— otras formas, no estrictamente metaescénicas, de engastar unas fábulas en otras, de representar un argumento dentro de otro, que vale la pena distinguir.

Propongo denominar *metateatro* a la forma genuina del “teatro en el teatro” que implica una puesta en escena teatral dentro de otra (un actor real representando a un actor teatral representando a un personaje dramático), como ocurre en *Hamlet*, en *Un drama nuevo* de Tamayo y Baus, en *Seis personajes en busca de autor* (desde el comienzo, antes de que aparezcan los “personajes”), etcétera.



Por *metadrama* entiendo un concepto más amplio, que incluye el anterior, pero que lo rebasa en todas aquellas manifestaciones en que el drama secundario, interno o de segundo grado se escenifica efectivamente, pero no se presenta como producido por una puesta en escena, sino por un sueño, un recuerdo, la acción verbal de un “narrador”, etc. Así, por ejemplo, en *El tragaluz* de Buero Vallejo se presenta como resultado de un experimento científico que permite recuperar imágenes y sonidos del pasado. *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder se sitúa, me parece, en una zona fronteriza —y muy fértil para examinar la distinción— entre lo plenamente metateatral y lo sólo metadramático.

Por último, en la extensión más ancha del concepto, *metadiégesis* significará fábula secundaria, argumento de segundo grado o historia dentro de otra historia. Incluye los conceptos, más estrictos, de metadrama y metateatro, pero los excede en un espacio —algo marginal por su carácter temático, no formal— cuya manifestación más obvia puede ser el mero relato verbal de un personaje, al que algunos —no yo— llamarán “narrador interno” (cf. Richardson, 1988), por tanto de carácter genuinamente metanarrativo (y aquí la ambigüedad del término *diégesis* resulta fértil). A ese espacio corresponde en *Caimán* de Buero la leyenda que da título a la obra. El engaste de cada una de las tres extensiones del concepto puede representarse gráficamente así:



Es preciso advertir contra una atención en exceso escrupulosa por el fenómeno en cuestión, que terminará viendo cambios de nivel (con cierta razón) por todas partes y llevará a considerar, por ejemplo, metadieético el contenido de cualquier réplica de personaje, novelesco o dramático, que cuente algo, por mínimo que sea.



A esta propensión un tanto paranoica sólo cabe oponer el criterio de la sensatez o la pertinencia, más fácil de aplicar que de definir. Habría que exigir un mínimo —¿hasta dónde?— de entidad y de autonomía a un nuevo nivel dramático para tomarlo en cuenta en el análisis. ¿Se podría, por ejemplo, considerar metadieética la historia familiar que se nos cuenta en el drama *La señorita Julia* de Strindberg, es decir, básicamente, la historia de la madre de la protagonista? Su importancia temática en relación con el plano dramático es indudable y un cierto grado de autonomía no se le puede negar, al menos en el aspecto temporal (pasado / presente). ¿Pero basta para considerarlo un plano representativo o diegético *distinto*? Más gravedad reviste esta relativa indeterminación del límite en el nivel metadramático, y sobre todo en la zona que no es propiamente también metateatral; por ejemplo, cuando el carácter metadramático no es más que un artificio de presentación, que puede resultar en buena medida irrelevante. Basta, en efecto, una frase o un gesto de presentación para convertir un drama en metadrama, lo mismo que ocurre en el relato (Genette, 1983: 64). De nuevo será pertinente la distinción a partir de un mínimo de entidad y autonomía. Muy próximo a ese límite me parece que se encuentra *Becket o el honor de Dios* de Jean Anouilh: ¿basta las breves escenas inicial y final que le sirven de marco para considerar la práctica totalidad de la acción metadramática?

Conviene precisar también que queda expresamente excluido de la teoría de los niveles dramáticos en general y del concepto de metateatro que aquí propongo en particular, lo que podría considerarse el “reflejo” de estas categorías formales en el plano del contenido, muy en particular lo que entiende Abel (1963), que es precisamente el acuñador del término, por “metateatro”, es decir, el género u obra teatral que presenta elementos ya teatrales en su contenido, por ejemplo personajes conscientes de su condición dramática y «obras de teatro sobre la vida vista como ya teatralizada» (60), de forma que los dos tipos más usuales —que encuentran sus paradigmas en dos títulos cimeros de Calderón— son “el mundo es un teatro” y “la vida es un sueño”. De este mismo lado caen



también, me parece, algunas de las que Hornby (1986) considera variedades de “metadrama”, como los personajes actuando dentro de personajes (*El mercader de Venecia* o las mujeres vestidas de hombre en nuestra comedia del Siglo de Oro, por ejemplo) o las ceremonias dentro de la obra (*Edipo rey* o *La lección* de Ionesco, en las que nada encuentro yo de verdaderamente metadramático). Pero precisamente porque se trata de fenómenos sin duda relacionados, es preciso distinguirlos con claridad: el carácter reflexivo o especular que les es común puede tematizarse sin afectar a la estructura dramática (*La vida es sueño*) o bien puede formalizarse en la estructura (niveles), con mayores o menores consecuencias temáticas (incluso ninguna). Es de este último aspecto del que nos ocupamos ahora.

Particular interés para el comentario tiene atender a la relación entre drama primario y secundario o entre drama y metadrama. Teniendo muy presente la doctrina de Genette (1972: 241-243 y 1983: 62-63), consideraré tres posibilidades:

- a) Relación *sintáctica* o argumental, de causalidad directa, con dos funciones del metadrama respecto al drama primario: *explicativa* (de por qué se ha llegado a la situación dramática, como —en el nivel meramente metadieético— es característico de las escenas de exposición de los antecedentes en el teatro clásico, o mediante “regresiones” dramáticas como en *Becket* de Anouilh) y *predictiva* (“anticipación” de las consecuencias ulteriores de la situación dramática, como en *El tiempo y los Conway* de Priestley o *El caso de la mujer asesinadita* de Mihura y de Laiglesia).
- b) Relación *semántica* o temática, de analogía o contraste, de la que la *mise en abîme* (cf. Kowzan, 1976; Pavis, 1980: 316) es una variante característica; con la función puramente *temática* (*Un drama nuevo* de Tamayo y Baus, *Comedia del arte* de Azorín) o también *persuasiva* o *dramática* (cuando la relación temática, percibida por el destinatario interno, tiene sus consecuencias en el drama primario, como ocurre en *Hamlet*).



c) Relación *zero*, es decir, ausencia de relación explícita entre los niveles: la escenificación o la representación interna no es sino una “acción” como cualquier otra; que puede desempeñar una función *distractiva*, de “matar el tiempo”, como la que reclama Teseo en la penúltima escena de *El sueño de una noche de verano* — «Veamos ahora: ¿qué mascarada, qué baile tendremos para pasar esta eternidad de tres horas que media entre el cenar y el acostarse? [...] ¿No hay ninguna comedia para distraer el fastidio de esta hora de tortura?»— y casi me atrevo a decir que cumple la calamitosa representación de la «breve y enojosa escena del joven Píramo y su amante Tisbe», si es que su extremosa comicidad llega a anular su carga temática; o bien una función *obstructiva*, como la de cada cuento de Sherezade en *Las mil y una noches* posponiendo su muerte.

Puede resultar útil también considerar, a la inversa, las posibles funciones del drama primario respecto al secundario, sobre todo cuando, como ocurre tantas veces, es éste el principal, el que contiene la acción propiamente dramática, y aquél el “marco” en que se encuadra (cf. Pavis, 1980: 298-300); funciones que por eso se pueden atribuir a los personajes característicos de este nivel, seudodramaturgos bajo distintas apariencias (prólogo, narrador, *meneur du jeu*, etc.) y que coinciden con las “extranarrativas” del narrador en el relato (cf. Genette, 1972: 261-265): 1) *organizadora* o *de régi*: referida a la organización interna del drama, como los consejos de Hamlet a los actores (*Biografía* de Max Frisch, *Nuestro pueblo* de Wilder); 2) *comunicativa*: por la que se establece comunicación con el público, mediante la apelación y hasta el diálogo (*Nuestro pueblo* de Wilder, *El círculo de tiza caucasiense* de Brecht); 3) *testimonial*: da cuenta de la relación, afectiva, moral, intelectual, etc. entre el marco y la acción, como testimonios sobre fuentes de información, precisión de recuerdos, etc. (*El zoo de cristal* de Tennessee Williams, *La doble historia del Dr. Valmy* de Buero); y 4) *comentadora*, ideológica o interpretativa: se traduce en comen-



tarios autorizados, más o menos didácticos, de la acción dramática (*La excepción y la regla* de Brecht, *Nuestro pueblo* de Wilder, *El tragaluz* de Buero). Huelga decir que tales funciones pueden ser concurrentes.

6.3.3. *Los niveles y la recepción teatral*

La lógica de los niveles de realidad o de ficción es determinante en la recepción dramática sencillamente porque es constitutiva de la comunicación teatral o, si se quiere ver así, consecuencia directa del desdoblamiento que la caracteriza: lo que constituye un espacio, un tiempo y un personaje como “dramático” es precisamente la relación entre sus dos caras, la real y la ficticia, es decir, la extra- y la intradramática. Por eso mismo los recursos que se basan en la manipulación de esa lógica resultan de una “teatralidad” tan genuina. Seguramente nadie ha explotado tanto y tan certeramente como Pirandello tales recursos en nuestra tradición dramática. Él mismo describe en el “Primer intermedio coral” de *Cada cual a su manera* el funcionamiento del juego (metateatral) con los niveles en la obra:

Con esta presentación del pasillo del teatro y del público que figura haber asistido al primer acto de la comedia, lo que desde el principio ha aparecido en primer plano sobre la escena como representación de un sucedido de la vida, se ofrece ahora como una ficción artística; y por eso quedará como alejada y relegada a segundo plano. Más tarde, al final de este primer intermedio coral, ocurrirá que también el pasillo del teatro y los espectadores serán relegados a su vez a un tercer plano; y esto ocurrirá cuando se llegue a saber que la comedia que se representa en el escenario «tiene clave», es decir, [está] construida por el autor sobre un caso que se supone realmente acaecido, y del cual se han ocupado recientemente las crónicas de los periódicos: el caso de la Moreno (que todo el mundo sabe quién es) y del barón de Nuti y el escultor Giacomo La Vela, que se suicidó por causa de ellos. La presencia en el teatro, entre los espectadores de la



comedia, de la Moreno y de Nuti establecerá por fuerza un primer plano de realidad, más cercano de la vida, dejando en medio a los espectadores ajenos que discuten y se apasionan solamente por la ficción artística. Se asistirá luego, en el segundo intermedio coral, al conflicto entre estos tres planos de realidad cuando, de un plano a otro, los personajes del verdadero drama asaltarán a aquellos otros, fingidos, de la comedia, y a los espectadores que tratarán de interponerse. Y entonces, la representación de la comedia no podrá continuar.

Pero sin necesidad de recurrir al artificio del teatro en el teatro, limitándonos a los dos planos, externo e interno, del drama, una convención tan “teatral” como la del *aparte a los espectadores* se basa, en definitiva, en un momentáneo cambio de nivel, del intra- al extradramático.

Entre los recursos dramáticos basados en los niveles hay que destacar el que llamaremos con Genette (1972: 243-246) *metalepsis* y consiste en transgredir los cambios de nivel de la forma que sea, considerando como única lícita o normal la escenificación misma: así, por ejemplo, cualquier intrusión del actor (extradramático) en el mundo dramático o a la inversa (caso del *aparte a los espectadores*), o bien del personaje dramático en el universo meta-dramático o a la inversa. Pero, lo mismo que en el personaje, la *metalepsis* puede reflejarse en el espacio, como puede verse en *Esta noche se improvisa* de Pirandello (para *Seis personajes en busca de autor* véase Jansen, 1984), o basarse en el tiempo, como cuando —a veces de forma ingenua y por eso difícil de notar— las distintas temporalidades de niveles diferentes interfieren como si fueran contemporáneas. Así, en un momento de *El tragaluz* de Buero, los investigadores, personajes del nivel primario, dicen aprovechar el minuto que un personaje de la historia secundaria —proyección de imágenes recuperadas del pasado— tardará en llegar a un determinado lugar. Ahora bien, la *metalepsis* no rompe sino que confirma y robustece la lógica de los niveles.

En cierto modo, el pirandellismo de *Seis personajes en busca de au-*



tor o de *Esta noche se improvisa*, en que los mismos actores son tan pronto héroes como comediantes, no es más que una vasta expansión de la metalepsis, como cuanto de ello se deriva en el teatro de Genet por ejemplo [...] Todos esos juegos ponen de manifiesto por la intensidad de sus efectos la importancia del límite que se ingenian en franquear a costa de la verosimilitud, y que es precisamente la narración (o la representación) misma. (Genette, 1972: 245)

En relación con el personaje dramático, los niveles no sólo apuntan al desdoblamiento actor-papel, con su prolongación en la línea, genuinamente metateatral, “actor (1) que hace el papel de un actor (2) que hace el papel de una persona ficticia (3), etc.”. También implican (o se ven implicados por) un tipo de personaje, al que ya nos referimos en 5.5.1, que hace la función, o mejor, el papel de “dramaturgo”, en dos grados de intensidad: el de mero “presentador” (prólogos, epílogos, comentaristas, narradores impropriamente dichos como los que llama Richardson [1988] “*frame narrators*”, etc.) y el más intenso, pero igualmente falso (de ahí las comillas), de “demiurgo”, es decir, supuesto productor —creador y organizador— del mundo dramático (autor, director, *meneur du jeu*, narrador propiamente dicho —el único que con razón considera Abuín [1997] como tal y corresponde al “*generative narrator*” de Richardson—, etc.). Estos verdaderos personajes y falsos dramaturgos definen siempre un nivel anterior al drama que simulan presentar, crear u organizar. Y creo que la problemática de todos estos seudomediadores, incluido, claro, el que asume la máscara más impropia, de narrador, se reduce a una cuestión de niveles dramáticos, con sus correspondientes implicaciones de distancia y perspectiva.

El reparto de *El misántropo* de Molière se presenta, como es normal, así:

PERSONAJES

ALCESTE, amante de Célimène (Molière)

PHILINTE, amigo de Alceste (La Grange) ... etc.



En cambio, el de *La improvisación de Versalles* adquiere esta expresión chocante:

NOMBRES DE LOS ACTORES

MOLIÈRE, marqués ridículo
BRÉCOURT, hombre de calidad
DE LA GRANGE, marqués ridículo
DU CROISY, poeta ... etc.

De acuerdo con la lógica de los niveles dramáticos, a esta lista, que habría que titular también “Personajes”, debería añadirse el nombre de los actores (reales) que representaron los papeles homónimos: “MOLIÈRE, marqués ridículo (Molière)”, poniendo así de manifiesto que el plano que se pretende hacer pasar por extradramático, el de los actores que ensayan una obra de Molière, es en realidad el primer nivel ya dramático (Molière representa a MOLIÈRE), así como el de la obra que se ensaya es en realidad metadramático (MOLIÈRE, representado por Molière, representa a un marqués ridículo). Dejando de lado las imitaciones que hace, al final de la escena I, ridiculizando a algunos actores del “Hôtel de Bourgogne”, Molière resultó ser en la representación de esta obra dramaturgo (autor y director) real, actor real, actor-personaje, personaje-personaje y dramaturgo-personaje.

Un caso límite de personaje “narrador” es el que presenta la obra de Charles Ferdinand Ramuz *Historia del soldado leída, representada y bailada* (1918), obra que se encuentra ella misma en el límite de la forma dramática (y, a mi juicio, lo traspasa). Ramuz, que no era dramaturgo sino novelista y poeta, la escribió como un entretenimiento y un pretexto para colaborar con su amigo Igor Stravinsky, que compuso la música, y al que propuso no escribir una “obra” —ya que no era hombre de teatro— sino una “historia” que demostrara que el estilo narrativo se prestaba también para el teatro, concebido de forma más amplia. Los personajes que hablan en ella son el Lector, el Soldado y el Diablo. El primero dice la mayor parte del diálogo; se trata de un narrador, sin duda; pero sus



parlamentos no son sólo narrativos: asume también palabras de los personajes: adopta, por ejemplo, la identidad del soldado y habla en primera persona (tercera intervención de la parte segunda) o dialoga con él, en segunda persona, algo más adelante. Por tanto, se trata también de un personaje, muy peculiar desde luego (no habla; lee, para empezar) y capaz de sostener la totalidad del discurso. En lo mucho que tiene la obra de narración oral, el Lector es un genuino narrador; en la parte, pequeña, que tiene de drama —las escenas “representadas”, en las que puede intervenir con un discurso “personal”— habría que considerarlo un personaje que se mueve en dos niveles, en ambos con un estatuto especial: el de “narrador”, al que vemos y que realiza ciertas acciones como encender unas velas, en el primario o dramático; el de personaje, pero “invisible” o “interior”, como la voz que aconseja o guía al soldado en la parte segunda, en el nivel secundario o metadramático. Síntoma clarísimo de cuanto tiene el Lector de verdadero narrador —insufrible, por tanto, en un auténtico drama— es la redundancia, que se produce en no pocas ocasiones, entre lo que lee y lo que vemos representar al Soldado y al Diablo.

No hace falta decir que los efectos pragmáticos relacionados con los niveles pueden proceder no sólo de la obra escrita sino también, independientemente de ella, de la puesta en escena: basta que se haga “visible” para doblar en dramático el nivel, extradramático, que es, por definición, el suyo. También parece obvia y de gran importancia la relación entre los niveles y las otras dos categorías de la visión dramática. Así, la perspectiva sensorial interna da lugar muchas veces a visiones subjetivas (sueños, fantasías, etc.) que habrá que situar en un nivel superior al del personaje que las produce. Todavía más estrecha parece la relación con la distancia, de la que importa subrayar el carácter paradójico. Se diría que el ilusionismo requiere borrar las huellas de la escenificación, de la teatralidad, y que ponerlas en evidencia provocará la máxima distancia; pero se produce aquí un efecto similar al de la multiplicación de “menos por menos igual a más”: la máxima ilusión no está en disimular la teatralidad, sino en elevarla al cuadrado: el escena-



rio más ilusionista es, como ya dijimos, sin duda el que representa un escenario. Así lo explica Pavis (1980: 491):

En efecto, paradójicamente, al mostrar en la escena actores empeñándose por representar la comedia, el dramaturgo implica al espectador “externo” en un rol de espectador de la obra interna y restablece su verdadera situación: la de estar en el teatro y asistir únicamente a una ficción. En contrapartida, la ilusión “externa” funciona plenamente y el público la acepta. Por lo tanto, al representar y burlarse de la ilusión alcanza el dramaturgo su verdad, como Hamlet al “absorber” la conciencia del rey en la obra-espejo realizada por él.

Veamos para terminar un ejemplo de estructura particularmente compleja en relación con los niveles dramáticos, la de la obra *Romance en rojo* (1940) de Caesar von Arx. El acto primero se desarrolla «en el “foyer” del teatro Principal de Gotenburg, momentos antes de comenzar la representación de una opereta». Anteriormente ha muerto Arnoldi y se ha celebrado un domingo por la mañana la fiesta en su memoria en la que Beate Rehwald se declaró públicamente amiga de Arnoldi. Cuando comienza la opereta, asistimos al suicidio frustrado de Beate. Al final, el Director —que la engañó para que actuara como en la fiesta en bien de la memoria de Arnoldi— y el Periodista —que la presiona para que le entregue las cartas (que no existen) de Arnoldi— imaginan que se puede escribir un drama sobre el asunto:

DIRECTOR: [...] ¡Veo claramente la obra! Naturalmente, empieza después de la muerte de Arnoldi. La acción del primer acto se desarrolla en casa de la Rehwald. Se levanta el telón. (*El telón comienza a caer lentamente.*) En el salón, que usted mismo conoce, están sentadas Beate Rehwald y una de sus amigas. (*Acaba de caer rápido el telón.*)

Hasta aquí el espectador debe suponer que se trata del nivel dramático primario y, en cuanto al tiempo, del presente de referencia.

Los actos segundo y tercero transcurren en un «salón en casa de los Rehwald». Comienza el segundo tal como describía el Di-



rector el primero de “su” drama (al que debemos pensar que asistimos ahora: nivel metadramático). La acción transcurre durante los dos días anteriores al del acto primero (regresión temporal). La metalepsis está ya presente: además de la misma Beate, aunque sin hablar y siendo poco visible, interviene de forma importante y abierta el Periodista, el mismo del primer acto. En cuanto a la trama, se desarrolla la anécdota de “las cartas” y la presión sobre Beate, que termina prometiendo una prueba *definitiva* de que fue amante de Arnoldi «antes de mañana»: parece, pues, que el acto tercero termina poco antes de que comience el primero.

El acto cuarto transcurre «en el “foyer” del teatro en el cual se representa la obra. Durante el último entreacto». El Director (que habrá que suponer distinto al del acto primero) explica a dos señoritas muy jóvenes cómo se desarrolla el último acto:

DIRECTOR: Está para terminar el último entreacto. El público pasea por los pasillos y por el “foyer”. Grupos de espectadores, aquí y allí, conversan animadamente de asuntos familiares, sucesos de actualidad y también de la obra y su representación. Dos señoritas muy jóvenes y encantadoras arrastran al director del teatro a un sofá en primer término [...] En la obra, el director tiene que explicar a las dos señoritas cómo empieza el acto.

SEÑORITA 2ª: (*Impaciente.*) Entonces..., cuéntenos usted por fin, cómo empieza el acto.

DIRECTOR: Señorita... ¡El acto ha empezado ya! (*Las dos señoritas no saben qué contestar.*) Ahora mismo. Con la escena que acabamos de interpretar.

Después de este juego de confusión de niveles, intervienen un Señor y una Señora, que resultarán ser los Rehwald. Hablan con I. C. H., el autor (?), que les informa de la fracasada obra (?) que el Director y el Periodista del primer acto presentaron en Gotenburg «dos años después de los acontecimientos». Hay que pensar, por tanto, que los tres primeros actos son la obra de este autor, se sitúan en un nivel secundario respecto a este último “plano de realidad”, que tampoco parece ser “primario” en absoluto:



SEÑOR: Se me ocurre que podría salir otro autor dispuesto a escribir una nueva obra...

I. C. H: Sobre Beate, ¿quiere usted decir?

SEÑOR: (*Asiente*) ¿Por qué no?

I. C. H: Porque no tendría sentido. Yo no tengo relación alguna con las personas de la obra. No tomo parte en el motivo de la obra, contrariamente a los autores de la primera, que estaban mezclados personalmente en el asunto que luego ellos mismos dramatizaron.

SEÑOR: Contrariamente a usted, que, más tarde, será mezclado en el asunto que antes dramatizó.

Y es, en efecto, lo que ocurre: la “verdadera” Beate, que había vuelto a su palco, se dispara y muere. La obra termina así:

I. C. H: Desciende el telón (*comienza a descender el telón*).

Sin duda el propósito del autor (C. von Arx) al recurrir a este endiablado encadenamiento de metalepsis es el de crear en el espectador una confusión de niveles y, en definitiva, entre realidad y ficción, según el efecto que en “Magias parciales del «Quijote»” explica así Borges (1960: 68-69): «¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores y espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios». El desafío consiste en restituir la lógica implacable de los niveles de realidad o de ficción a esta maraña representativa, que se refleja también en el plano del contenido en “espectáculos” como las actuaciones de Arnoldi, la fiesta en su homenaje y, en otro plano, la opereta.



SEGUNDA PARTE

**VIGENCIA DE DOS MODELOS CLÁSICOS
(POÉTICA Y RETÓRICA)**

7. LA POÉTICA Y EL ANÁLISIS DRAMÁTICO

Para comentar obras de teatro, y quizás también para escribirlas, el libro menos prescindible sigue siendo, todavía hoy, la *Poética* de Aristóteles. Basta pensar que, dedicada como está en su inmensa mayoría al estudio de la tragedia, la *Poética* es, además del más fecundo conjunto de ideas sobre el drama, la obra fundacional, y seguramente también *fundamental*, de la teoría literaria, o por lo menos (suponiendo que no sea, en sentido estricto, lo mismo) de la teoría de los géneros literarios; hasta el punto de que «la historia de la teoría genérica occidental no es, en lo sustancial, más que una vasta paráfrasis de ella», lo que desde luego «es incontestable por lo que se refiere a la investigación actual» (Garrido Gallardo, 1988: 9).

No hay, pues, conocimiento más básico, más obligatorio, para quien se proponga comentar obras de teatro que el formulado por Aristóteles hace veinticuatro siglos en este portentoso librito, redactado de forma provisional y desordenada, a modo de cuaderno de notas destinadas a ulterior desarrollo, oral o por escrito. Por eso ningún capítulo requiere menos justificación que éste en que me propongo resumir lo más clara y fielmente posible su contenido, evitando en lo posible la paráfrasis interpretativa y la actualización explícita de los conceptos y frecuentando las citas y expresiones literales para hacer oír al lector, sin oscurecer ni alargar demasiado la exposición, la voz del estagirita, tan viva aún. La suya, hay que decirlo, mezclada en este caso decisivamente con la del traductor, Valentín García Yebra.

Yo no he hecho más que seleccionar y ordenar el material buscando la máxima claridad y el mejor aprovechamiento para el análisis dramático. Pero esta finalidad coincide tanto con la de la



obra misma que nuestro resumen sólo deja fuera las consideraciones sobre las “partes de la elocución” y las “especies del nombre” (capítulos 20 y 21), de interés lingüístico, y las referentes a la *epopeya* que no afectan, por contraste o por identidad, a la tragedia (capítulo 23 y parte del 24 y el 25). He dado prioridad, como es lógico, a los conceptos y observaciones que considero susceptibles de generalización. Particularmente rigurosa es la selección en lo referente a los ejemplos, de los que procuro incorporar al resumen sólo los imprescindibles y, de éstos, los que puedan estar más al alcance del lector previsible.

La rotunda defensa que hago aquí de la vigencia de la *Poética* no impide, sino que aconseja, advertir sobre la distancia que separa algunas nociones aristotélicas de otras actuales, que podrían precipitadamente considerarse idénticas. Así, por ejemplo, el concepto estrecho de «espectáculo», como puro envoltorio de la obra, no coincide con el significado más amplio que se atribuye actualmente al término. Tampoco, si se piensa, concuerdan los demás elementos: la fábula aristotélica (*mythos*) no es la nuestra (historia o argumento); ni los caracteres (*ethos*) son los personajes; la *melo-peya* o canto no es hoy un componente dramático (al menos obligatorio); y el diálogo ¿será la suma de elocución (*lexis*) y pensamiento (*dianoia*)? Pero la distancia que nos separa de estas ideas milenarias no refuta su vigencia; obliga, simplemente, a recorrerla para actualizarlas con rigor, para aprovecharlas con seriedad.

Parece seguro, en fin, que la *Poética* es obra incompleta, que seguiría tratando de la comedia y de la poesía yámbica. Los lectores o espectadores de *El nombre de la rosa* recordarán las pasiones que desencadena el tratado de Aristóteles sobre la comedia, ese libro segundo de la *Poética* en realidad perdido y hallado en la ficción. Pues bien, lo cierto es que la primera parte —y seguramente la principal— de obra tan fascinante no se ha perdido. Se conservó casi milagrosamente, después de pasar más de mil años en estado de hibernación o letargo (¿para que haya luego quien se impacienta por publicar!), ha llegado hasta nosotros y se encuentra al alcance de cualquiera. Pocas experiencias habrá tan estimulantes para



la inteligencia como leerla. El resumen que sigue quiere ser sobre todo una invitación y una incitación a ese festín del entendimiento.

7.1. PRINCIPIOS BÁSICOS

7.1.1. *Poesía e imitación*

El principio fundamental de la *Poética* es la identificación entre poesía (*poiesis*) e imitación (*mimesis*).

Los distintos tipos de poesía —como «la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica» (himnos corales y de danza en honor de Dioniso) y la de los nomos (cantos monódicos, que podían llevar acompañamiento de cítara o de flauta)— coinciden en ser imitaciones. También lo son otras artes no poéticas (que no utilizan el lenguaje), como «en su mayor parte la aulética [arte de tocar la flauta] y la citarística [arte de tocar la cítara]» u otras manifestaciones musicales y la danza (además de, obviamente, la pintura, a la que se recurre con frecuencia en la obra como punto de comparación, la escultura, etcétera).

El origen de la poesía se encuentra en dos causas, ambas naturales. La primera es que imitar «es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación». Así, en la práctica, gozamos y aprendemos con las imágenes, incluso de seres desagradables. La segunda causa es que la armonía y el ritmo también son connaturales al ser humano. Así, «desde el principio los mejor dotados para estas cosas [la imitación y la armonía y el ritmo], avanzando poco a poco, engendran la poesía partiendo de las improvisaciones».



7.1.2. Diferencias en la imitación: medios, objetos, modos

Las artes imitativas se pueden diferenciar atendiendo a tres criterios: los *medios* con que se imita, los *objetos* imitados y el *modo* de imitar.

A) Los medios con que se imita son tres: el *ritmo*, el *lenguaje* y la *armonía*; que pueden usarse separadamente o combinados.

Así, por ejemplo, la danza utiliza sólo el ritmo: los danzantes, «en efecto, mediante ritmos convertidos en figuras, imitan caracteres, pasiones y acciones». La aulética y la citarística y similares artes musicales combinan armonía y ritmo.

También «hay artes que usan todos los medios citados, es decir, ritmo, canto y verso, como la poesía de los ditirámicos y la de los nomos, la tragedia y la comedia. Y se diferencian en que unas [las dos primeras] los usan todos al mismo tiempo, y otras, por partes» (la tragedia y la comedia hacen uso del canto sólo en las partes líricas).

«El arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso» (lo que hoy entendemos por literatura), dice Aristóteles, «carece de nombre hasta ahora». Contra la opinión vulgar, no considera poeta al que compone versos, sino al que imita (representa o crea) mediante el lenguaje.

B) Los objetos imitados, y particularmente los hombres, pueden hacerse: *mejores* que los reales, *peores* o *semejantes* a ellos.

Por este criterio se diferencia la tragedia de la comedia: la tragedia, lo mismo que la epopeya, tiende a imitarlos mejores que los reales; la comedia, igual que la parodia, peores.

C) Los modos de imitar son dos:

a) *Narrando* lo imitado, de dos maneras:

α) «Convirtiéndose hasta cierto punto en otro» (hablando por boca del personaje).

β) «Como uno mismo y sin cambiar» (voz del narrador).

b) «Presentando a todos los imitados como operantes y actuantes».



Este último es el modo de imitación propio de la tragedia y de la comedia, común a Sófocles y Aristófanes en cuanto imitadores, «pues ambos imitan personas que actúan y obran. De aquí viene, según algunos, que estos poemas se llamen dramas, porque imitan personas que obran».

7.1.3. Géneros poéticos: origen y evolución

Partiendo de la improvisación, como se dijo antes, «la poesía se dividió según los caracteres particulares» (de los poetas): «los más graves imitaban las acciones nobles y las de los hombres de tal calidad» y «componían himnos y encomios»; «y los más vulgares, las de los hombres inferiores, empezando por componer invectivas». También se diferenciaron los poetas antiguos por el verso que usaban: los del género noble, el heroico; los del vulgar, el yámbico.

«En el género noble, Homero fue el poeta máximo» y «también fue el primero que esbozó las formas de la comedia, presentando en acción no una invectiva, sino lo risible. El *Margites* [poema burlesco], en efecto, tiene analogía con las comedias, como la *Iliada* y la *Odisea* con las tragedias.»

«Una vez aparecidas la tragedia y la comedia», los poetas de cada tipo, «unos, en vez de yambos, pasaron a hacer comedias, y los otros, de poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias, por ser estas formas de más fuste y más apreciadas que aquéllas.»

A) *La tragedia* nació de la improvisación de «los que entonaban el ditrambo» y fue tomando cuerpo y desarrollándose hasta que «se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza» (con Sófocles).

En su evolución, (después de que Tespis introdujo un actor que alternara con el coro) Esquilo fue el primero que elevó a dos el número de actores, «disminuyó la intervención del coro y dio el primer puesto al diálogo. Sófocles introdujo tres [actores] y la escenografía». La amplitud, partiendo de



fábulas breves, «se dignificó tarde». Y en cuanto al verso, se pasó del tetrámetro (más adecuado a la danza y la poesía satírica) al yámbico, porque, «desarrollado el diálogo, la naturaleza misma halló el metro apropiado; pues el yámbico es el más apto de los metros para conversar».

B) *La comedia*, nacida también de la improvisación (de «los que iniciaban los cantos fálicos»), es «imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio». Lo risible —elemento esencial a la comedia— «es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina» (a diferencia de la tragedia, de acción destructora o dolorosa), y así «la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor».

Desconocemos los comienzos de la comedia, pues «por no haber sido tomada en serio al principio, pasó inadvertida»; y sólo desde que «tenía ya ciertas formas se conserva el recuerdo de los llamados poetas cómicos».

De la comedia, dice Aristóteles, «hablaremos después» (y seguramente lo haría en el libro segundo de la *Poética*, que se perdió).

C) *Tragedia y epopeya*. Los dos géneros nobles coinciden en «ser imitación de hombres esforzados en verso y con argumento».

En cambio, se diferencian en el «verso uniforme» (heroico) de la epopeya y en «ser un relato», ésta, frente a la tragedia (cuyo modo de imitación es la actuación teatral y que, en su forma clásica, usa varios tipos de verso).

En cuanto a la extensión, la tragedia «se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco», mientras que la epopeya «es ilimitada en el tiempo»; aunque al principio también lo era la tragedia. Una «peculiaridad importante» de la epopeya es que «por ser una narración, el poeta puede presentar muchas partes realizándose simultáneamente», con lo que aumenta la extensión y consigue «variedad con episodios diversos», lo que no es posible (según Aristóteles) en la tragedia.

Por fin, atendiendo a las partes constitutivas, «los ele-



mentos de la epopeya se dan también en la tragedia, pero los de ésta, no todos en la epopeya» (faltan el espectáculo y la melopeya o canto).

7.2. LA TRAGEDIA Y SUS PARTES

7.2.1. Definición de la tragedia

Piedra angular del tratamiento de la tragedia es la definición, justamente célebre, de la misma (que resulta de la aplicación de un cuádruple criterio: temático, formal, «modal» y pragmático):

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones (1449b, 24-28).

Las condiciones formales se explican así: lenguaje sazonado es «el que tiene ritmo, armonía y canto» y la separación de las especies consiste en «que algunas partes se realizan sólo mediante versos, y otras, en cambio, mediante el canto».

(El efecto pragmático, la *catarsis*, sobre la que nada más se dice, ha suscitado interpretaciones innumerables e interminables. Cabe entender por tal la «purgación» psíquica de estados de ánimo —«afecciones»— nocivos o dolorosos; purificación que la tragedia produce en sus espectadores mediante la virtud curativa de la compasión y el temor que suscita en ellos.)

7.2.2. Elementos de la tragedia

Seis son los «elementos esenciales» de la tragedia; los dos primeros corresponden a los medios con que se imita, el tercero al modo de imitar, y los tres últimos a las cosas imitadas:



- A) *Elocución (lexis)*: «la composición misma de los versos» de la tragedia y, en general, «la expresión mediante las palabras», en verso o prosa.
- B) *Melopeya*: composición del canto.
- C) *Espectáculo (opsis)*: elemento relacionado con la apariencia, con lo visible: máscaras, vestimenta y, después, escenografía.
- D) *Carácter (ethos)*: «aquello según lo cual decimos que los que actúan [los personajes] son tales o cuales». Se pone de manifiesto en las decisiones: en «qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita».
- E) *Pensamiento (dianoia)*: «todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o declaran su parecer» los personajes. «Consiste en saber decir lo implicado en la acción y lo que hace al caso, lo cual, en los discursos, es obra de la política y de la retórica».
- F) *Fábula (mythos)*: «la composición de los hechos».

El elemento más importante (en cuyo estudio detallado se centra la *Poética*) es la fábula, pues, de acuerdo con la definición de la tragedia, el fin de ésta no es imitar caracteres, sino, mediante éstos, imitar acciones. Sin caracteres puede haber tragedia; sin acción, no. Y hasta un argumento práctico: «los principiantes en poesía llegan a dominar antes la elocución y los caracteres que la estructuración de los hechos, como también casi todos los poetas primitivos».

Siguen a la fábula, que es «el principio y como el alma de la tragedia», en orden de importancia, los caracteres, el pensamiento, la elocución, la melopeya y el espectáculo. Los cuatro primeros (y principales) son los «elementos verbales»; los dos últimos son «aderezos», y el más importante de éstos, la melopeya o canto.

7.2.3. *El coro y las partes «cuantitativas» de la tragedia*

Del coro (las partes líricas cantadas) dice Aristóteles que «debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto



y contribuir a la acción», tal como lo usa Sófocles (perfectamente integrado en la acción dramática) y no como Eurípides (en que la relación es menos estrecha). En otros poetas los coros nada tienen que ver con la acción representada y llegan a intercalarse en una tragedia los de otra, lo que no es diferente a «adaptar una tirada o un episodio entero de una obra a otra».

Al distinguir las partes de la tragedia «desde el punto de vista cuantitativo y en las que se divide por separado» —no en cuanto a los «elementos esenciales»—, Aristóteles las define únicamente en función del lugar que ocupan en relación con los cantos del coro.

Las partes comunes a todas las tragedias son las siguientes:

- A) *Parte coral*, que se subdivide en:
 - a) *Párodo*: «la primera manifestación de todo el coro».
 - b) *Estásimo*: «un canto del coro sin anapesto ni troqueo».
- B) *Prólogo*: «una parte completa de la tragedia que precede al párodo del coro».
- C) *Episodio*: «una parte completa de la tragedia entre cantos corales completos».
- D) *Éxodo*: «una parte completa de la tragedia después de la cual no hay canto del coro».

Peculiares de algunas tragedias, en cambio, son las siguientes partes:

- E) *Cantos desde la escena*. (Falta su definición. Parece que en ellos no participaba el coro.)
- F) *Comos*: «una lamentación común al coro y a la escena».

7.2.4. *Futilidad del espectáculo*

El menos importante de los elementos de la tragedia, el modo de representación o *espectáculo*, «es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la trage-



dia existe también sin representación y sin actores [en la lectura]. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas».

«El temor y la compasión pueden nacer del espectáculo», pero es mejor que resulten de la fábula, esto es, de la estructura de los hechos. «En cambio, producir esto mediante el espectáculo es menos artístico y exige gastos.»

Por su parte, «los que mediante el espectáculo no producen el temor, sino tan sólo lo portentoso, nada tienen que ver con la tragedia; pues no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio», que es «el que nace de la compasión y del temor».

Sin embargo, al comparar la tragedia con la epopeya, se considera una ventaja de aquélla el «ser visible en la lectura y en la representación», y del espectáculo se dice que es un medio efficacísimo «para deleitar».

7.2.5. Cualidades de los caracteres

Las cuatro cualidades que deben poseer los caracteres son *bondad, propiedad, semejanza y consecuencia*.

- A) «La primera y principal, que sean buenos. Habrá carácter si, como se dijo, las palabras y las acciones manifiestan una decisión, cualquiera que sea; y será bueno, si es buena» (parece referirse, pues, al sentido moral, no poético o artístico, del término).
- B) «Lo segundo, que sea apropiado [según la naturaleza humana]; pues es posible que el carácter sea varonil, pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible».
- C) «Lo tercero es la semejanza» (que no explica Aristóteles en qué consiste. La interpretación tradicional, entre las varias que se proponen, entiende que los caracteres deben ser semejantes a los modelos que se imitan, como, por ejemplo, en la pintura).
- D) «Lo cuarto, la consecuencia; pues aunque sea inconsecuente



la persona imitada y que reviste tal carácter, debe, sin embargo, ser consecuentemente inconsecuente».

A las cuatro cualidades se añaden estas dos como observaciones o consejos:

- E) Lo mismo que en la estructuración de los hechos, lo *necesario* o lo *verosímil* (que se explica en 7.3.1) debe buscarse en los caracteres, «de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo».
- F) «Y, puesto que la tragedia es imitación de personas mejores que nosotros, se debe imitar a los buenos retratistas» que, haciéndolos semejantes, pintan más perfectos a sus modelos.

7.2.6. Sobre el pensamiento

Lo que se refiere al pensamiento es más propio de la retórica, afirma Aristóteles y remite a la suya (cf. I 2, 1356a 1 ss. y II 1, 1378a 20 ss.), pues «corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso», esto es, «demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo, compasión, temor, ira y otras semejantes, y, además, amplificar y disminuir». (No se trata aquí de la compasión, el temor u otras pasiones que debe provocar la obra en el espectador o el lector, sino de las que un personaje pretende despertar en otro con su discurso.) Pero «también en los hechos hay que partir de estas mismas formas» que enseña la retórica. La diferencia es que en la fábula esos efectos debe suscitarlos la acción misma, sin provocación verbal, «sin enseñanza, mientras que en el discurso deben ser procurados por el que habla y producirse de acuerdo con lo que dice».

7.2.7. Modos y excelencia de la elocución

- A) El conocimiento de los *modos de elocución* —«por ejemplo, qué es un mandato y qué una súplica, una narración,



una amenaza, una pregunta, una respuesta y demás modos semejantes»— compete al arte del actor y del director. «En cuanto al conocimiento o ignorancia de estas cosas no se puede hacer al arte del poeta ninguna crítica seria», pues es cuestión propia de otro arte, ajena a la poética.

B) En cuanto a la *excelencia de la elocución*, «consiste en que sea clara sin ser baja». Para ello deberá mezclar el vocablo usual, que producirá claridad, y la palabra extraña, la metáfora, el adorno, etc., que evitarán la bajeza, la vulgaridad. (El ideal estilístico es, pues, una síntesis de lenguaje corriente y lenguaje elevado o figurado.)

«La medida es necesaria en todas las partes de la elocución.» Quien use metáforas, palabras extrañas y otras figuras sin venir a cuento, producirá un efecto ridículo. La ventaja del uso «conveniente» de estos recursos se puede probar (y lo hace Aristóteles) sustituyendo en el poema las figuras por los términos usuales. El más importante de los recursos es la metáfora, el único, según Aristóteles, que no se puede tomar de otro, y por tanto indicio de talento; «pues hacer buenas metáforas consiste en percibir la semejanza».

Atendiendo a la relación entre verso y recursos de lenguaje, los vocablos dobles son adecuados a los ditirambos, las palabras extrañas a los versos heroicos y las metáforas a los yámbicos. Los versos heroicos admiten todos los recursos mencionados, mientras que en los yámbicos, «por ser los que más imitan el lenguaje ordinario, son adecuados los vocablos que uno usaría también en la prosa, a saber, el vocablo usual, la metáfora y el adorno».

En cuanto a la adecuación entre verso y género, el heroico, que «es el más reposado y amplio de los metros», es el apropiado para la epopeya, «pues también la imitación narrativa es más extensa que las otras» y «por eso nadie ha hecho una composición extensa sino en el heroico». Sin embargo, «el yámbico y el tetrámetro son ligeros, y aptos, éste para la danza, y aquél, para la acción».



- C) Y un consejo perspicaz: «La elocución hay que trabajarla especialmente en las partes carentes de acción y que no destacan ni por el carácter ni por el pensamiento; pues la elocución demasiado brillante oscurece, en cambio, los caracteres y los pensamientos».

7.3. ESTUDIO DE LA FÁBULA

7.3.1. *Materia de la fábula: posibilidad, verosimilitud, necesidad*

La materia de la fábula es «*lo posible según la verosimilitud o la necesidad*». (En esta fórmula se cifra una de las claves fundamentales de la *Poética* y que ha sido objeto de interpretaciones y discusión sin cuento y sin fin.)

- A) *Poesía e historia*. Es atendiendo a la materia de la fábula como se diferencia la poesía de la historia, y no por la forma —prosa o verso— en que están compuestas («pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa»); de ahí que el poeta deba «ser artífice de fábulas más que de versos» (pues su genuina tarea es imitar acciones).

La diferencia consiste, pues, en que la poesía se ocupa de «lo que podría suceder», es decir, de «lo general», mientras que la historia trata «lo que ha sucedido», es decir, «lo particular». Por eso «la poesía es más filosófica y elevada que la historia». Se entiende por general «a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente» y por particular «qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades».

- B) *Lo sucedido y lo posible en la fábula*. Es cierto que la tragedia (no la comedia) utiliza frecuentemente, aunque no siempre, «fábulas tradicionales» y «nombres que han existido» (mitológicos o históricos). La razón es que lo que ha sucedido es



indiscutiblemente posible. Pero no hay que atenerse a esto como norma; sería ridículo, ya que estos hechos conocidos sólo lo son de unos pocos y, sin embargo, deleitan a todos, y las tragedias cuyos hechos y nombres son ficticios, inventados, no agradan menos por eso. Tampoco debe considerarse peor al autor que trata cosas sucedidas «pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta».

C) *Necesidad y verosimilitud*. La relación entre los hechos de la fábula debe ser tal que lo que ocurra se siga de lo ya ocurrido de forma necesaria o, al menos, verosímil; en sucesión regida, no por el tiempo, sino por la causalidad más o menos estricta: «Es muy distinto, en efecto, que unas cosas sucedan a causa de otras o que sucedan después de ellas».

Las situaciones que inspiran temor y compasión, propias de la tragedia, «se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras», y no como consecuencia del azar o la fortuna; incluso «lo fortuito nos maravilla más cuando parece hecho de intento, por ejemplo cuando la estatua de Mitis, en Argos, mató al culpable de la muerte de Mitis, cayendo sobre él mientras asistía a un espectáculo».

Lo verosímil puede entenderse referido a la lógica interna de la obra o a la externa de la realidad, o a ambas. Aplicado a la fábula, «se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble». En cuanto a la flexibilidad del concepto, afirma Aristóteles que «es verosímil que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil».

«Es preciso, ciertamente, incorporar a las tragedias lo maravilloso; pero lo irracional, que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya, porque no se ve al que actúa; en efecto, lo relativo a la persecución de Héctor, puesto en escena, parecería ridículo» (*Iliada*, XXI, 136-247). «Y los argumentos no deben componerse de partes irracionales, sino que, o no deben en absoluto tener nada



irracional, o, de lo contrario, ha de estar fuera de la fábula, como el desconocer Edipo las circunstancias de la muerte de Layo, y no en la obra». Y que se llegue a admitir lo irracional y lo absurdo depende también de la habilidad del poeta para encubrirlo «sazonándolo con los demás primores».

Para calibrar los errores que puedan cometer los poetas hay que tener en cuenta:

a) Que éstos, como imitadores, pueden representar las cosas de tres maneras posibles: «como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser».

b) Que el error puede ser consustancial a la poética o bien por accidente, si la elección del objeto que imitar no ha sido buena o si el error se refiere a otro arte particular («yerra menos el que ignora que la cierva no tiene cuernos que quien la pinta sin ningún parecido»), pues «no es lo mismo la corrección de la política que la de la poética, ni la de otro arte, que la de la poética» (en contra de las conocidas ideas de Platón).

c) «Lo que uno ha dicho o hecho» no debe juzgarse sólo considerado en sí, sino atendiendo también «al que lo hace o dice, a quién, cuándo, cómo y por qué motivo».

Por fin, incluso cuando se ha cometido el error de introducir cosas imposibles, «está bien si alcanza el propio fin del arte», o sea «si de este modo hace que impresione más esto mismo u otra parte»; aunque no es aceptable si puede conseguirse el fin mejor o igual sin introducir lo imposible.

D) «*Fábulas episódicas*» son aquellas «en que la sucesión de los episodios no es ni verosímil ni necesaria».

Siendo la materia de la fábula la que se ha dicho, éstas son las peores. Los malos poetas las hacen espontáneamente y los buenos «a causa de los actores; pues al componer obras de certamen y alargar excesivamente la fábula, se ven forzados muchas veces a torcer el orden de los hechos».



7.3.2. *Naturaleza de la fábula:
orden, magnitud y unidad de la acción imitada*

A) Aplicando el principio de que «la belleza consiste en la magnitud y el orden» a la fábula o estructuración de los hechos, resulta:

a) En cuanto al *orden*, que la acción imitada por la tragedia debe ser «entera», teniendo en cuenta que «es entero lo que tiene principio, medio y fin». «Es, pues, necesario que las fábulas bien construidas no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera, sino que se atengan a las normas dichas».

b) El criterio para determinar la *magnitud* de la fábula es el de que la unidad y la totalidad de la acción representada no escapen a la percepción del espectador, esto es, «que pueda recordarse fácilmente»; así, «mientras pueda verse en conjunto», retenerse en la memoria, la acción será más hermosa cuanto más extensa. Y, en fin, como norma general, «la magnitud en que, desarrollándose los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio, es suficiente límite de la magnitud».

B) La *unidad* de la fábula no puede consistir en que se refiera a uno solo, pues es posible que a uno le ocurran muchas cosas sin que formen todas una unidad, o que muchas acciones de uno solo no constituyan una acción única. Lo que se requiere es la *unidad de acción*, que Aristóteles explica así [nótese la concepción, estructural *avant la lettre*, de la fábula como un “sistema” de elementos interdependientes]:

Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque



el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo (1451a, 30-35).

7.3.3. Elementos estructurales de la fábula: *peripecia, agnición y lance patético*

A) *Peripecia* «es el cambio de la acción en sentido contrario» verosímil o necesariamente.

Por ejemplo, «en el *Edipo*, el que ha llegado con intención de alegrar a Edipo» (revelándole que Pólipo y Mérope, reyes de Corinto, no son sus padres) «al descubrir quién era, hizo lo contrario» (enfrentarlo al horror de saber que ha matado a su verdadero padre, Layo, y se ha casado con Yocasta, su verdadera madre); o «en el *Linceo*, éste es conducido a la muerte, y le acompaña Dánao para matarlo; pero de los acontecimientos resulta que muere Dánao y aquél se salva».

B) *Agnición* (*anagnórisis* o “reconocimiento”) «es un cambio de la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio».

La más perfecta es la que va acompañada de peripecia, como la de Edipo (al reconocerse mutuamente, los reyes felices que son Yocasta y Edipo pasan a una desdicha tal que ella se ahorca y él se saca los ojos).

La agnición de personas puede ser recíproca o sólo de una respecto a la otra. Aunque ésta —la de personas— sea la más propia, cabe también agnición de objetos inanimados y de sucesos casuales y puede ser objeto de ella «saber si uno ha actuado o no».

C) *Lance patético* «es una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes».

Esta acción presenta dos aspectos: uno activo —el que la produce— y otro pasivo —el que la sufre—. Y es el elemento fundamental de la tragedia: sin él no se darían la compasión



ni el temor que exige la fábula trágica. Sin peripecia y agnición puede haber tragedia; sin *pathos*, no.

7.3.4. Varias especies de agnición

Ordenadas de peor a mejor, de menor a mayor valor artístico:

A) «*La que se produce por señales.*»

Las señales pueden ser congénitas o adquiridas y estas últimas pueden estar «impresas en el cuerpo», como las cicatrices, o «fuera de él», como los collares.

En cuanto a su uso, las peores son las «agniciones usadas como garantía y todas las de esta clase», como el reconocimiento de Ulises por los porqueros (en que el héroe enseña la cicatriz como garantía de su identidad); las mejores, en cambio, son «las que nacen de una peripecia», como el reconocimiento de Ulises por su nodriza en el lavatorio (que sucede contra la voluntad de Ulises, como consecuencia de una peripecia).

B) «*Las fabricadas por el poeta y, por tanto, inartísticas.*»

Por ejemplo, en *Ifigenia* la manera en que se da a conocer Orestes a Ifigenia (reconocimiento provocado adrede por él, con palabras que lo descubren), diciendo «lo que quiere el poeta, mas no la fábula»; o en *Tereo*, de Sófocles, la voz de la lanzadera (Filomena —violada por Tereo, que le arranca la lengua para que no lo descubra—, bordando letras o figuras en la tela, cuenta lo sucedido a su hermana Procne).

C) *La que «se produce por el recuerdo, cuando uno, al ver algo, se da cuenta».*

Así en *Ciprios*, de Diceógenes, al ver Teucro el retrato de su padre Telamón se echa a llorar y es reconocido; o la del relato de Alcínoo (*Odisea*, VIII, 521 ss.): al oír al citarista Demódoco, que canta la toma de Troya gracias al ardid del caballo, y acordarse, se le escapan las lágrimas a Ulises y es reconocido.



D) «*La que procede de un silogismo.*»

Como la que se produce «en las *Coéforas*: ha llegado alguien parecido a mí; pero nadie es parecido a mí sino Orestes, luego ha llegado éste».

Pero hay también una agnición basada en un “paralogismo” (esto es, en un razonamiento falso) de los espectadores. El ejemplo lo toma Aristóteles de una obra, *Odiseo falso mensajero*, de la que nada sabemos.

E) «*La que resulta de los hechos mismos, produciéndose la sorpresa por circunstancias verosímiles.*»

Es la mejor de todas. Se produce, por ejemplo, en *Edipo*, de Sófocles, y en *Ifigenia* (el darse a conocer Ifigenia a Orestes: al confiarle una carta, cosa natural al ser éste de Argos, su patria).

7.3.5. Fábulas simples y fábulas complejas

Se distinguen estas dos clases de fábulas según las acciones que imitan sean simples o complejas:

A) *Acciones simples* son aquellas «en cuyo desarrollo, continuo y uno, tal como se ha definido, se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni agnición».

B) *Acciones complejas* son aquellas «en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas».

Pero la peripecia y la agnición «deben nacer de la estructura misma de la fábula, de suerte que resulten de los hechos anteriores o por necesidad o verosímilmente».

7.3.6. Clases de tragedia

Son cuatro:

A) *Compleja*, «que es en su totalidad peripecia y agnición».



- B) *Patética*, «como los *Ayantes* y los *Ixiones*».
- C) *De carácter*, «como las *Ftiótides* y el *Peleo*».
- D) «*La cuarta especie...*» [letras ininteligibles], «como las *Fórcides* y el *Prometeo* y cuantas se desarrollan en el Hades».

Es todo lo que dice Aristóteles al respecto. (Sobre la oscura *cuarta especie* se ha conjeturado que pueda tratarse de la tragedia *espectacular*, de la que recurre a lo portentoso o de la *episódica* —en que la sucesión de episodios no es ni necesaria ni verosímil).

Sin embargo, cuando trata de las especies o clases de epopeya, dice que «debe tener las mismas que la tragedia, pues ha de ser simple o compleja, de carácter o patética». Y como ejemplos, la *Iliada* es simple y patética, y la *Odisea* compleja y de carácter.

7.3.7. *Nudo y desenlace en la tragedia*

«Toda tragedia tiene nudo y desenlace.»

- A) El *nudo*, compuesto frecuentemente por acontecimientos que están fuera de la obra (ocurridos antes de comenzar la acción) y algunos que están dentro, comprende «desde el principio [no de la tragedia, sino de los sucesos que constituyen el nudo] hasta aquella parte que precede inmediatamente al cambio hacia la dicha o la desdicha».
- B) El *desenlace* abarca «desde el principio del cambio hasta el fin» de la tragedia.

«El desenlace de la fábula debe resultar de la fábula misma, y no, como en la *Medea*, de una máquina» (es decir, de una intervención maravillosa o sobrenatural, que se realizaba mediante una máquina —especie de grúa— que levantaba a un dios u otro personaje decisivo por encima del escenario para darle apariencia sobrehumana: así, al final de la tragedia, *Medea* es sacada de su prisión y llevada por el aire a Colcos, su patria, en una carroza tirada por dragones alados).



Pero se admite el recurso al *deus ex machina* «para lo que sucede fuera del drama, o para lo que sucedió antes de él sin que un hombre pueda saberlo, o para lo que sucederá después, que requiere predicción o anuncio; pues atribuimos a los dioses el verlo todo. Pero no haya nada irracional en los hechos, o, si lo hay, esté fuera de la tragedia, como sucede en el *Edipo* de Sófocles».

Estas dos partes —nudo y desenlace— proporcionan el criterio para decir si una tragedia es distinta o la misma, y no la fábula (pues una misma fábula puede ser tratada en dos o más tragedias distintas): una tragedia «es la misma si tiene el mismo nudo y desenlace».

«Pero muchos, después de anudar bien, desenlazan mal; es preciso, sin embargo que ambas cosas sean siempre aplaudidas.»

7.3.8. *Perfección de la fábula*

La composición de la tragedia más perfecta se rige por el principio de que la fábula sea compleja (no simple) e imite acontecimientos que inspiren temor y compasión.

Aunque la compasión y el temor pueden nacer también del espectáculo, «es mejor y de mejor poeta» que se sigan de «la estructura misma de los hechos». La fábula debe construirse de modo que «aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca de lo que acontece; que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de Edipo».

De acuerdo con este principio, al construir la fábula:

A) Se debe evitar:

- a) Hombres virtuosos pasando de la dicha al infortunio: «porque esto no inspira temor ni compasión, sino repugnancia».
- b) Hombres malvados pasando del infortunio a la di-



cha: es lo menos trágico «pues no inspira simpatía, ni compasión ni temor».

- c) Hombres sumamente malos pasando de la dicha a la desdicha: porque esto puede inspirar simpatía, pero no temor (ya que éste se refiere a quien es semejante a nosotros) ni compasión (ya que ésta se refiere a quien no merece su desdicha, al inocente).

B) Se debe preferir:

- a) El personaje intermedio que «ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro». (Tal personaje puede excitar el temor porque es semejante a nosotros y la compasión porque no es tan malo que merezca su desdicha.)

- b) El paso de la dicha al infortunio, y no al revés, y «no por maldad, sino por un gran yerro, o de un hombre cual se ha dicho [esto es, ni muy virtuoso ni malvado], o de uno mejor antes que peor».

Así construye Eurípides y por ello, «aunque no administre bien los demás recursos», es «el más trágico de los poetas».

- c) La fábula simple antes que doble, en relación con el desenlace (es decir, la que cuenta con un solo desenlace es más perfecta que la que cuenta con dos, como la *Odissea*, en que los malos pasan de la dicha al infortunio y los buenos del infortunio a la dicha).

Si algunos consideran principal, más perfecta, la estructura doble es por «flojedad» del público, a cuyos gustos se pliegan los poetas; «pero éste no es el placer que debe esperarse de la tragedia, sino que más bien es propio de la comedia».

C) Atendiendo a la relación entre los personajes, las acciones se darán necesariamente entre:

- a) Amigos.
- b) Enemigos.
- c) Ni amigos ni enemigos.



En los dos últimos casos el lance no inspira compasión. Las mejores situaciones, las que deben buscarse, corresponden a la primera posibilidad, «por ejemplo si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace alguna cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre».

D) El poeta debe inventar por sí mismo nuevas fábulas y, puesto que «no es lícito alterar las fábulas tradicionales», es decir cambiar en éstas los hechos, debe hacer «buen uso» de ellos. Para aclarar qué se entiende por «buen uso», se plantean estas posibilidades (que también se pueden aplicar a las fábulas inventadas):

- a) «Que la acción se desarrolle, como en los poetas antiguos, con pleno conocimiento de los personajes, como todavía Eurípides presentó a Medea matando a sus hijos».
- b) «Cometer una atrocidad sin saberlo, y reconocer después el vínculo de amistad, como el Edipo de Sófocles».
- c) «Que estando a punto de hacer por ignorancia algo irreparable, se produzca la agnición antes de hacerlo».
- d) «Estar a punto de ejecutar la acción a sabiendas y no ejecutarla».

Esta última situación (d) es la peor porque es repulsiva y no trágica pues le falta lo patético. Le siguen, en orden de peor a mejor, ejecutar la acción a sabiendas (a), ejecutar la acción antes de la agnición (b) —«pues así no se da lo repulsivo, y la agnición es aterradora»— y la mejor (c), como en la *Ifigenia* (en que, a punto de matar Ifigenia a su hermano Orestes, lo reconoce y lo salva). (Esto último parece contradecir la primacía que se concede antes al paso desde la dicha al infortunio.)



7.3.9. Consejos a los poetas

- A) «Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible, pues así, viéndolas con la mayor claridad, como si presenciara directamente los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado, y de ningún modo dejará de advertir las contradicciones». (Se trata de que el autor se ponga en el lugar del espectador.)
- B) También es preciso, en lo posible, perfeccionar las fábulas «con las actitudes» (es decir, adoptando el autor las actitudes propias de los personajes) «pues, partiendo de la misma naturaleza, son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones, y muy de veras agita el que está agitado y encoleriza el que está irritado. Por eso el arte de la poesía es de hombres de talento o de exaltados; pues los primeros se amoldan bien a las situaciones, y los segundos salen de sí fácilmente».
- C) «Los argumentos, tanto los ya compuestos como los que uno mismo compone, es preciso esbozarlos, y sólo después introducir los episodios y desarrollar [el argumento]».

Los episodios deben ser «apropiados, como, en Orestes, la locura por la cual fue detenido, y la salvación mediante la purificación» (*Ifigenia entre los tauros*, 281 ss., 1209 ss.).

«En los dramas los episodios son breves, mientras que la epopeya cobra extensión por ellos.» Así, el argumento de la *Odisea* no es largo: lo describe Aristóteles en seis líneas, y añade: «lo demás son episodios.»

No se debe hacer de un conjunto épico —que consta de varias fábulas— una tragedia, debido a la extensión, que resulta apropiada a la epopeya, pero no a la tragedia. «Prueba de ello es que cuantos dramatizaron entera la destrucción de Ilión, y no por partes como Eurípides, o la historia de Níobe, y no como Esquilo, o fracasan o compiten mal en los concursos». En cambio, las peripecias y las acciones simples son lo propio de la tragedia.



7.4. SUPERIORIDAD DE LA TRAGEDIA

La *Poética* termina planteando la pregunta de «cuál es más valiosa, la imitación épica o la trágica».

A) Argumentos de quienes defienden la superioridad de la epopeya:

a) «Si es más valiosa la menos vulgar, y tal es siempre la que se dirige a los espectadores más distinguidos, es indudable que la que imita todas las cosas [o sea, la tragedia, el teatro, que no narra sino que pone todo ante los ojos de los espectadores] es vulgar.» (Ésta parece ser la tesis de Platón: cf. *República* III 397-398 y *Leyes* II 658 d-e.)

b) Por otro lado, en el teatro, «creyendo que los espectadores no comprenden si el actor no exagera, multiplican sus movimientos». Así la tragedia es a la epopeya como los actores gesticulantes a los que los critican llamándolos simios, y en conclusión, la epopeya «es para espectadores distinguidos, que no necesitan para nada los gestos, y la tragedia, para ineptos».

B) Refutación y razones de la superioridad de la tragedia:

a) «La acusación no afecta al arte del poeta, sino al del actor», pues también puede exagerar los gestos un rapsodo y un cantor.

b) «No todo movimiento debe reprobarse, pues tampoco se reprueba la danza, sino el de los malos actores.»

c) «La tragedia también sin movimiento produce su propio efecto, igual que la epopeya, pues sólo con leerla se puede ver su calidad» y, puesto que el movimiento (lo espectacular) no es algo necesario, habrá que ver si es superior en lo demás.

d) La tragedia «tiene todo lo que tiene la epopeya (pues también puede utilizar su verso), y todavía, lo cual no es poco, la música y el espectáculo, medios eficacísimos para deleitar».



- e) La tragedia «tiene la ventaja de ser visible en la lectura y en la representación».
- f) En la tragedia «el fin de la imitación se cumple en menor extensión» y «lo que está más condensado gusta más que lo diluido en mucho tiempo».
- g) «La imitación de las epopeyas tiene menos unidad (y prueba de esto es que de cualquiera de ellas salen varias tragedias)» y, si se compone una con una sola fábula, «o bien, por ser breve su exposición, parece manca, o bien aguada», diluida, si se pretende hacerla extensa.

En conclusión, la tragedia es superior pues «sobresale por todas estas cosas» y «alcanza su fin mejor que la epopeya».



8. RETÓRICA Y COMENTARIO

8.1. TEATRO Y RETÓRICA

No conozco un sistema conceptual tan rico y contrastado que resulte a la vez tan adecuado y completo para el análisis de obras de teatro como el de la *Retórica*. Su aplicación debe basarse en el paralelismo entre la actuación, propiamente retórica, del orador y la actuación teatral; tarea cuya facilidad roza con la evidencia y que resulta además ampliamente facilitada en el corpus retórico de manera expresa. Tendido ese puente, se abre un campo de investigación tan extenso y tan fértil para la teoría y la crítica teatral que asombra que haya sido, por lo que sé, tan poco explotado. Y que reserva preciosas iluminaciones a la observación parsimoniosa, atenta a los detalles. Nos conformaremos aquí con esbozar apenas un mapa, abusivamente general y simplificado, de ese espacio tan fascinante como inexplorado (*cf.* Lausberg, 1960).

8.1.1. Los “géneros”

Comencemos por los *géneros* retóricos, que resultan, según la distinción aristotélica (*Retórica*, I, 3, 1358^a, 36) de la relación entre el asunto de que trata el discurso y el oyente. Éste será el árbitro de la decisión cuando el discurso se refiere a algo dudoso (*dubium*) sobre lo que hay que resolver, es decir, cuando plantea un *problema*. Si se trata de algo resuelto (*certum*), que no ofrece duda, sobre lo que no hay que decidir, el oyente será un espectador pasivo. Esta última situación define el género “demostrativo”. La primera da lugar a otros dos, según el tiempo de la *res dubia*: si aquello sobre lo que hay que decidir pertenece al pasado, el oyente es tratado



como juez y el género correspondiente es el “judicial”; si el problema se refiere al futuro, se considera al oyente como miembro de una asamblea que toma decisiones políticas y resulta el género “deliberativo”. A éste responden las intervenciones en un debate parlamentario; al judicial, la de los abogados de las partes en un juicio; al demostrativo, los panegíricos, las homilias o los mítines políticos, que se imparten a fieles de antemano convencidos.

A pesar de la claridad teórica de la distinción, las interferencias entre los tres géneros son tan notables en la práctica que obligan a considerarlos, más que como compartimentos estancos, como segmentos de una gradación: judicial-deliberativo-demostrativo, en orden de mayor a menor carácter dialéctico. En efecto, la contradicción es imprescindible en el primero (frente al acusador tiene que haber siempre un defensor); sólo posible, aunque muy probable, en el segundo (la parte contraria puede no hacer uso de la palabra); y está descartada en el tercero (pues no hay parte contraria).

Si ponemos la representación teatral en el lugar de la actuación del orador, cabe extraer la conclusión apresurada de que aquélla encaja sobre todo en el género demostrativo, que apunta al «interés estético del oyente en el asunto (*res*) y la formulación literaria (*verba*) del discurso» (Lausberg, 1960, 59, I: 106). Tampoco parece que un espectáculo teatral tenga que concluir con una votación o una sentencia. Pero, por otra parte, es difícil no advertir en el teatro, o en gran y buena parte de él, un altísimo grado de tensión dialéctica. Por ejemplo, y lejos de constituir una excepción, en la escena que comentamos en la segunda parte de este capítulo. En ella los personajes discuten acaloradamente defendiendo sus “causas” respectivas. Y lo hacen en privado sólo aparentemente o sólo en la ficción; en la realidad de la representación se enfrentan verdaderamente ante el público y *para* él, lo mismo que los abogados ante y para el jurado o el juez.

Se impone ya una primera aclaración, que consiste en atisbar la mayor complejidad retórica del acto teatral respecto al propiamente oratorio. Bastará por el momento distinguir dos niveles en



aqué: uno primario, externo o englobante, en que es el espectáculo en su totalidad el que constituye el acto retórico; y otro secundario, interior o englobado, que consiste en la actuación por los actores de los discursos de los personajes. Así el responsable (orador) en el plano externo será un sujeto colectivo del que forman parte, desempeñando un papel más o menos decisivo, el dramaturgo, el director, los actores, el escenógrafo, etc., y el discurso (*opus*) que pone en acto no es (sólo) verbal, sino espectacular: en él se integran acciones, palabras, movimientos, sonidos, visiones, etc. En el plano interno el “orador” es principalmente el dramaturgo (que inventa, estructura y pone en palabras los diálogos; y no sólo los diálogos, también las situaciones); pero no en exclusiva: comparte su papel con el actor, que responde de las dos últimas operaciones retóricas, decisivas para el teatro: la *memoria* y la *pronuntiatio*.

Los dos niveles se refieren al teatro en su integridad, es decir, a la representación teatral. Y aunque el primario incluye al secundario, la retórica externa del teatro no es el resultado de la mera adición de los actos retóricos internos, sino de la “composición” de éstos con una retórica del espacio, de la luz, de los objetos, de los ritmos, etc. El análisis de las obras dramáticas (escritas) encuentra su objeto en el nivel que llamamos interno; pero puede, y quizá debe si pretende ser un análisis específicamente dramático, examinarlo en función del externo, de lo que debe ser la representación, tal como apuntábamos antes. Sencillamente, la complejidad retórica del teatro se sigue de que éste no pone en acto un discurso simple, como el del orador, sino una composición de discursos (en situaciones) diferentes. Si el alegato pronunciado en un juicio por uno de los abogados puede servir de ejemplo de simple oratoria, el juicio completo, con la suma de todas las intervenciones, puede servir de “modelo” de la retórica compleja de una obra teatral. Y sirve efectivamente de modelo a infinidad de ellas, de manera directa o indirecta, lo mismo que a tantísimas películas.

Desde la distinción gruesamente esbozada, la adscripción prematura del teatro al género demostrativo y su discusión, que se solapa, por ejemplo, con la oposición brechtiana entre dramaturgia



aristotélica y no aristotélica o épica (véase Brecht, 1933-1941), se refiere más bien a una retórica externa del teatro; mientras que la afinidad con la dialéctica que aproxima el teatro al género judicial se aprecia con más claridad en su retórica interna, a la que corresponde, por ejemplo, la consideración del diálogo —en cuanto expresión de la relación interhumana— como fundamento del “drama” (cf. Szondi, 1956: 18 y 22).

De esta confrontación apresurada entre teatro y géneros retóricos, parece resultar que caben en aquél, lo mismo que en la oratoria y con las mismas contaminaciones, los tres géneros; con manifestaciones, eso sí, más o menos próximas a cada uno de los dos polos, el del máximo y el del mínimo de dialéctica o, si se quiere, de carácter problemático. Así, en el nivel externo, se abre el abanico que va de la identificación al extrañamiento del público: de un teatro que implica al espectador en la acción, anula su actividad intelectual, le suscita sentimientos, le proporciona una experiencia afectiva y recurre a la sugestión, a un teatro que hace del espectador un observador, despierta su actividad intelectual, lo obliga a tomar decisiones, le proporciona una visión del mundo y recurre a la argumentación, por decirlo con palabras de Bertolt Brecht; en suma, polo de la razón y polo del sentimiento: teatro *problemático* y teatro *patético* (cf. Staiger, 1946: 153-189); no como dos orientaciones excluyentes sino, al contrario, como dos ingredientes perfectamente conjugables o como dos caminos que pueden, según los casos, entrecruzarse o presentar trazados paralelos, convergentes o divergentes.

En el plano interno o dramático, el primer monólogo de Segismundo («¡Ay, mísero de mí! ¡Y, ay, infelice!...») se aproxima seguramente más al polo demostrativo; el discurso de Antonio al pueblo romano ante el cadáver de César se desplaza hacia el género deliberativo; el debate entre Antígona y Creonte nos sitúa de lleno en el género dramático-judicial, en el que se encuadra también la escena que comentaremos. Tengo la impresión de que es este último precisamente el género predominante en toda la producción teatral o por lo menos en sus obras canónicas.



Tanto en el drama como en el tribunal la vida no está representada, sino juzgada. Por eso mismo el drama tiende desde dentro a revestir la forma de un tribunal, tal como lo vemos atestiguado en innumerables obras teatrales de todos los tiempos. La *Orestíada* de Esquilo alcanza su punto culminante en la escena avasalladora del areópago ateniense, donde los dioses y los hombres aparecen citados a juicio, y los defensores de los poderes de la luz y de las tinieblas, y sobre todo el veredicto de Atenea explican retrospectivamente el curso total de los hechos, desde la marcha hacia Troya hasta la muerte de Agamenón y Clitemnestra. En *Edipo rey* ha descubierto Sófocles la posibilidad más importante de la poesía dramática: el héroe aparece como juez culpable; la pasión del interrogatorio, el *pathos* del derecho acaban por destruirle a él mismo. También en *Antígona* tiene lugar un juicio, primero uno humano por medio de Creonte, luego otro divino anunciado por Tiresias. En la tragedia del Barroco es frecuente que aparezca el príncipe para dirimir la disputa (Staiger, 1946: 184-185).

La llave que abre la puerta a una consideración retórica —vale decir pragmática— del teatro consiste ni más ni menos que en situar al público en el lugar central que le corresponde como auténtico destinatario de la actuación en los dos niveles a que nos venimos refiriendo: destinatario del espectáculo como un todo, pero también de cada situación, de cada escena, de cada diálogo. En el teatro la única figura necesariamente presente, siempre y en cada momento, es el público. Es su presencia o su función (similar a la del juez o el jurado en un juicio) la que determina sobre todo la situación comunicativa propia del teatro (*cf.* García Barrientos, 1991: 60-63 y 106-116); que no corresponde a la de una simple conversación entre dos o más interlocutores, sino a la que resulta cuando éstos saben que otro los está escuchando y hablan en realidad *para él*, incluso cuando finjan ignorarlo. Para Jan Mukarovsky (1945: 315):

Si el actor habla en la escena, la diferencia entre su hablar y un coloquio de la vida cotidiana es que se cuenta con el efecto sobre el *partner* silencioso (al cual se dirige a veces directamente) que escucha en la sala. [...] Frecuentemente el diálogo se produce de



tal manera que el público lo comprenda de distinta forma que uno de los personajes actuantes, es incluso posible que el público sepa de una determinada situación más o menos que los personajes actuantes en un momento dado.

Alessandro Serpieri (1980: 160-161) explica así la doble posición del espectador frente a la actuación verbal del personaje:

1) sufre, en un cierto sentido como el interlocutor escénico, la fuerza ilocutoria del hablante; 2) a diferencia del interlocutor, sabe en general más del acto ilocutorio en cuestión, al estar informado de la red completa de los intercambios hasta aquel punto, de la que ha extraído una hipótesis de fábula que lo predispone a reacciones y previsiones fundamentalmente distintas de las del interlocutor escénico. Por eso puede, al mismo tiempo, identificarse con este o aquel personaje y permanecer distante de él. Cree y no cree en cuanto se dice sobre la escena porque triangula sobre él. Es así víctima, cómplice y árbitro a la vez. Y tal vez reside precisamente en este estar dentro y estar fuera, en esta participación, simultáneamente concedida y suspendida, el secreto de la ilusión teatral.

8.1.2. Las “fases de elaboración”

El otro aspecto general que, con los géneros, interesa evocar aquí es el de las operaciones retóricas (*partes artis*) o “fases de elaboración” que, de forma gradual y consecuente, conducen de la materia bruta al discurso compuesto y pronunciado: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio* (o *pronuntatio*), además de la operación previa de la *intellectio*.

Como en los géneros, se producen entre ellas interferencias difícilmente soslayables —a pesar de las propuestas de delimitación de algunos neorrétores— y que tienen que ver con el reparto en ellas de los dos componentes del discurso: las ideas de que trata (*res*) y las palabras que lo constituyen (*verba*). Si la intelección y la invención se ocupan exclusivamente del primer ingrediente y la



elocución del segundo, ambos confluyen, en cambio, en la disposición, en la memoria y en la actuación.

Pocos esquemas permitirán organizar mejor que éste el proceso de elaboración (y el análisis posterior) de un espectáculo teatral. Conviene pensar en una de aquellas creaciones colectivas alumbradas con entusiasmo por los grupos independientes de los años sesenta y setenta, en que todos se encargaban y respondían de todo. Imaginemos su tarea: ante todo, un trabajo de captación y comprensión de los asuntos de la realidad que se proponen tratar (*intellectio*); después, ya dentro del proceso productivo-creador, habrá que extraer las posibilidades de desarrollo que encierra el material obtenido, alumbrar las ideas argumentales en que basar la obra (*inventio*); éstas deberán luego organizarse, distribuirse en partes (actos, cuadros, escenas) hasta dotarlas de una estructura teatral (*dispositio*); una vez compuesta la fábula, será preciso escribir los diálogos, seleccionar la música, diseñar el vestuario, el decorado, la iluminación, etc., es decir, suministrarle el ropaje lingüístico y espectacular que permita encarnar o materializar las ideas dramáticas (*elocutio*); tendrán todavía que memorizar los ejecutantes las palabras y todo lo demás: acciones, gestos, posiciones, movimientos, etc. (*memoria*); y llegar por fin a la ejecución, a la puesta en escena, en la que desembocan y se ponen en acto todas las operaciones anteriores, a la realización del discurso espectacular en el cuerpo y la voz de los actores y todos los accesorios de su actuación (*actio*).

En nuestra tradición resulta sin embargo excepcional que el proceso de elaboración teatral pueda atribuirse, de principio a fin, a un responsable único, individual o colectivo. La mayoría de las veces responde al modelo (tan practicado por nuestros políticos) del orador (?) que pronuncia un discurso escrito por otro; pero declaradamente, sin implicación fraudulenta alguna. La representación es, a la vez, *creación* de un espectáculo e *interpretación* de una obra dramática, generalmente no compuesta por quienes la ponen en escena.

Se produce así una ruptura de las fases de elaboración en dos



tramos: el de la “dramaturgia”, hasta la *elocutio*, y el de la “escenificación”, con la *memoria* y la *actio*. No conviene olvidar que la separación no es tan tajante como pudiera parecer, pues el segundo tramo engloba al primero. Rara vez la puesta en escena es sólo (para bien o para mal) el resultado de memorizar y pronunciar los diálogos y ejecutar las instrucciones del texto escrito. El proceso de montaje de una obra debe, si es responsable, volver a recorrer desde el principio todo el camino (claro está que no guiado por la obsesión de cambiarlo o actualizarlo todo indiscriminadamente). La labor, específicamente teatral porque trabaja para la representación, del dramaturgo o el adaptador (como distintos del autor de la obra literaria) consiste en revisar el tramo que va de la intelección a la elocución. Sus intervenciones estarán justificadas o no, serán o no acertadas según los resultados en cada caso.

Para comentar un texto, no un espectáculo, deberemos limitarnos a las operaciones previas a la memoria. Comentarlo en cuanto dramático o teatral significa examinarlo como fruto de un trabajo de dramaturgia, que es también, pero no únicamente, un trabajo de escritura; como obra, en suma, de un dramaturgo y no sólo de un escritor.

Las consideraciones de la retórica sobre la memoria y la actuación resultan de evidente utilidad para la formación y el trabajo del actor y para la realización teatral en su conjunto. Recordemos que ambas abarcan *res* y *verba*: ni la memoria es sólo lingüística ni la actuación es sólo pronunciación; o también las dos partes en que se divide el estudio de la *actio*: *vox* y *corpus*.

Steiner (1989: 20-22) ha subrayado, contracorriente, la importancia de la memoria como forma responsable, activa y vital de “interpretación interior”. Aprender de memoria convierte ya al lector (al actor) en ejecutante de significados; se trata de una operación de “ingestión”, según el término de Ben Jonson; el significado vive en el interior de quien ingiere el texto, cambia con él y, al recordarlo, se experimenta un reconocimiento, un descubrimiento; se verifica así la creencia griega arcaica de que la memoria es la madre de las Musas.



En el mundo actual, caracterizado por el descrédito de la memoria interna (basta pensar en la enseñanza) y por el auge de la memoria externa (véase, por ejemplo, la informática), en el que la ingestión cede paso al consumo, la del actor es todavía una de las dedicaciones en que la memoria interna resulta imprescindible y básica. Consiste precisamente en interpretar y actuar de memoria, desde dentro, *par coeur*.

En la representación, la interpretación interior del actor se exterioriza, sí, pero para ser enseguida de nuevo interiorizada en la memoria de los espectadores. Pues la teatral es una experiencia intersubjetiva, que no cristaliza en ningún objeto, al contrario que la literatura y el cine, es decir, las “escrituras”. La puesta en escena pasa de la memoria de los intérpretes a la memoria del público: su residencia es siempre la memoria. (Por eso los intentos de fijación —de filmación— son obstinaciones en un fracaso anunciado.)

8.1.3. Grados de la finalidad retórica y “decoro”

Cuesta no hacer por lo menos mención a los tres grados de la finalidad retórica, esto es, de la captación del público (*persuadere*), sin que sea preciso dar, pues resulta obvia, su traducción teatral. En primer lugar, el *docere* o *prodesse*, vía intelectual de la persuasión. En segundo, para evitar el peligro del tedio, el *delectare* o *conciliare*, que atrae la simpatía del público: hacia el orador, mediante los “afectos suaves” (*ethos*), emparentados con el humor (*ridiculum*), que aflojan la tensión, desvían la atención o refrescan el espíritu del público; y hacia el discurso, mediante la variación (*variatio*) del hilo de las ideas y la exposición. Por fin, el que parece —pero sólo parece— el más específicamente teatral, el *movere*, la conmoción psíquica del público o excitación del *pathos* por distintos medios: mostrando directamente los objetos reales, que recibe denominaciones como *tragedias movere* y *scenae* (Quintiliano); o bien representaciones del objeto patético, o mediante la exposición patética de hechos más o menos patéticos en sí mismos.



Por último, el “decoro” (*aptum*) que debe presidir todas las operaciones, fases y elementos del acto retórico en su elaboración y ejecución, tendrá que ser, simétricamente, el objetivo que el análisis se proponga verificar. Consiste en la armónica concordancia de todos los factores implicados en el discurso, no sólo los internos, también los integrantes de la “situación”: el orador y, sobre todo, el público. En nuestro caso interesará particularmente examinar la coherencia de las fases de elaboración entre sí y con el público.

8.2. OBJETO DEL COMENTARIO: *EL ALCALDE DE ZALAMEA, III, 15*

Nuestro comentario se limita a hacer algunas calas, parciales, en las operaciones de invención, disposición y elocución de la escena 15ª de la jornada tercera de *El alcalde de Zalamea* de Calderón (y su contexto) en busca de esa presunta armonía formal, semántica y pragmática.

Queda excluida, por razones de medida, una posible consideración de la *intellectio* que se ocupara del fundamento real de «esta historia verdadera», según la llama Calderón en el penúltimo verso de la obra. Menéndez Pelayo creyó en la veracidad absoluta de la pieza homónima atribuida a Lope de Vega y en el carácter «profundamente histórico» de los dos dramas. Algunos pormenores, como el paso de las tropas por Zalamea, están documentados; otros no, como la presencia de Felipe II en el lugar; no es histórica la intervención en los hechos de Don Lope de Figueroa. Pero de la realidad del enfrentamiento entre soldados y villanos, que es lo verdaderamente relevante, no se puede dudar, a tenor de los numerosos testimonios históricos. Que Calderón tuviera conocimiento y experiencia directa de hechos similares es más que probable.

El ejercicio que sigue se pretende retórico en el enfoque, no en la letra. Apenas hace uso por eso de la terminología en que se cifra el refinado sistema conceptual de tan venerable disciplina.



8.2.1. El texto

CRESPO:

¿Qué es aquesto? ¿Quién, quién hoy 715
se apea en mi casa así?
Pero ¿quién se ha entrado aquí?

Sale don LOPE.

DON LOPE:

¡Oh, Pedro Crespo! Yo soy;
que, volviendo a este lugar
de la mitad del camino, 720
donde me trae, imagino,
un grandísimo pesar,
no era bien ir a apear
a otra parte, siendo vos
tan mi amigo.

CRESPO:

Guárdeos Dios; 725
que siempre tratáis de honrarme.

DON LOPE:

Vuestro hijo no ha parecido
por allá.

CRESPO:

Presto sabréis
la ocasión. La que tenéis,
señor, de haberos venido 730
me haced merced de contar;
que venís mortal, señor.

DON LOPE:

La desvergüenza es mayor
que se puede imaginar.
Es el mayor desatino 735
que hombre ninguno intentó.
Un soldado me alcanzó
y me dijo en el camino...
Que estoy perdido, os confieso,
de cólera.



CRESPO:	
Proseguí.	740
DON LOPE:	
...que un alcaldillo de aquí al capitán tiene preso.	
Y ¡voto a Dios! no he sentido en toda aquesta jornada esta pierna excomulgada,	745
sino es hoy, que me ha impedido el haber antes llegado donde el castigo le dé.	
¡Voto a Jesucristo, que al gran desvergonzado a palos le he de matar!	750
CRESPO:	
Pues habéis venido en balde, porque pienso que el alcalde no se los dejará dar.	
DON LOPE:	
Pues dárselos sin que deje dárselos.	755
CRESPO:	
Malo lo veo; ni que haya en el mundo, creo, quien tan mal os aconseje. ¿Sabéis por qué le prendió?	
DON LOPE:	
No; mas sea lo que fuere, justicia la parte espere de mí; que también sé yo degollar, si es necesario.	760
CRESPO:	
Vos no debéis de alcanzar, señor, lo que en un lugar es un alcalde ordinario.	765
DON LOPE:	
¿Será más que un villanote?	
CRESPO:	
Un villanote será,	



que si cabezudo da
en que ha de darle garrote, 770
par Dios, se salga con ello.

DON LOPE:

¡No se saldrá tal, par Dios!
Y si por ventura vos,
si sale o no, queréis vello,
decidme dó vive o no. 775

CRESPO:

Bien cerca vive de aquí.

DON LOPE:

Pues a decirme vení
quién es el acalde.

CRESPO:

Yo.

DON LOPE:

¡Voto a Dios, que lo sospecho!

CRESPO:

¡Voto a Dios, como os lo he dicho! 780

DON LOPE:

Pues, Crespo, lo dicho, dicho.

CRESPO:

Pues, señor, lo hecho, hecho.

DON LOPE:

Yo por el preso he venido,
y a castigar este exceso.

CRESPO:

Yo acá le tengo preso 785
por lo que acá ha sucedido.

DON LOPE:

¿Vos sabéis que a servir pasa
al Rey, y soy su juez yo?

CRESPO:

¿Vos sabéis que me robó
a mi hija de mi casa? 790

DON LOPE:

¿Vos sabéis que mi valor
dueño desta causa ha sido?



CRESPO:
 ¿Vos sabéis cómo atrevido
 robó en un monte mi honor?

DON LOPE:
 ¿Vos sabéis cuánto os prefiere 795
 el cargo que he gobernado?

CRESPO:
 ¿Vos sabéis que le he rogado
 con la paz, y no la quiere?

DON LOPE:
 Que os entráis, es bien se arguya,
 en otra jurisdicción. 800

CRESPO:
 Él se me entró en mi opinión,
 sin ser jurisdicción suya.

DON LOPE:
 Yo os sabré satisfacer,
 obligándome a la paga.

CRESPO:
 Jamás pedí a nadie que haga 805
 lo que yo me puedo hacer.

DON LOPE:
 Yo me he de llevar a preso.
 Ya estoy en ello empeñado.

CRESPO:
 Yo por acá he sustanciado
 el proceso.

DON LOPE:
 ¿Qué es proceso? 810

CRESPO:
 Unos pliegos de papel
 que voy juntando, en razón
 de hacer la averiguación
 de la causa.

DON LOPE:
 Iré por él
 a la cárcel.



CRESPO:
No embarazo 815
que vais. Sólo se repare
que hay orden que al que llegare
le den un arcabuzazo.

DON LOPE:
Como a esas balas estoy 820
enseñado yo a esperar...
Mas no se ha de aventurar
nada en el acción de hoy.

Sale un soldado.

—Hola, soldado, id volando,
y a todas las compañías
que alojadas estos días 825
han estado y van marchando,
decid que, bien ordenadas,
lleguen aquí en escuadrones,
con balas en los cañones,
y con las cuerdas caladas. 830

SOLDADO:
No fue menester llamar
la gente; que habiendo oído
aquesto que ha sucedido,
se han entrado en el lugar.

DON LOPE:
Pues ¡voto a Dios! que he de ver 835
si me dan el preso o no.

CRESPO:
Pues ¡voto a Dios! que antes yo
haré lo que se ha de hacer.

Éntranse.

(Pedro Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*,
tercera jornada, escena XV, ed. José María Díez Borque,
Madrid, Castalia, 1976)



8.2.2. ¿Se puede comentar una escena?

Antes de nada, ¿tiene sentido comentar una escena, es decir, una parte de un todo, un fragmento de una obra? Si se pretende comentar el texto y no un aspecto particular en él, esto es, si el comentario está al servicio del texto y no éste, como pretexto, al servicio del comentario, no se puede asentir a la pregunta sino condicionalmente. La consideración especialmente intensa del contexto es sin duda una condición necesaria. Pero no suficiente. También el fragmento debe cumplir algunas condiciones de sustantividad. No es infrecuente incurrir en el error, sobre todo cuando se propone como ejercicio pedagógico, de creer que cualquier parte de un texto vale como objeto de comentario, cuando, por el contrario, la “selección” del fragmento es ya la primera, y muy delicada, operación hermenéutica. Parece claro que el recorte textual debe proporcionar un mínimo de autonomía de sentido. Una escena o un pasaje narrativo cuyo sentido se encontrara *enteramente* en el contexto serían objetos ciertamente mal elegidos. Pero vengamos a nuestro caso.

No se trata, desde luego, de una escena cualquiera, sino de una de las más perfectas —y para mí sin duda de la escena culminante— de un drama que es considerado por muchos el más perfecto de un dramaturgo al que no imagino quién que haya escrito en español pueda emular en perfección. Pisando el dudoso terreno de la valoración, se han destacado los siguientes diálogos como los mejores de la comedia: «Mil gracias, señor, os doy / por la merced que me hicisteis...» (jornada I, escena 18); «En este paso que está / más fresco, poned la mesa...» (jornada II, escenas 5-8); «Ya que yo, como justicia, / me valí de mi respeto...» (jornada III, escena 8); y precisamente el que aquí comentamos. Tres de los cuales son diálogos —conviene subrayarlo— entre Crespo y Don Lope (en exclusiva, el primero y el último, o principalmente, el segundo). El restante, entre Crespo y el Capitán, contiene los ruegos del alcalde y la negativa de Don Álvaro a casarse con Isabel.

Si fuera posible discriminar calidad literaria (verbal) y calidad



dramática (de situación), diría que el diálogo de la cena, en la jornada segunda, puede competir con los otros en belleza literaria, no en fuerza dramática; alcanza similar altura como diálogo, pero no como escena. En cuanto tales, las otras tres aúnan ambas calidades. Con la ventaja para la nuestra de que integra de algún modo a las otras dos. El primer enfrentamiento entre Crespo y Don Lope es un preludio, breve e intenso, de aquel al que asistimos en la escena elegida: sus respectivos conceptos del honor y la justicia chocan con nitidez y contundencia. El último encuentro entre el alcalde y el Capitán, verdadera cima patética de la obra, precipita la acción hacia el clímax problemático que se alcanza en nuestra escena. Si en la primera defiende cada uno sus razones, ésta refuerza con su patetismo la razón de Crespo.

La autonomía —naturalmente, relativa— de nuestra escena queda acentuada no sólo por el lugar que ocupa en el desarrollo de la fábula, lugar o momento que es el más propiamente crítico, sino también porque ella misma contiene expresamente —repite o resume— los datos pertinentes de su propio contexto. Y, sobre todo, porque se trata de una “situación” (véase Lausberg, 1960, III: 386-388) completa, que se abre y se cierra sobre sí misma, con sus propios planteamiento, nudo y desenlace; que cabe, pues, considerar casi como un drama en miniatura o, mejor, como «la sección de un drama elevada a la categoría de obra completa» (Szondi, 1956: 99-100).

Para examinar nuestra escena en perspectiva retórica basta considerar que en ella intervienen, no dos, sino tres figuras (ignorando, claro está, la intervención episódica del soldado); que no se trata de una disputa entre Crespo y Don Lope a solas, sino ante el público. Para encuadrarla en el género judicial es preciso reconocer que el papel de juez, de árbitro de la situación, es el que desempeña —en éste y en todos los casos— el público. A veces esa función aparece (también) encarnada por un personaje dentro del universo dramático. Es el caso del Rey en la obra de Calderón. Pero incluso entonces, o todavía más, el público será el juez “en última instancia”: el árbitro externo o teatral que debe resolver,



además del problema planteado, la solución ofrecida por el árbitro interior o dramático.

8.3. “INVENCIÓN”: LOS DOS ALCALDES DE ZALAMEA

Que *El alcalde de Zalamea* de Lope de Vega precede cronológicamente a la obra del mismo título de Calderón es algo ampliamente admitido (cf. Escudero Baztán, 1998: 16-17, 80-81). Basta leer ambos textos para advertir que el primero resulta, comparado con el segundo, “primitivo”. Incluso si se llegara a probar —cosa harto improbable— que el primer *Alcalde* fue el de Calderón, seguiríamos sosteniendo, con lógica borgesiana, que éste procede del de Lope y no al revés. Es la tesis estética (segura) de que la versión calderoniana supera la lopesca la que refuerza la hipótesis de que sea cronológicamente posterior, y no a la inversa. Si no la lógica del tiempo (que también), la lógica dramática autoriza a considerar la de Lope como fuente fundamental de la obra de Calderón. Lo que nos interesa examinar aquí es el tránsito de una a otra, la transformación a que somete Calderón los materiales que Lope le proporciona.

Tras la lectura atenta de ambos textos cuesta no suscribir la afirmación de Menéndez Pelayo (1949, VI: 181): «El mérito de la invención nadie se lo puede quitar a Lope»; pero entendiendo “invención” en su acepción estrictamente retórica.

En su *Historia de la literatura y del arte dramático en España* (1887: 209) el conde de Schack afirma que Calderón se apropia «la traza entera de la fábula, los caracteres de los personajes y las escenas más conmovedoras, de suerte que sólo la dicción poética quedó propiedad suya». Menéndez Pelayo extiende la deuda a una pequeña parte de la elocución («algunos versos enteros y una porción de frases literalmente copiadas») y a «la idea poética fundamental». De una parte, se ha llegado a calificar, hiperbólicamente, la obra de Calderón de «absoluto plagio»; de la otra, se considera que su indiscutible superación del modelo



la convierte en «un drama totalmente nuevo y original». Intentemos aquilatar.

Interfieren aquí categorías “poéticas” y retóricas. Para las primeras vale (¡todavía!) remitir a los elementos constitutivos de la tragedia según Aristóteles. Esto es, en el orden de importancia que les atribuye el Estagirita, y obviando los dos últimos (*melopeya* y *espectáculo*), que son los componentes no verbales: la *fábula*, los *caracteres*, el *pensamiento* y la *elocución*. Los tres primeros son “cosas imitadas”; la elocución, “medio con que se imita”. Esta última corresponde a una operación retórica distinta y los pequeños presntamos a que alude Menéndez Pelayo no cuestionan en absoluto su plena adjudicación a Calderón: el lenguaje, el estilo, la versificación de su obra son puramente calderonianos. La comparación debe centrarse, pues, en las tres cosas imitadas. No es ésta la ocasión de llevarla a cabo ni exhaustiva ni detalladamente (nuestra atención debe seguir enfocando la escena que elegimos como objeto). El trasvase de elementos de una a otra obra supone siempre, en mayor o menor medida, transformación.

8.3.1. *Invención de pensamiento, caracteres y fábula*

a) El *pensamiento*, es decir «aquello en que, al hablar, manifiestan algo o declaran su parecer» los personajes, no puede decirse que sea exclusivamente calderoniano. Hay, como en los otros elementos, una materia que proporciona Lope y que Calderón transforma y en ocasiones incrementa o suprime.

La aportación principal de nuestro autor lo es seguramente al tema del honor, amplia, compleja y problemáticamente planteado. ¿Pero que habría que situar en el nivel de la invención? Así sería si estuviera completamente ausente de la obra de Lope, lo que no es el caso. Mucho menos si atendemos al conjunto de su producción: tres de sus obras maestras —*Peribáñez*, *Fuente Ovejuna* y *El mejor alcalde, el rey*— tratan precisamente el tema del honor villano, el mismo que la pieza de Calderón, aunque quizás en ésta con una



más abierta expresión literal en versos memorables. Como en tantos otros aspectos, pero de forma determinante en éste, se trata, pues, del desarrollo, profundización o perfeccionamiento de algo que ya proporcionaba Lope “en bruto”.

Incluso, desde la perspectiva de otros dramas de honor calderonianos, ¿no hay aquí una concepción más natural o humanizada, menos rígida o inflexible del tema?, ¿y no se deberá en algo a la “desenvoltura” del modelo lopesco? Recordemos la escena en que Crespo se humilla ante el Capitán y le ruega «de rodillas y llorando» que se case con su hija. (El alcalde de Lope, más expeditivo, no pide, exige el casamiento en estos términos: «y pues villanos quedáis / con las obras que mostráis, / en nada os ofendo aquí, / si bajándoos hasta mí, / con mis hijas os casáis».) Claro es que, considerado más en detalle, son muchas las novedades que introduce Calderón en el pensamiento de la obra: no podía ser de otra forma dada la íntima vinculación de este elemento con la elocución, cuya originalidad le hemos reconocido plenamente.

b) Los principales *caracteres*, «aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales», son, aunque notablemente modificados a mejor, creación de Lope. Así, Crespo, Don Lope, el Capitán (o los capitanes) y las hijas (o hija y sobrina) del alcalde.

Calderón elimina algunos secundarios e inventa a Juan, el hijo de Crespo, cuyo papel en el conflicto es sin duda considerable, y a la pareja Mendo-Nuño, que, a pesar de los argumentos aducidos en su favor, no consigo considerar imprescindible. Tampoco me parecen Rebolledo y la Chispa invenciones absolutas de nuestro autor: ¿qué hay del Galindo lopesco?, ¿prescinde Calderón de su función dramática?

c) La “fábula” o “composición de los hechos” requiere una precisión conceptual, para la que será suficiente recordar la distinción, tan fecunda para la narratología y la teoría del drama, que establecieron los formalistas rusos entre “fábula” y “trama” (*sjuzet*), esto es, entre lo acontecido y la forma de darlo a conocer (cf. García Barrientos, 1991: 80-93). El *mythos* aristotélico se identifica seguramente más con la trama que con el puro argumento



(*logos*), los sucesos (*pragmata*) o la acción (*praxis*) antes de articularse en una estructura dramática (cf. Fusillo, 1986: 386-387).

La distinción puede establecerse, en términos retóricos, entre invención y disposición del argumento. Y de nuevo la invención hay que atribuirle casi por completo a Lope. Es en la disposición, en la estructura de los acontecimientos, es decir en la construcción de la “fábula” aristotélica, donde brilla el original y riguroso arte dramático de Calderón, que dota de causalidad, de orden, de coherencia y de unidad a los materiales lopescos, en buena medida dispersos y desordenados, con más lances casuales que trabazón causal.

Basta comparar las tres unidades mayores en que se agrupa la acción en cada texto para reconocer la propiedad de la disposición de su *Alcalde* a Calderón. La jornada primera es casi totalmente diferente. En la segunda son más las divergencias que las coincidencias. La tercera, aun presentando básicamente los mismos hechos, incorpora novedades muy importantes en el modo de articularlos. La principal me parece precisamente la introducción, antes del desenlace, de la escena que nos ocupa. En cuanto a la disposición de hechos particulares, basta pensar, por ejemplo, en que Lope hace alcalde a Crespo al comienzo de la acción, mientras que Calderón retrasa su nombramiento hasta la jornada tercera, después de haberse cometido el delito y consumado su humillación (como particular, no investido de autoridad civil alguna).

8.3.2. *Invención de Lope y originalidad de Calderón*

Por todo ello parece justo afirmar que la invención, en su acepción retórica, es básicamente de Lope. ¿Puede considerarse entonces el de Calderón, al contrario que un plagio, un drama nuevo y original? Sí; no sólo porque nuestro dramaturgo transforma rotunda y meliorativamente los materiales lopescos al dotarlos de una disposición o estructura y de una elocución o puesta en palabras casi totalmente nuevas, sino, sobre todo, porque en estas dos operaciones (y no en la *inventio*) radica lo específico del arte dramático.



Tadeusz Kowzan (1975: 79-159) ha estudiado la elevada proporción de fábulas “derivadas” que presenta la literatura dramática. Una buena mitad del teatro europeo, de la antigüedad a nuestros días, no “inventa” sus argumentos: así, casi todo el teatro griego y romano, casi todo el medieval de tema religioso y más de la mitad del profano, la inmensa mayoría del español del Siglo de Oro y del francés del siglo XVII, treinta de las treinta y siete obras atribuidas a Shakespeare, veinticinco de las treinta y dos de Molière, dos tercios de la producción de Goethe, que incluye sus obras más notables, etc. El hecho de que en nuestro caso la fuente sea ya una obra dramática en nada limita el alcance de la conclusión de «que es el modo de tratar la fábula preexistente, que es la forma de transformar el esquema temático inicial lo que determina el resultado artístico y revela la verdadera originalidad de un dramaturgo» (108).

En realidad, lo que empañaría la originalidad de Calderón sería, si fuera cierto, haber tomado de Lope también «las escenas más conmovedoras» (Schack) o «las situaciones culminantes» (Menéndez Pelayo). Dejaremos —pues algo hay que dejar— para mejor ocasión el juicio sopesado de este extremo. Nos interesa ahora subrayar sólo que, en efecto, Calderón adopta (y no adapta) alguna situación de Lope, como el desenlace, que no parece del todo coherente con sus propios nuevos planteamientos; pero también crea escenas absolutamente originales, como la nuestra, que dan un vuelco al significado de la obra.

a) Originalidad de la escena

En vano buscaremos en la pieza de Lope escena o situación equivalente a la que nos ocupa. La única comparable es la escena tercera de la jornada segunda, la única en que el alcalde y Don Lope se enfrentan. Las diferencias saltan a la vista. Frente al duelo a dos de la nuestra, se trata de una escena casi multitudinaria, con el constante contrapunto humorístico de las réplicas de Galindo, impensable en la situación calderoniana; pero, sobre todo, en la que el alcalde tiene enfrente, no a Don Lope solo, sino también a los dos “villanos”, Don Juan y Don Diego, que son sus verdaderos oponentes.



nentes y los auténticos destinatarios de sus réplicas. Ello debilita la tensión entre Crespo y Don Lope en beneficio del enfrentamiento, mucho más intenso, entre aquél y los dos capitanes. Hasta el punto de que, en cuanto conoce lo sucedido, Don Lope da la razón al alcalde e impone al sargento un castigo incluso más severo que el que Crespo considera justo.

Está, de otra parte, la distancia que separa a una escena de otra según el lugar que ocupa cada una en el desarrollo de la fábula. En la de Calderón el delito, la injusticia, se ha consumado ya: no hay vuelta posible atrás. En la de Lope se consumará inmediatamente después. Hasta entonces sólo hay delito en grado de tentativa. Y el sargento no es desde luego, y el alcalde lo sabe, el verdadero culpable. De ahí que lo salve de la dura sentencia de Don Lope.

En cuanto a los personajes, se trata del primer encuentro entre Crespo y Don Lope (y de la primera aparición de éste). Aquí se conocen y se reconocen mutuamente. El choque inicial entre ellos se basa sólo en que Don Lope ignora las razones del alcalde. Conocidas éstas, cesa el enfrentamiento. No hace falta decir cuán diferente es la situación del desencuentro de los dos personajes en la escena de Calderón.

b) El papel de Don Lope: “pathos” y problema

Atendamos ahora a las transformaciones a que somete nuestro autor las invenciones de Lope. Una de las de mayor calado, y la que más ilumina el sentido de nuestra escena, es, en términos muy teatrales, el notable aumento del papel de Don Lope. Sus réplicas ocupan el triple de versos que en la obra primitiva. En ésta, el personaje está ausente en la jornada primera e interviene sólo en la escena que acabamos de evocar de la segunda (73 versos) y de forma muy breve y poco relevante, ya en el desenlace, en dos de la tercera (20 y 13 versos). Calderón lo hace intervenir, y más decisivamente, en muchas más escenas y en cada una de las tres jornadas (con 63, 133 y 110 versos, respectivamente).

El aspecto cuantitativo no es más que el síntoma de una alteración cualitativa mucho más honda. La figura de Don Lope crece



hasta casi igualarse a la de Crespo y se convierte en el auténtico antagonista o el verdadero oponente de éste. La función equivalente, o falta en la obra de Lope, o es la que —debilitada— desempeñan, juntos, los dos capitanes, cuya talla no se puede comparar a la de Crespo: moralmente son, de principio a fin, dos “villanos” condenados a provocar la antipatía sin fisuras del público, la condena del juez teatral; Crespo, en cambio, es siempre “noble” y acapara desde la primera escena la plena identificación de los espectadores. (Nótese, de paso, la inversión de la dignidad social y moral de los personajes.) El público de Lope no puede dejar de ser parcial en ningún momento. El de Calderón, aun identificado sin duda con el protagonista, debe cuestionarse alguna vez, y sobre todo en nuestra escena, si Pedro Crespo tiene *toda* la razón.

Lope no *encarna* la otra razón, no le presta una voz creíble, digna. Por eso su obra se resuelve en un conflicto, no de razones, sino de fuerzas y hasta de astucias (el engaño está siempre presente en la actuación de los capitanes, y también en la del alcalde). El Crespo y el Don Lope de Calderón son igualmente dignos y fiables. De ahí que la contradicción de sus respectivas razones constituya un auténtico *problema*. La debilidad, como personaje, de Don Lope se traduce en la ausencia de problema en el drama lopesco. El sentido fundamental de la transformación calderoniana es el de problematizar el conflicto (sólo o primordialmente patético en la obra de Lope de Vega), pero conservando y hasta intensificando su patetismo. De ahí seguramente la sensación, que se nos impone como cierta, de perfección o de acabamiento a que ha llevado Calderón en esta obra *precisamente la dramaturgia lopesca*.

Dicho de otra forma, Calderón, al contrario que Lope, subordina la acción al tema, los hechos al problema; simplifica la peripecia y complica, o mejor, ahonda el pensamiento. Si el tema común es el conflicto (con muy firme apoyo real) entre soldados y villanos, Lope lo muestra, lo ilustra con un ejemplo; Calderón lo discute, lo plantea como un problema. Para todo ello necesita precisamente dar mayor entidad, poner en primer término, equiparándolo a Crespo, al personaje de Don Lope.



8.3.3. Tragedia y desenlace

La entrada de lo problemático en escena deja la puerta abierta a la tragedia. El verdadero problema no tiene solución. La conciliación está desterrada del universo trágico. La obra de Calderón roza la tragedia, la alcanza en nuestra escena, para, mediante una pirueta final, escamotearla en el desenlace. Hasta el momento que elegimos, los hechos van tejiendo una trama que conduce inexorablemente a una pura confrontación de poderes, de voluntades u obligaciones inconciliables.

Según la verosimilitud, o más aún la necesidad, al terminar la escena la acción se precipita hacia un desenlace catastrófico. Enfrentadas las dos razones o las dos leyes, sin que ninguna ceda ante la otra, la suerte está echada. La ejecución “ilegal” del capitán («lo que se ha de hacer», según Crespo) *exige* la muerte del alcalde y, como se apunta en las escenas siguientes, la destrucción de Zalamea. De otra parte, *obliga* a Don Lope a arrostrar la catástrofe interior que supone ordenarlas, tratándose del que ya es su amigo. El destino de Crespo es el de Antígona; el de Don Lope es el no menos trágico de Creonte.

No se podía eludir este final sin quiebra de la lógica dramática, sin perpetrar el recurso a un *deus ex machina* que venga a resolver desde fuera un conflicto de fuerzas tan rigurosamente planteado que resulta trágicamente insoluble en sus propios términos. Ésa es la función, dramáticamente “falsa”, de la providencial intervención del Rey, que como fuente suprema de ley y de justicia puede, únicamente él, resolver arbitral y arbitrariamente un caso como éste en que entran en colisión, con idéntica fuerza, los dos principios; o que en cuanto poder absoluto puede, sólo de acuerdo con su voluntad, mediar en un conflicto de poderes irreductibles, sancionando el ejercicio de uno y dispensando la ejecución del otro.

El desenlace suscita seguramente un doble efecto pragmático en el público: la gratificación psicológica y la adhesión política a la monarquía absoluta. Pues, en efecto, sólo el recurso al absolutismo (entonces vigente) permitía superar —no resolver— el conflicto, encontrar una salida al círculo que se cierra a toda esperanza



con la muerte del Capitán, otorgar graciosamente una solución satisfactoria al caso. Al caso particular, pero no al problema. La sentencia del Rey no admite, no puede admitir, generalización. Ningún poder, ni absoluto ni relativo, sancionará el tomarse la justicia por su mano y en contra de la ley, que es lo que llanamente hacen los dos alcaldes.

El fallo real es, además de arbitrario, excepcional: resuelve el caso, sí, y como Lope se atiene más a lo particular del mismo, el desenlace nos parece en su obra más coherente; no resuelve el problema, que reclama, no un poder absoluto, sino una razón absoluta, y por eso, siendo el mismo, no puede dejar de decepcionar, de sonar a falso, el desenlace en el drama de Calderón, que, él sí, ha jugado la carta trágica del problema.

Como conflicto de poderes, el caso tiene una solución, la absolutista; como conflicto de razones, es insoluble y por eso trágico. La “trampa” de Calderón, y la que priva a su drama del timbre de tragedia, consiste en que, transformando el conflicto de poderes de la obra de Lope en un conflicto de razones, lo soluciona en cambio como conflicto de poderes. El final supone una caída. Y desde gran altura: precisamente la que se alcanza en la escena que comentamos (con su prolongación lógica en el choque armado entre villanos y soldados de la breve —por interrumpida— escena subsiguiente). Asistimos en ella al último momento trágico, es decir, dramáticamente verdadero, de la obra.

8.4. “DISPOSICIÓN”

8.4.1. *La escena en la estructura*

El contexto pertinente de la escena coincide con lo que necesitan tener presente —saber y sentir— dos actores para interpretarla: qué ha ocurrido hasta ese momento (que importe ahora); qué sabe cada uno y qué sabe el público; qué relación existe entre los dos y cómo se ha ido fraguando; qué grado de simpatía y de razón está predispuesto el público a otorgar a cada personaje.



En la jornada primera se presentan los personajes, se plantea el problema y se prende la mecha del conflicto. Todo conforme a una rigurosa simetría. De una parte, los campesinos, agrupados en torno a Pedro Crespo y sus hijos, que sostienen un concepto del honor basado en la dignidad del hombre y definen la situación inicial —predramática— de quietud y armonía. Enfrente, introduciendo el desorden que rompe el equilibrio y desencadena la acción dramática, los militares encabezados por el Capitán, con su concepción del honor doblemente excluyente, fundado en la arrogante independencia militar y en el clasista orgullo nobiliario.

El conflicto enfrenta a las dos clases de personajes, soldados y campesinos, o nobles y plebeyos; aflora en las sucesivas riñas que jalonan la obra y que culminan en el choque armado que sigue a nuestra escena; configura la peripecia y nutre el componente patético del drama. El problema enfrenta las dos concepciones del honor y la justicia, individual y social; su abierta discusión en sucesivos duelos dialécticos —entre los cuales, y como terminante, el que aquí comentamos— constituye el centro del “pensamiento” de la obra.

Tras la primera escaramuza del capitán contra la honra de Crespo, su huésped, llega Don Lope y resuelve, con discreción no exenta de cierta parcialidad, la situación sustituyendo a Don Álvaro en su alojamiento. Ya solos, en la última escena de esta jornada, que es la que más resuena en la nuestra (la que deben recordar o revivir más sus intérpretes), Don Lope y Crespo mantienen una viva discusión sobre sus respectivos conceptos del honor. Se trata, todavía, de un choque de puras razones, con formulaciones hipotéticas («A quien tocara...», «A quien se atreviera...») o universales («el honor / es patrimonio del alma, / y el alma sólo es de Dios»); pero que da ocasión a los personajes para medirse: «Testarudo es el villano», concluye el militar. «Caprichudo es el Don Lope», piensa Crespo, «no haremos migas los dos».

Pero sí las harán, y muy buenas, en la jornada segunda, que es de conciliación. El coloquio de los preparativos de la cena restaura, por un momento, la armonía y el orden. Pero que se verán de nuevo quebrantados, y la cena interrumpida, por la segunda



intentona y riña. Sólo que ahora Don Lope y Crespo luchan en el mismo bando. Y cuando la tranquilidad parece asegurada, se despiden como verdaderos amigos («¿Quién nos dijera, aquel día / primero que aquí nos vimos, / que habíamos de quedar / para siempre tan amigos?»).

Desde la aparición de Don Lope el grupo militar cuenta con dos cabezas. En la jornada anterior parecen acordadas en los principios; en ésta se revelan contrapuestas en la acción: la superior, plena de dignidad, en pro del orden; transgrediéndolo, en pos del abuso, la inferior; que persiste en romper el equilibrio y consume el atropello con el rapto y deshonor de Isabel, y la riña que cierra la jornada.

En la última, la figura de Pedro Crespo llena con su presencia el espacio dramático, toma la iniciativa y determina el curso de la acción. Sólo en tres ocasiones se halla fuera de escena (durante sólo 128 de los 980 versos de la jornada, y correspondiendo más de la mitad al monólogo con que comienza). Y en las tres se trata de situaciones de transición, que preparan su entrada y se resuelven con su llegada; ninguna es independiente de él.

La primera (vv. 1-67) corresponde al monólogo de Isabel, sola. Ya en el verso 67 habla Crespo, dentro. Al encuentro con su hija sigue la noticia de su nombramiento como alcalde. La segunda (vv. 349-382) es el diálogo entre el Capitán, el Sargento y, luego, Rebolledo. Hasta que llega el Alcalde —que habla, dentro, en el verso 384— con villanos y los detiene. Sigue la escena de sus humildes ruegos a Don Álvaro en el último intento de evitar la catástrofe. En la última (vv. 635-662) hablan Juan y, luego, Isabel e Inés. Enseguida entra Crespo con villanos, prende a su hijo y obliga a su hija a presentar querrela (se evidencia aquí que la “justicia” que trama tiene mucho de venganza personal).

A continuación, nuestra escena. Y, tras el conato de lucha abierta entre soldados y campesinos, el desenlace con la llegada del Rey y su sanción. Hay todavía lugar para un último cruce de palabras, con rescoldos de tensión, entre los dos personajes («DON LOPE: Agradeced al buen tiempo / que llegó su Majestad. // CRES-



po: Par Dios, aunque no llegara / no tenía remedio ya») y para una tibia reconciliación, al abogar Don Lope por la libertad de Juan ante la resistencia —desde luego fingida— de su padre.

8.4.2. *La estructura de la escena*

Crespo se queda solo después de que se llevan preso a Juan, de obligar a Isabel a firmar la querrela y pedir a Inés que retire la vara de alcalde. Es dueño de la situación y ha trazado sus planes a partir de la negativa del Capitán a sus ruegos. Entonces irrumpe Don Lope. Se crea una nueva situación. Es nuestra escena, que se desarrolla en tres partes o fases. La primera, de preparación, planteamiento o entrada en situación ocupa los versos 714-782; la segunda, centro, nudo o punto crítico, los versos 783-806; la tercera, de resolución, desenlace o salida, los versos 807-838.

Tres sujetos, no dos, definen la situación: los personajes que hablan y el público que escucha para juzgar la causa que dirimen sopesando las razones (y las emociones) de cada parte. Desde su posición privilegiada, cuenta éste con el conocimiento más completo y objetivo de lo ocurrido hasta entonces. Ha sufrido, a la vez desde fuera y desde dentro, cada impacto emocional. Porque sólo él ha asistido a todos los sucesos y ha escuchado todas las palabras. El saber y el sentir de cada uno de los personajes no puede ser sino parcial: a un tiempo limitado y subjetivo. Saben parte, y están de una parte, de lo acontecido. Sus limitaciones resultan, sin embargo, incomparables.

Parte Don Lope, a la vista del público, con todas las desventajas, en posición de inferioridad. Llega impaciente, airado y dolorido, contrariado por el incidente que le obliga a volver y al que se cree personalmente ajeno. No sabe lo que ha ocurrido («CRESPO: ¿Sabéis por qué le prendió? // DON LOPE: No») y, sobre todo, ignora quién es el alcalde. Por eso minusvalora la gravedad de la situación y está seguro de poder resolverla a su favor rápidamente. Por eso se confía imprudentemente a Crespo, que se aprovecha de



su ignorancia y la estira hasta el límite. Cuando cae en la cuenta de quién es su oponente no puede sino lamentar su precipitación («¡Voto a Dios, que lo sospecho!») y confirmarse en lo dicho. Ha entrado con mal pie en más de un sentido.

Crespo cuenta, por el contrario, con todas las ventajas. Conoce (aunque desde dentro, desde su punto de vista) todos los antecedentes. Ha llegado hasta el límite, venciendo su natural orgullo, para solucionar “por las buenas” el conflicto, y eso lo justifica ante sí y ante el público. Ha decidido: sabe lo que tiene que hacer y está resuelto a hacerlo. Sabe a quién tiene enfrente y por qué. Su ánimo es sereno. Es dueño del espacio. Domina la situación. Es el momento en que tiene más clara e intensamente de su parte al público, al juez: coinciden al máximo en lo que saben y en la indignación que sienten por los atropellos del Capitán; que debe en justicia (y sin duda en “justicia poética”) recibir su castigo; pero que puede —y espera— quedar impune al amparo de la jurisdicción militar. El conflicto entre lo justo y lo legal está servido. Y es de todos los tiempos, de hoy mismo.

a) Planteamiento: entrada en situación

La primera parte de la escena es una partida en que Don Lope descubre sus cartas y Crespo las reserva. Después de los cumplidos, cuando aquél le pregunta por su hijo, responde arteramente: «Presto sabréis / la ocasión. La que tenéis, / señor, de haberos venido, / me haced merced de contar; / que venís mortal, señor». Y Don Lope se destapa. Sigue un conato de discusión en que, desprevenido, da rienda suelta a su irritada prepotencia y Crespo, sin identificarse como el alcalde, le para los pies. Y termina con el “reconocimiento” que aclara la situación y da paso al auténtico debate, al enfrentamiento a cara descubierta.

b) Nudo: duelo de sordos

En éste los personajes repiten el duelo dialéctico de la primera jornada, pero el estado de la causa se ha agravado desde entonces fa-



talmente: las hipótesis se han hecho realidad, los principios se han encarnado en personas, ofendidas y ofensores; las palabras que se cruzan ahora son más que palabras, cargan con todo el peso de lo sucedido y con la inmediata responsabilidad de lo por venir. También es mucho más comprometida la relación entre los interlocutores. Antes eran dos desconocidos; ahora son dos amigos que se estiman, se respetan y se profesan mutuo afecto. En realidad no discuten, no intercambian argumentos; yuxtaponen las razones que obligan a cada uno a defender su causa, su *parti pris*. Es un diálogo de sordos, condenado al fracaso de antemano. No hablan de lo mismo: uno aboga por la ley, el otro por la justicia.

La redondilla que da entrada a esta fase nuclear de la escena expresa la antítesis entre las dos razones: la obligación de Don Lope de hacer lo que debe y la justificación de Crespo para hacer lo que ha hecho (que todavía es sólo prender al Capitán: la ejecución del acto —de la pena— capital es inmediatamente posterior a la escena, que la precipita): «DON LOPE: Yo por el preso he venido, / y a castigar este exceso. // CRESPO: Yo acá le tengo preso / por lo que acá ha sucedido». La confrontación subsiguiente consiste en la *amplificatio* de estos versos: Crespo enumera los hechos sucedidos como justificación de haber prendido al Capitán; Don Lope insiste en que éste está bajo su jurisdicción: por eso le corresponde a él juzgarlo y también castigar la detención ilegal que ha perpetrado el alcalde extralimitándose en sus atribuciones. Don Lope tiene razón. Tiene la pura razón. La de Crespo está llena de impurezas. Y sin embargo resulta más poderosa (a los ojos del espectador previsible). Sus réplicas —él siempre habla en segundo lugar, contesta, contraataca— suenan con más fuerza, son más “eficaces” retóricamente que las de su contrincante. Los «¿Vos sabéis...?» de éste apuntan a convencer a Crespo (e indirectamente al público) de su razón legal, que es indiscutible, y por eso no entra nunca el alcalde a discutir; los de Crespo parecen dirigidos a informar a Don Lope de lo ocurrido, parecen —y son— salidas de tono, continuas “variaciones” del hilo del discurso que trata inútilmente el otro de imponer; pero con un sentido: apuntan a otro blanco, que



es, mucho más que convencer a Don Lope, *conmover* al público. Sus réplicas son un recordatorio patético, seco, preciso, de los hechos patéticos que acaba de presenciar el público; cuya persuasión o identificación no pretende por vía intelectual, sino de simpatía, de compasión. El duelo es también en esto desigual: Crespo esgrime *pathos*; Don Lope sólo racionalidad jurídica. Y gana el *sentimiento* de justicia, por lo menos poética.

Tras el cruce de preguntas, la parte central se cierra con dos estrofas afirmativas. La primera resume el debate, sigue en la esfera de los “porqués”, sintetiza la razón de cada parte (—«Que os entráis, es bien se arguya, / en otra jurisdicción» // —«Él se me entró en mi opinión, / sin ser jurisdicción suya»). La última cierra el cruce de argumentos y abre el choque de voluntades (—«Yo os sabré satisfacer, / obligándome a la paga» // —«Jamás pedí a nadie que haga / lo que yo me puedo hacer»). Sirve de nexo así entre el nudo y el desenlace de la escena.

c) Desenlace: salida a la catástrofe

La salida de la situación, tras el fracaso de los argumentos (pero sólo en el plano interno de la ficción, pues la discusión ha servido para lograr la persuasión del público, su adhesión a la causa defendida por Crespo en una actuación genuinamente retórica), precipita la acción hacia la catástrofe. Todo, excepto la mención al proceso, que supone un instante de respiro, no es sino tensa reafirmación de las respectivas voluntades, tan inconciliables como decididas. Con intercambio de amenazas incluido. La intervención del Soldado sirve para asegurar la precipitación de lo que se avecina. No habrá compás de espera, dilación. Las fuerzas que respaldan a cada uno están dispuestas ya para dirimir el conflicto a sangre y fuego. Al borde del abismo se cierra nuestra escena con un portazo espléndido:

DON LOPE:

Pues ¡voto a Dios! que he de ver
si me dan el preso o no.



CRESPO:

Pues ¡voto a Dios! que antes yo
haré lo que se ha de hacer.

8.5. “ELOCUCIÓN”

Más parciales o limitadas, si cabe, que las anteriores serán las consideraciones sobre la elocución. Aunque no hay que olvidar que cuanto hemos podido decir sobre la invención y la disposición procede básicamente de las palabras de los diálogos escritos por Calderón. Pues es en la elocución donde se encuentran “fijadas” las operaciones anteriores.

8.5.1. Verso

Lo primero que llama la atención de la “puesta en palabras” de la escena y de la obra es que los personajes hablan en verso. En la práctica será la primera distancia que deben afrontar los actores que pretendan interpretarla. Quede claro ante todo que se habla aquí de verso, no de “poesía” en su acepción moderna. (La dicción de la escena y de la obra tienen muy poco o nada de poético, y mucho, precisamente, de retórico.) Habrá que recordar la relación general entre el verso y la dicción dramática, que tratamos en 2.2.3. En particular el uso del verso como recurso o convención de extrañamiento: los personajes teatrales, (por)que pertenecen a *otro* mundo, hablan de *otra* manera.

En *El alcalde de Zalamea*, se dirá, la separación entre los dos mundos casi desaparece, y de ahí la impresión de profundo “realismo” que suscita. Pero precisamente el verso, por convencional que entonces pueda ser ya su empleo, sigue marcando (o creando) la frontera entre ambos. En nuestra obra, a un paso del divorcio entre verso y teatro, más que la expresión redundante de la distancia entre el mundo extraordinario de la ficción y el ordinario del público, el verso es el instrumento que instaura esa distancia. No



es, como decíamos, la consecuencia expresiva de la alta dignidad de los personajes, sino más bien la convención formal que los dignifica y enaltece. Sigue cumpliendo así, con menos fundamento si se quiere, su función de extrañamiento por elevación.

También podrá verificarse en la obra y en la escena que nos ocupa que «las convenciones poéticas despejan el terreno al libre juego de las fuerzas morales» (Steiner); es decir, podrá verse funcionando a pleno rendimiento la función “depuradora” del verso, que permite ofrecer una visión más densa, esencial y compleja de la vida a través del empleo figurado del lenguaje, función genuinamente retórica que explica por qué el verso certero resulta intraducible, o pierde, traducido, su eficacia.

Así, siendo la comprobación del “decoro” lo que nos guía, basta imaginar cuánto perdería nuestra escena —no de belleza, de eficacia expresiva— despojada de su dicción en verso (por ejemplo, al traducirla literalmente a otra lengua) para calibrar la aptitud de ésta para encajar la situación dramática, el acomodo que una encuentra en la otra, la adecuación del pensamiento y el carácter de los personajes, y de sus intenciones retóricas, a los versos que dicen. El octosílabo va como anillo al dedo a ese cruce de réplicas tensas, ágiles, secas, en una situación en que se aúnan la máxima gravedad y la máxima viveza.

8.5.2. *Estrofa*

La versificación de la obra está dominada absolutamente por el romance, con 1858 versos si no he contado mal, seguido a distancia por las redondillas, con 672. Los restantes versos se reparten ocasionalmente entre una tirada de silvas, otra de quintillas, dos pareados y la cabeza de un villancico. Básicamente, pues, un fondo de romance con el que contrastan algunas situaciones, bien circunscritas, expresadas en redondillas; disposición que se plasma con total nitidez en la jornada tercera, cuya estructura métrica es: romance - redondillas - romance - redondillas - romance.

La estrofa de nuestra escena, la redondilla, define una si-



tuación o secuencia dramática en cada una de las jornadas. En las tres está presente, y atizando el conflicto, el mundo militar. Las tres son situaciones de peligro. Sólo en estado latente, presentido o sugerido, en la primera, con que da comienzo la obra (vv. 1-212, interrumpidos por la canción de la Chispa) introduciendo a los personajes militares con la amenaza de desorden y abuso que representan. Termina con la aparición de Don Mendo y Nuño, que da paso al romance.

En la jornada segunda las redondillas ponen voz a la riña que sigue a la apacible cena interrumpida (vv. 391-426 y, tras la interpolación, en romance, de la jácara de La Chispa y una réplica de Rebolledo, vv. 447-502). Intervienen en ella el Capitán y todos los soldados, Nuño y Don Mendo, Don Lope y Crespo, con intercambio de cuchilladas. Superado el momento de extrema tensión con la orden de que las tropas salgan al punto de Zalamea, se abre en quintillas una nueva secuencia, la que concluye con el rapto finalmente logrado.

Las redondillas ocupan la parte central y más conflictiva de la jornada tercera. Tras una introducción en romance, en que Isabel encuentra a su padre y lo libera y éste recibe el nombramiento de alcalde, comienza la secuencia más larga y decisiva cifrada en esta estrofa, que acaba donde acaba nuestra escena. En los versos 349 a 404 hablan el Sargento, Rebolledo y el Capitán, que han regresado a causa de la herida de éste; se advierte el peligro y se disponen a huir cuando llama la justicia; llega Crespo, los retiene y se queda a solas con el Capitán. Sobreviene el último intento de conciliación y vuelve a sonar el romance, como un paréntesis que contiene la larga tirada de los ruegos del alcalde al Capitán y se cierra con el primer verso de la réplica de éste («Ya me falta el sufrimiento»), que obliga a abandonar toda esperanza.

Se reanuda el diálogo en redondillas en ese punto crucial en que la acción, cegadas las bifurcaciones de lo posible, debe seguir el cauce de la necesidad. Es el momento para Crespo de pasar a la acción, de decidir, de ejercer su autoridad o su poder como juez (y como parte). La decisión más grave es la primera: tras el enfren-



tamiento y las amenazas, manda prender al Capitán. Traspasa así la frontera de la legalidad. Se coloca, y lo sabe, fuera de la ley. Las decisiones que toma a continuación tienen el sentido estratégico de justificar aquélla. Se suceden, como en cascada, el interrogatorio de Rebolledo y la Chispa, hasta asegurarse de que hablarán; la detención de Juan, con la intención inequívoca que confía, en aparte, al público («Aquesto es asegurar / su vida» y «Yo le hallaré la disculpa»), y el forzar a Isabel a firmar la querrela. Llega Don Lope y comienza la escena que comentamos y el último debate. Cuando termina y la acción pone rumbo al desenlace, cesan las redondillas y regresa el romance.

La disposición métrica de la jornada es en realidad tripartita y coincide básicamente con su estructura dramática: *I*) romance - *II*) redondillas [romance] redondillas - *III*) romance.

8.5.3. *Decoro*

El paradigma del decoro, el máximo de concordancia entre *res* y *verba*, el más preciso ajuste de las intenciones expresivas con el molde estrófico que las formaliza, se encuentra en la parte que consideramos central de nuestra escena: el duelo verbal de los versos 783 a 806, delimitado por la estricta observancia de la redondilla partida en dos para cada pareja de réplica y contrarréplica. La respuesta es siempre formalmente la imagen especular, simétrica, de la propuesta. Cada cruce de palabras es un juego de perfecto paralelismo y sutil inversión, a imagen y semejanza de la estrofa:

a
b
—
b
a



Lo apropiado de esta pauta para el intercambio dialéctico, para el debate, resulta evidente. Entre los diálogos dramáticos que la siguen con provecho, recordaremos este duelo amoroso del acto primero de *El príncipe perfecto. Primera parte*, de Lope de Vega, entre Doña Leonor y Don Juan de Sosa:

JUAN:

De aquel pasado rigor
mi amor, señora, os avise.

LEONOR:

No me acordéis lo que os quise,
que despertáis mi dolor.

JUAN:

No niegan los más tiranos
las manos a los que vienen.

LEONOR:

Yo sé el peligro que tienen:
no me toquen vuestras manos.

JUAN:

Yo os aconsejo, Leonor,
que no me cerréis las puertas.

LEONOR:

¿Dónde hay mentiras más ciertas
que en los consejos de amor?

Es fácil advertir que el juego de repetición y contraste se dobla aquí en el plano semántico. Cada concepto que Don Juan avanza, se lo devuelve Doña Leonor invertido: “consejos” en la última estrofa; “manos” en la anterior; en la primera la simetría es más compleja: a las parejas pasado-rigor y amor-presente responden pasado-amor y presente-dolor.

Este recurso, que supone seguir el juego de la parte contraria, devolver la misma carta que el adversario pone sobre la mesa o pagarle con la misma moneda, no es propio del diálogo que nos ocupa. Como ya dijimos, la estrategia de Crespo consiste precisamente en no entrar en el juego —en la discusión— que Don Lope plantea. Pero hay una ocasión en que lo hace y con extrema eficacia: en la



penúltima estrofa de este tramo central, precisamente la que cierra y sintetiza la discusión. La moneda de cambio, de ida y vuelta, es el concepto de “jurisdicción”. Don Lope lo lanza en su estricto sentido legal; Crespo se lo devuelve en sentido figurado, personal. Él no tendrá autoridad para juzgar al Capitán, pero éste no tenía derecho a entrar en su opinión, a deshonrarlo; si su actuación no es legal, la del otro no fue lícita. Aunque aproveche la ocasión para devolver la palabra, en sentido inverso, a quien se la lanza, su réplica, la más cargada de figuración conceptista, sigue la pauta de todo el enfrentamiento, que se rige por la *variatio*: a cada argumento jurídico responde un acto injusto; a cada protesta de la ley, un clamor de justicia.

Este paralelismo matemático entre réplicas condenadas a no encontrarse nunca, del que ya hablamos, se refleja o se asienta también en el lenguaje, mediante repeticiones y contrastes gramaticales y semánticos. La anáfora «¿Vos sabéis...?» es la manifestación más visible de la repetición, pero no la única. Véase, por ejemplo, en la primera estrofa, «yo... yo, preso... preso, acá... acá»; o «entráis... entró, jurisdicción... jurisdicción», en la penúltima. Esta geometría especular de la construcción lingüística aparece con nitidez extrema en la estrofa que cierra la primera parte de la escena y da paso a la que ahora nos ocupa: «—¡Voto a Dios, que lo sospecho! // —¡Voto a Dios, como os lo he dicho! // —Pues, Crespo, lo dicho, dicho! // —Pues, señor, lo hecho, hecho». La distancia o el contraste entre las líneas paralelas que van configurando las réplicas de cada personaje puede notarse en los acentos temporales: las de Don Lope se sitúan en un presente que se abre al futuro, las del alcalde se encierran en un pasado de aspecto perfectivo; también en la coloración semántica, con un polo de abstracción jurídica («castigar, exceso, servir, juez, valor, causa, prefiere, cargo, gobernado, se arguya, jurisdicción, satisfacer, obligándome, paga») frente a otro de concreción fáctica («acá, sucedido, robó, hija, casa, robó, monte, honor, rogado, paz, quiere, entró, opinión, “jurisdicción”, pedí, haga, puedo, hacer»).

Pero lo que convierte este diálogo de sordos en aparente y eficazísima discusión; lo que hace que dos personajes que monologan



alternándose en el uso de la palabra den la impresión de intercambiar sus argumentos; o, si se quiere, figuradamente, que la partida de frontón en que la razón de cada uno choca contra el muro de la razón del otro, sin penetrarlo ni dejar huella en él, suscite el espejismo (a la vista del público) de un partido de tenis, es sobre todo, en mi opinión, el molde formal de la redondilla partida, esa estrofa cuya mitad se mira en el espejo. Su simetría hace que cada réplica de Crespo se oiga como “contestación”, morfológicamente gemela, a lo dicho por Don Lope, y pone en evidencia el eje pragmático de su intención, que es perpendicular a la línea del diálogo y apunta, no al interlocutor, sino al destinatario último que es el juez teatral. Don Lope se dirige a Crespo; éste habla *para* el público. Su triunfo, genuinamente retórico, se logra más por la habilidad del discurso mismo, de sus palabras (*verba*), que por el peso de las razones o las ideas que defiende (*res*). Un arma decisiva para lograrlo es el cierto uso de la estrofa partida; uso al que significativamente se vuelve a recurrir para cerrar, y con broche rotundo, la escena comentada.



TERCERA PARTE

**ASÍ SE COMENTA
(POR EJEMPLO)**

9. DRAMATURGIA DE LUCES DE BOHEMIA

Impone, a estas alturas, escribir sobre Valle-Inclán y nada menos que sobre *Luces de bohemia*. Más aún si se pretende, como yo pretendo, hacer una lectura inmanente, o casi, lo que implica quedarse a la intemperie, sin el calor, sin la compañía, sin la seguridad que proporciona acogerse al sagrado de la erudición. ¿Pero se podrá decir algo nuevo o por lo menos responsable sobre semejante obra, saliéndose además de la fila rigurosa y laboriosa de la impresionante tradición de los estudios valleinclanescos, para hacer una incursión por libre, campo a través, y además tan ligero de equipaje?

Pues el mío se reduce a dos bultos: un método de análisis, el que yo mismo intenté poner a punto en este libro, y una hipótesis de trabajo, o más sencillamente una pregunta, que surge sin más de la lectura atenta del texto (en el sentido literal de la palabra “lectura”, tan sobreactuada) y de la experiencia de algunas puestas en escena: ¿cómo es posible que una obra que contraviene casi todas las pautas de la forma dramática sea precisamente una obra maestra, una cima, no sólo de la literatura, del siglo xx y de cualquier época, de la lengua española y de cualquier lengua, sino también, a mi juicio, del arte dramático o del drama *tout court*?

Sé el riesgo que corro al considerar suficientes para afrontar una indagación así estos dos instrumentos; de lo que no me cabe la menor duda es de que son necesarios, y en ello creo sacar ventaja, modestamente, a muchos que parecen ignorarlo. En definitiva, la novedad —si alguna hay, y siempre relativa— que justificaría el añadir más palabras a las muchas ya escritas sobre *Luces de bohemia* no puede radicar en este caso sino en el método de análisis,



que es el *dramatológico*, y en el objeto de investigación, que es el enigma de su *dramaturgia*.

¿Y dónde está el misterio? Se diría que Valle-Inclán se salta a la torera casi todas las “reglas del juego” de la construcción dramática y se empeña en evitar los recursos de probada teatralidad, en correr todos los riesgos e incurrir en todos los “defectos”. El resultado tendría que haber sido, y habría sido en cualquier otro caso, una obra, todo lo lograda que se quiera en el orden puramente literario, pero defectuosa, fallida o fracasada en cuanto drama, en cuanto obra de teatro. Pues bien, yo sostengo, y varias puestas en escena lo avalan ya, que en cambio, y contra todo pronóstico, la obra es de una teatralidad sorprendente pero rotunda, un hito también de genuina dramaticidad, que funciona a la perfección, con suma eficacia, en el teatro, sobre un escenario. Arrojar un poco de luz, siempre parcial, sobre esta paradoja es todo lo que pretende mi comentario.

9.1. ESTRUCTURA EPISÓDICA

La plasmación más visible de esa especie de alejamiento de lo genuinamente dramático que caracteriza a *Luces de bohemia*, al menos en su apariencia más superficial, se encuentra en su estructura, resultado de una construcción marcadamente *abierta* o “narrativa”, frente a la denominada *cerrada* o, redundante pero significativamente, “dramática”. La obra se compone, en efecto, de quince *cuadros*, que el autor denomina “escenas”, dispuestos en el eje de la mera sucesión temporal, sin que cualquier otro tipo de relación entre ellos alcance suficiente relevancia y quedando particularmente desvaída hasta la inexistencia la relación de causalidad. Los lugares, los personajes, las anécdotas, todo, se va sucediendo siguiendo el curso de un viaje en más de un sentido sin rumbo, resultado de una cadena suelta, nada trabada, de casualidades, y nada dantesco, a mi juicio, contra lo que se ha repetido. Esto, claro, atendiendo a la (i)lógica interna de por qué (se) suceden las cosas;



no a la dimensión, perpendicular a ésta, que apunta al público, del para qué (se) suceden, que sí responderá a una lógica comunicativa o pragmática determinable.

Síntoma de esta flojedad o distensión de la estructura me parece lo poco convincentes que resultan los intentos, meritorios quizás desde el punto de vista pedagógico, de superponer a la estructura efectiva, lineal, de las quince unidades espacio-temporales o cuadros en que Valle-Inclán, con toda razón además de con toda autoridad, divide su materia, una presunta estructura más general de la acción. Y habría que preguntarse: ¿pero de qué acción estamos hablando? Pues, en efecto, es en la falta casi absoluta de unidad de acción, o si se quiere, en la casi inexistencia de relación jerárquica entre las acciones, en suma, en la ausencia de acción en sentido estricto, en lo que se asienta lo suelto o lo centrífugo de la estructura. Para comprobarlo en la práctica, bastaría con intentar contar el argumento. Y es que no resultará fácil relatar lo que pasa en esta obra, en la que los personajes, y sobre todo los dos centrales, van y vienen, entran y salen, se encuentran con otros, y hablan, hablan mucho, discuten, mayormente protestan, beben, etc.; se diría que “viven” su jornada; pero pasar, lo que se dice pasar de forma hilada, consecuente, teleológica, en realidad no pasa nada.

La contraposición conceptual entre *suceso* y *acción* permite expresar esto mismo en los términos más técnicos de que la ficción se presenta en nuestra obra como una secuencia de sucesos, sin acciones propiamente dichas. Lo que más se acerca en *Luces de bohemia* a lo que entendemos por acción, en el sentido restringido de actuación que intencionadamente modifica una *situación* dramática, tal vez sea la peripecia del décimo de lotería; acción, si lo es, levisima y sobre todo irónica hasta límites insoportables. Primero, por ser precisamente esa apelación al azar la única iniciativa emprendida por Max Estrella a lo largo de la obra para cambiar su situación (pues aceptar el sueldo que le ofrece su amigo el Ministro en VIII puede considerarse aún menos una acción); pero sobre todo por la pirueta atroz en que desemboca esta pequeña trama en la escena última, infernal sin exageración. Acción o no, lo cierto es



que el de la lotería constituye el único hilo, secundario, anecdótico, trivial excepto por la espeluznante vuelta de tuerca de la ironía final, que mantiene su continuidad casi de principio (III) a fin, bien es cierto que obviado en la mayor parte de los cuadros.

Lo que domina es algo en principio letal para la estructura dramática: lo “episódico”, entendido como lo que carece de antecedentes y de consecuentes, y que afecta a los acontecimientos, a los lugares, a los personajes. Quizás sea en relación con estos últimos como pueda verse con la máxima claridad. De los alrededor de sesenta personajes, cifra, dicho sea de paso, impropia de un drama y ciertamente excepcional, la inmensa mayoría son episódicos. En rigor, sólo cabe salvar de esa calificación a Max y Latino, los protagonistas. Son muy pocos los personajes que salen en más de un cuadro. Todos los demás se encuentran reclusos en el episodio al que se diría que pertenecen; nacen y mueren en él, con apariciones en muchos casos fugacísimas (El Pelón o La Chica de la portera en II, El Llaverero o Carcelero de VI, El Conserje de VII, El Ujier de VIII, etc.); son personajes sueltos, como sueltos, es decir, episódicos, son los acontecimientos que van configurando, por acumulación, la fábula, tan difícil, repito, y no por casualidad, de articular en un relato.

Ahora se puede comprender mejor lo poco que conviene, presuntas ventajas pedagógicas aparte, forzar a una obra así a que encaje en una especie de “superestructura” que agrupe las quince genuinas secuencias (cuadros) que la componen, en sucesión lineal, meramente cronológica, suelta, en supuestas unidades mayores atendiendo precisamente a la acción, cuando es ésta la que rehúye, o mejor, violenta el principio de unidad, la organización centrípeta y jerarquizada. Estas propuestas de estructura suelen separar los tres últimos cuadros, considerados como un epílogo, del cuerpo de la obra, a su vez dividido en dos partes significativamente simétricas, de I a VI y de VII a XII. Se puede acentuar aún la regularidad —tan extraña a *Luces de bohemia*— separando I y XII de sus partes respectivas, como preludeo y conclusión del periplo de Max, de lo que resulta, en vez de la simple disposición



de 6+6, la más compleja y propiamente simétrica de 1-(5+5)-1. Así, cada uno de los grupos de 5 termina con una escena de gran intensidad, la VI y la XI, ambas además añadidas en la edición definitiva de 1924 y unidas por la figura del Preso. Bien, ¿pero y la II, también añadida y seguramente también relacionada con esa figura? Los cuadros I y XII suponen el punto de partida y el de llegada del recorrido de Max Estrella por la noche madrileña, desde el interior de su casa (I) hasta la calle ante su casa (XII). Pero la XIII también se ubica en el mismo ámbito. El tema de la muerte une asimismo ambos cuadros, como anhelo (I) o como realidad (XII). Pero es mayor aún la afinidad entre I y XV respecto a ese tema, tan presente también en XIV y en XIII. ¿Y por qué dividir en dos partes, hasta su encarcelamiento inclusive y desde su liberación, el peregrinaje de Max, ausente en VII, por cierto? No digo que los criterios someramente señalados carezcan de interés o fundamento, sobre todo temático; lo que pongo en duda es que tengan que ver con la estructura de la acción dramática.

El carácter epilodal de las tres escenas últimas sólo se basa, claro, en que Max, el protagonista y el hilo conductor en que se ensarta cada episodio, muere en XII. Muere, sí, ¿pero no sigue estando presente en las siguientes? ¿Y no sigue siendo en ellas, su ausencia como antes su presencia, el mismo nexo de la precaria unidad que impide que la obra se deshaga, se desintegre? En la XIII está literalmente de cuerpo presente, lo mismo en cierto modo que en la XIV (patente allí, latente aquí); en la XV es precisamente su ausencia, su muerte, la fuente de todos los sentidos. A mi juicio, sigue ocupando el centro de cada uno de estos cuadros finales, el centro temático sin duda (como antes en VII), y en el primero también el físico. A mi modo de ver los tres últimos cuadros se encuentran impecablemente coordinados con —y son inseparables de— todos los anteriores. Es más, pocos cuadros de la obra (si acaso lo es alguno) me parecen más significativos y por tanto menos prescindibles que el último (XV), lo que no encaja bien en algo epilodal, posterior al final. El verdadero cierre de la obra —que tiene desenlace, aunque no tenga nudo y planteamiento— es este cuadro atroz con que termina.



Otro síntoma de la preferencia por la yuxtaposición lineal frente a la densidad jerarquizada en la construcción dramática, puede advertirse en el escaso o nulo rendimiento que se obtiene en *Luces de bohemia* de los diferentes grados de (re)presentar acciones como recurso característico y exclusivo del *modo* dramático de representación, que ciframos en la distinción entre acciones *patentes, latentes y ausentes*. Es lógico que un procedimiento tan genuinamente dramático, que consiste —diríamos— en sacar ventaja, dándole la vuelta, a las limitaciones representativas que implica la concentración propia del drama, sobre literalmente en una obra que opta por la construcción abierta, que se acerca al límite (pero no lo sobrepasa, a mi juicio) entre lo dramático y lo narrativo.

Si nos planteamos la distinción entre *drama de acción, de personaje y de ambiente*, atendiendo al elemento al que se subordinan todos los demás en la estructura, volveremos a topar con otra de las raíces profundas de la flojedad o soltura que caracteriza la de nuestra obra. Descartado de antemano, a tenor de lo dicho, que pueda tratarse ni remotamente de un drama de acción, podría discutirse si es el personaje o el ambiente el elemento subordinante. A favor del primero hay que notar la función aglutinante, de hilo conductor capaz de unificar tanta diversidad y dispersión, del protagonista (y su sombra), así como en otro sentido el retrato, la creación, de un gran personaje, Max Estrella (y su doble simétrico, Don Latino). Para mí resulta claro, sin embargo, que tanto la creación del personaje como su función, por importante que sean, se subordinan en último término a la pintura, con las tintas críticas del esperpento, de un cuadro histórico, el del Madrid o la España de la Restauración en definitiva, en sus facetas social, política y cultural, con la bohemia como catalizador. Si no me equivoco y se trata en efecto de un drama de ambiente, tendremos una justificación más de lo disperso y abigarrado de la estructura. Pues así como la forma más cerrada de construcción dramática coincide seguramente con el más genuino drama de acción, el más genuino drama de ambiente —el tipo sin duda más raro o excepcional y hasta impropio es congruente sobre todo con la forma de cons-



trucción más abierta—. Así, por ejemplo, el desbordado número de personajes y el carácter episódico de casi todos, a los que aludí antes, parecen sin embargo muy apropiados si de lo que se trata es de trazar un cuadro colectivo, de gran grupo, coral y lo más representativo posible.

En suma, *Luces de bohemia* presenta una forma de construcción extremadamente abierta, lineal, centrífuga, con predominio abrumador de lo episódico, lejos de los preceptos aristotélicos de unidad e integridad (con principio, medio y fin) de la acción. Es fácil verificar esta dispersión general de elementos constitutivos en la multiplicación exagerada de sucesos o anécdotas, de espacios, de personajes, con relaciones debilísimas o inexistentes entre ellos. ¿Y cómo entonces se sostiene la obra y se sigue, tanto en la lectura como en la representación, sin que el interés decaiga? Ésa es la cuestión, el enigma, que ni pretendo ni puedo resolver del todo aquí. Es evidente, en lo que se refiere a la estructura, que hay elementos que, menos visiblemente, casi en secreto, trabajan a favor de la cohesión del universo ficticio. Así, por ejemplo, el tiempo, extraordinariamente compacto, o la ya señalada función de engarce de los dos personajes centrales y omnipresentes.

9.2. ACOTACIONES “IMPOSIBLES”

También en lo que la obra dramática tiene de pura escritura, esto es, en las acotaciones, cabe rastrear las huellas de la aparente propiedad dramática de *Luces de bohemia*. En términos de nuestro modelo de análisis, las principales anomalías corresponden a transgresiones del lenguaje propio de la acotación, tanto en la forma (tiempo verbal pasado) como en la función (poética), y a la llamativa presencia de acotaciones *extradramáticas* del tipo que denomino *diegéticas*, es decir, “literarias” o “narrativas”; triple manifestación que revela una —yo creo que única— transgresión de fondo que habrá que intentar desentrañar. Y es que los tres fenómenos están íntimamente relacionados, o mejor, comparten una misma raíz.



Veamos esta acotación:

Ante el mostrador, los tres visitantes, reunidos como tres pájaros en una rama, ilusionados y tristes, divierten sus penas en un coloquio de motivos literarios. Divagan ajenos al tropel de polizontes, al viva del pelón, al gañido del perro, y al comentario apesadumbrado del fantoche que los explota. Eran intelectuales sin dos pesetas. (II: 62; los subrayados, siempre, míos.)

¿Eran? Ese imperfecto no puede dejar de chirriar en la lectura. Y ello porque en una verdadera acotación dramática no cabe otro tiempo que el presente, lo mismo que no caben ni forma personal ni marca narrativa alguna. Y ese “eran” ya apunta, aunque sea levemente, a una actitud o una distancia narrativa y por tanto a un “yo” (narrador). Lo mismo ocurre en esta otra: «ENRIQUETA LA PISA-BIEN, una mozuela golfa, revenida de un ojo, periodista y florista, levantaba el cortinillo de verde sarga sobre su endrina cabeza, adornada de peines gitanos» (III: 67). Y todavía de forma más grave en esta acotación, también completa, que usa, no ya el imperfecto, sino el pretérito indefinido o perfecto simple: «Tosió cavernoso, con las barbas estremecidas, y en los ojos ciegos un vidriado triste, de alcohol y de fiebre» (III: 69).

Son ocurrencias ciertamente llamativas, pero, si no se me ha pasado alguna, las únicas en toda la obra, pues no creo que haya que considerar así las de estos pretéritos perfectos (compuestos): «Las dos prójimas han evolucionado sutiles y clandestinas, bajo las sombras del paseo: LA VIEJA PINTADA está a la vera de DON LATINO DE HISPALIS. LA LUNARES, a la vera de MALA ESTRELLA» (X: 129) y «CLAUDINITA [...] ha salido para abrir la puerta. Se oye rumor de voces» (XIII: 147); lo que quiere decir que el resto de las abundantísimas acotaciones están, como deben, en presente, y que, a no ser por el efecto chocante que —tan significativamente— no pueden dejar de producir, estas dos o tres deberían en justicia pasar inadvertidas. Tanto más si consideramos que Valle-Inclán sí utiliza esta anomalía de forma más abundante y seguramente más



deliberada en el esperpento de *La hija del capitán*, del que recordaré este ejemplo del final de la “escena primera”:

Huyóse la Sini, con bulle-bulle de almidones: volvía la cabeza, guiñaba la pestaña: sobre la escalinata se detuvo, sujetándose el clavel del pelo, sacó la lengua y se metió al adentro. El gachó del organillo, al arrimo de la verja, se ladea la gorra, estudiando la altura y disposición de las ventanas.

Pero incluso en ésta, tan extrema, la transgresión se queda en el papel, en la letra. Quiero decir que, leídas como acotaciones dramáticas, es decir, ejecutadas en la puesta en escena, esas formas verbales de pasado se re-escriben, funcionan en realidad, como presentes. Forzosamente.

Más general, y en el fondo más perturbadora desde el punto de vista dramático, es la innegable presencia de la función poética en el lenguaje de las acotaciones. Que no llegue al extremo chocante de las de la *Farsa italiana de la enamorada del rey* o la *Farsa y licencia de la reina castiza*, escritas en verso, no significa que no produzcan el mismo efecto corrosivo, y quizás más intenso pues la impropia —por no decir imposible— “literariedad” se produce en niveles más profundos, aunque también afecte en muchas ocasiones al significante, al ritmo de la prosa, como en esta evocación del modernismo: «*Después de beber, los tres desterrados confunden sus voces hablando en francés. Recuerdan y proyectan las luces de la fiesta divina y mortal. ¡París! ¡Cabarettes! ¡Ilusión! Y en el ritmo de las frases, desfila, con su pata coja, PAPÁ VERLAINE*» (IX: 126). Lo más frecuente es, en cambio, la manipulación semántica, con abundancia de figuras y tropos: «*Escapa la chica salvando los charcos con sus patas de caña*» (II: 65), «*De repente el grillo del teléfono se orina en el gran regazo burocrático*» (VIII: 110), «*EL MARQUÉS, benevolente, saca de la capa su mano de marfil*» (XIV: 159), etc. Los ejemplos se podrían multiplicar a voluntad. Bastará recordar la acotación que describe la entrada del Ministro, con el espléndido símil que la cierra: «*Su Excelencia abre la puerta de su despacho y asoma en mangas de camisa, la bragueta desabrochada, el chaleco suelto, y los*



quedados pendientes de un cordón, como dos ojos absurdos bailándole sobre la panza» (VIII: 112).

En realidad, lo difícil será seguramente encontrar acotaciones en las que no quede rastro de esa opacidad de la forma propia de la función poética del lenguaje, lo que puede verificarse releendo los ejemplos citados antes para la cuestión del tiempo verbal: el símil «*reunidos como tres pájaros en una rama*» (II: 62), la rima en «*periodista y florista*», amén de la ironía en lo que se refiere al primer término, o la adjetivación «*verde sarga... endrina cabeza... peines gitanos*» (III: 67), como luego las prójimas que evolucionan «*sutiles y clandestinas*» (X: 129), y toda la acotación «*Tosió cavernoso, con las barbas estremecidas, y en los ojos ciegos un vidriado triste, de alcohol y de fiebre*» (III: 69). Éste es sin duda el estilo que elige Valle-Inclán para escribir las acotaciones, cargándolas con una “literariedad” a la que aquéllas, en términos estrictamente dramáticos, son impermeables y que queda por tanto como un valor excedente, derrochado, chirriando a la espera de una justificación.

El tercer matiz del que es en realidad un mismo problema, el más visible quizás por más superficial y el más comentado de los tres, se refiere a la presencia de las acotaciones que llamo *diegéticas* porque informan directamente de aspectos del mundo ficticio, de la fábula, sin resolver la forma de representarlos, esto es, su encaje en la escenificación. Si se vuelve a leer la primera acotación citada (II: 62) —buena muestra de confluencia de las tres anomalías señaladas—, se notará que resulta casi al cien por cien innecesaria también o sobre todo por este carácter diegético, es decir, por carecer casi del todo de función dramática alguna. Esto que resulta evidente en la última frase —«*Eran intelectuales sin dos pesetas*»—, es predicable de casi toda la acotación, pues lo que sigue es precisamente el diálogo, redundante con ella, entre los tres “pájaros”. Véase esta otra en la que subrayo el núcleo de lo extradramático: «*Un joven que escribe en la mesa vecina, y al parecer traduce, pues tiene ante los ojos un libro abierto y cuartillas en rimero, se inclina tímidamente hacia RUBÉN DARÍO*» (IX: 124), o mucho más clara-



mente: «*El perfume primaveral de las lilas embalsama la humedad de la noche*» (X: 127), lo mismo que ésta con que se cierra un cuadro: «*ESTRELLA y DON LATINO se orientan a la taberna de Pica Lagartos, que tiene su clásico laurel en la calle de la Montera*» (II: 65).

Destaco del primer ejemplo la perspectiva subjetiva, personal («*al parecer ... pues*»), del segundo el añadido de la función poética, y del tercero que el carácter extradramático —propio de todos los casos— llegue a lo irrepresentable: ¿cómo poner en escena, sin que nadie lo diga, a dónde se dirigen dos personajes que hacen mutis, y hasta en qué calle se encuentra ese lugar? No es que acotaciones diegéticas sean lo mismo que irrepresentables, concepto éste, además de antipático por el uso descalificador que muchas veces y demasiado alegremente se ha hecho de él, casi siempre hiperbólico, pues todo se puede quizás representar de una u otra manera, hasta el perfume de las lilas y la humedad de la noche; pero lo cierto es que coinciden con frecuencia y que en *Luces de bohemia* abundan las muy difíciles de representar “teatralmente”. Por ejemplo, algunas que se refieren a animales, como: «*Cruza la costanilla un perro golfo que corre en zigzag. En el centro, encoge la pata y se orina. El ojo legañoso, como un poeta, levantado al azul de la última estrella*» (XII: 143) o «*El perrillo, a los pies de la caja, entre el reflejo inquietante de las velas, agita el muñón del rabo*» y después «*El perrillo salta por encima de la caja y los sigue, dejando en el salto una vela torcida*» (XIII: 148 y 149); o a la caracterización de un personaje: «*Es un fripón periodista alemán, fichado en los registros policíacos como anarquista ruso y conocido por el falso nombre de BASILIO SOULINAKE*» (XIII: 150); u observaciones de detalles de un tamaño tal que resultan imperceptibles desde la distancia de un espectador de teatro: «*Un ratón saca el hocico intrigante por un agujero*» (II: 59), «*Media cara en reflejo y media en sombra. Parece que la nariz se le dobla sobre una oreja. El loro ha puesto el pico sobre el ala*» (II: 62), «*Astillando una tabla, el brillo de un clavo aguja su punta sobre la sien inerme*» de Max en su ataúd (XIII: 146); observaciones estas últimas que parecen reclamar un acercamiento de la mirada, un encuadre en “primer plano”.



Esta alusión ofrece un buen pie para abordar por fin la justificación que tenemos pendiente. Es cierto que el cine resolvería las dificultades representativas de estos últimos ejemplos, pero no de todos. (El perfume primaveral de las lilas podemos, en el límite, olerlo en el teatro, en que actores y público comparten el espacio y el tiempo reales de la representación, algo que en el cine carecería de sentido.) En particular, no veo qué ventaja puede suponer el cine a la hora de no desperdiciar ese plus expresivo que supone la función poética del lenguaje de las acotaciones, tratándose como se trata de un valor de literariedad, es decir, de “literalidad”. El cual, a mi entender, no puede surtir sus efectos sino dentro del lenguaje, es decir, en la lectura por lo que se refiere a nuestro caso. Más en general, no logra persuadirme esa idea cada vez más extendida de que la obra en cuestión, como defiende brillantemente Alonso Zamora Vicente (1993: 43-45), «cada vez se nos presenta más relacionada con el cine» (43). Y siento discrepar de que «las exquisitas apostillas escénicas que Valle coloca deben ser definitivamente consideradas, no como consejos escénicos con su carga reducida y ancilar, sino como admirable prosa de guión cinematográfico» (43).

Ante el estreno de su montaje de *Romance de lobos* en el Teatro Español, Ángel Facio respondía así a la pregunta de si cree que «es una obra dramática pura y neta»: «Completamente, lo que pasa es que Valle, como sabe que no le van a estrenar, está haciendo una cosa muy rara: está escribiendo para el cine desde el teatro. Es lo que hacen los cineastas famosos de los años 30, como Fritz Lang. Pero también está hecho desde el teatro porque si no, no habría esa cantidad de texto» (Facio y Perales, 2005: 38-39). De su respuesta, contradictoria a mi juicio y sintomática de lo común que resulta hoy esa asociación del teatro de Valle con el cine, me sirven estas dos ideas: la causa de todas las anomalías y la intuición del carácter teatral del texto. En efecto, parece claro que el origen de todo está en que, a estas alturas de su trayectoria, Valle-Inclán es consciente de que el destino inmediato de su texto no es la puesta en escena, esto es, de que no lo van a estrenar. ¿Qué hacer entonces? ¿Escribir



para el cine? No lo creo. El resultado, en tal caso, cabría esperar que fuera plenamente cinematográfico y estoy convencido de que no es así. Facio intuye que, si fuera cine, «no habría esa cantidad de texto». Pero no es, o no es sólo ni principalmente, una cuestión de cantidad. Volviendo a nuestra obra, hay que estar ciego para no percibir hasta qué punto son cualitativamente “teatrales” sus diálogos, discursos para ser declamados, dichos en voz alta sobre las tablas. ¿No será el carácter tan poco cinematográfico de los diálogos uno de los factores que explique el escaso acierto de la meritoria versión cinematográfica de Miguel Ángel Díez (1985)? ¿Y cuánto más difícil no será concebirlos como parte de un guión para un cine todavía mudo? ¿Y por qué, si se tratara realmente de puro cine, no se habría intentado la película mucho antes de 1985, ni se ha vuelto a intentar después? En cambio, a estas alturas no pocas representaciones han probado, fuera de toda duda, su eficacia teatral, su perfecta adecuación a la escena. Recordaré sólo dos hitos: su estreno en Madrid —precedido, si se quiere, de la versión francesa que dirigió Jean Vilar en París en 1963— bajo la dirección de José Tamayo (1971) y el montaje de Lluís Pasqual (1984) con el Centro Dramático Nacional. A veces —no siempre— la realidad imparte lecciones de elocuencia a la teoría.

No es, en fin, un asunto que se pueda agotar en estas líneas. Dejo sólo constancia de mi convicción de que no es el cine la solución al dilema que se plantea al más poderoso dramaturgo español del siglo xx cuando se hace evidente que su creación no encuentra acogida en la escena de su tiempo. La salida parece más lógica y sencilla: replegarse en la literatura, orientar sus creaciones a un destino inmediato que, ya que no puede ser el escenario, tendrá que ser el libro; acentuar, en suma, la autonomía literaria de sus obras dramáticas, destinadas “en principio” a la lectura, operación en la que surten sus efectos todas las anomalías examinadas, en la que tienen cabida y pleno sentido todos los valores y las informaciones “excedentes” de las acotaciones. Pero sin renunciar a un ápice de carácter dramático o teatral. Al revés, como si ese supercifrado literario le sirviera de cápsula protectora, igual que la botella en



que el naufrago encierra su mensaje. Y así nos ha llegado o nos está llegando, plena de teatralidad, la obra de Valle-Inclán a la orilla de unos escenarios que empiezan a estar preparados para acogerla.

La consecuencia más radical que se sigue de este acentuar la autonomía literaria, característica —no se olvide— de cualquier *obra dramática* y que provoca las anomalías observadas en las acotaciones es, me parece, la de una llamativa, pero muy limitada, contaminación “modal”, en sentido aristotélico. Así el modo dramático, que sigue predominando de forma abrumadora, sufre el contagio del modo narrativo de representación —que es también el del cine, en mi opinión— y su rasgo esencial, que es el carácter “mediato” de ésta (véase García Barrientos, 2004). Y, en efecto, las tres enfermedades de la acotación observadas —el tiempo pasado, la función poética y la información directamente diegética— implican siempre un sujeto de la enunciación, que es incompatible con la naturaleza dramática de las genuinas acotaciones. El caso de la función poética puede resultar más oscuro. Pero al convertir la acotación, verdaderamente indecible, pura escritura, en lenguaje vocalizable, está introduciendo un sujeto (imposible) en la realización más radical que se conoce de genuina “enunciación sin sujeto”. Retengamos esto para lo que sigue: la hipertrofia literaria supone sobre todo la introducción forzada de una cierta subjetividad, de un cierto punto de vista más o menos autoral, lo que parece compadecerse bien con la estética del esperpento y mal con el modo dramático de representación.

9.3. DIÁLOGO: HACER DE VICIOS VIRTUD

Si consideramos el diálogo en cuanto tal, dejando de lado que es el medio por el que se representa gran parte de la ficción dramática, tampoco faltan en el caso de *Luces de bohemia* los perfiles paradójicos, sobre todo en lo que se refiere a lo que he llamado sus funciones “teatrales”. Importa, en primer lugar, advertir sobre la cantidad



y la importancia de los aspectos que no trataré porque quedan fuera del enfoque elegido, genuinamente dramático, empezando por el lingüístico *sensu stricto*: a partir de qué materiales y mediante qué procedimientos construye Valle-Inclán su peculiar y prodigioso “lenguaje esperpéntico” (cf. Zamora Vicente, 1969), del que me limito a recordar esta ajustada síntesis:

El hecho más fascinante que nos presenta hoy el esperpento, a los muchos años de su nacimiento, es el de su lengua. Lengua compleja, múltiple, de variadas facetas, pero en la que domina un desgarro artísticamente mantenido, capaz de ilusionar, de dar idea de una plebe atiborrada de resabios literarios y de vida al borde de lo infrahumano. Integración total, de nuevo reflejo de una sociedad en cuyo hablar caben, siempre en su sazón oportuna, y siempre en trance de destrucción, el habla pulida del discreto cultivado, y la desmañada y vulgar de las personas desheredadas de dinero y de espíritu. Prodigio verdaderamente extraordinario, esa conjunción apasionante. (Zamora Vicente, 1993: 37.)

Si se examina el diálogo de la obra atendiendo a sus funciones *teatrales*, es decir, las que se despliegan, no en el interior de la ficción, sino en la relación entre la escena y la sala, entre los actores y los espectadores, entre el mundo ficticio y su público, volvemos a constatar anomalías muy graves que sólo por auténtico milagro, el del raro talento de Valle, no se traducen en el naufragio, en el fracaso rotundo de *Luces de bohemia* como drama. Los principales “vicios” que ponen el diálogo en peligro de muerte, y a los que difícilmente sobrevivirán otras obras, son la exagerada hipertrofia de una función tan peligrosa como la *ideológica* y la debilidad extrema, casi la ausencia, de una función tan básica —sin duda la principal— que hay que llamar, incurriendo en redundancia, *dramática*. Lo prodigioso es ver, no sólo cómo logra Valle sortear estos peligros, compensar las mermas de dramaticidad que implican, sino cómo consigue darle la vuelta a los errores hasta convertirlos en aciertos, o sea, hacer de vicios virtud. Intentaré asomarme apenas a este prodigio.



Dicho de forma transparente, en esta obra no pasa casi nada; en cambio se habla mucho y sobre todo se opina sin parar, se incurre con pertinacia en lo que pocos dejarán de considerar un defecto dramático, el que achacaba el abate Marchena (1820: 372) a *Los menestrales* de Cándido Trigueros (véase 2.2.1d). Hagamos el ejercicio mental de separar lo que vemos en *Luces de bohemia* de lo que oímos decir en ella a los personajes. Si la “lección de buena moral” es en lo esencial el llamado tema de España, la crítica radical e integral de la sociedad española, ¿en qué proporción la sacamos de lo visto y en cuál de lo oído? La respuesta parece evidente, y el desequilibrio, rotundo a favor de las opiniones sobre las acciones. Hágase la misma prueba para el tema, de gran importancia también, pero subordinado al anterior, de la literatura (esperpento, modernismo, teatro: Shakespeare, los Quintero, etc.) y se obtendrá el mismo resultado. Desde luego es claro que los personajes no pararán de sermonear sobre todo ello.

Un matiz particular de esta hipertrofia de la permanente y descarada formulación explícita de ideas, de esta hegemonía casi periodística de la opinión, puede considerarse el número abrumador de alusiones a personajes y circunstancias históricas particulares (Maura, García Prieto, el sargento Basallo, Villaespesa, etc.). ¿Y no lastran esas alusiones la validez de la obra más allá de su tiempo, cuando tantas de aquéllas no dicen nada al público? No, aunque así debiera ser. Y, lo que es más importante, el bombardeo de sermones e ideas debería resultar inaguantable. Pero no lo resulta. Ni Valle-Inclán es Trigueros, ni *Luces de bohemia*, *Los menestrales*. Esto parece claro; no lo es tanto la razón de la diferencia: ¿por qué camina milagrosamente el primero sobre las mismas aguas en las que se hunde, como es natural, el segundo?

Pero la hipertrofia de la arriesgada función ideológica no sería tan sumamente peligrosa si no fuera acompañada de la debilidad extrema de la función dramática, verdadero soporte del diálogo teatral, de esa orientación de la palabra a la acción que hace que el decir sea primordialmente un hacer. Claro está que esta anemia de



la función dramática del diálogo encaja a la perfección con la de la acción misma que subrayamos al tratar de la estructura. De nuevo cabe hacer una prueba: el balance de lo que ocurre frente a lo que se dice en cada una de las escenas. Tomemos la II. Al principio sucede, en efecto, algo terrible: Zaratustra y Don Latino timan a Max Estrella aprovechándose de su ceguera. Pero la acción, de una crueldad insufrible, se cifra sobre todo en la seña que cambia el miserable librero con el lazarillo canalla, y reside en la acotación más que en el diálogo. Con sus palabras engañan a Max; con el gesto se desvela al público el engaño. Pasado ese momento, y si dejamos de lado lo que durante toda la obra, también aquí, sucede en segundo plano, en las calles, en la escena no pasa nada ya, sólo se habla: todo es opinión, palabrería.

Pero quizás la mejor manera de constatar la debilidad de la función dramática en la mayoría de los cuadros sea la comparación con uno que constituye la más clara excepción. Me refiero al último (XV), en el que el diálogo, sobre todo a partir del momento en que Don Latino descubre, imprudente, el manojito de billetes, presenta una sobredosis de función dramática, se vuelve pura acción: chantaje, soborno, amenaza, etc. En términos teatrales, el subtexto, lo que no se dice, es mucho más poderoso y significativo que las palabras que pronuncian los personajes. Véase, por ejemplo, este coloquio con el quiebro de La Pisa-Bien cuando decide mentir:

LA PISA-BIEN: ¡Naturaca! Usted ha cobrado un décimo que yo he vendido.

DON LATINO: No es verdad.

LA PISA-BIEN: El 5775.

EL CHICO DE LA TABERNA: ¡Ese mismo número llevaba Don Max!

LA PISA-BIEN: A fin de cuentas no lo quiso, y se lo llevó don Latí. Y el tío roña aún no ha sido para darme la propi.

DON LATINO: ¡Se me había olvidado!

LA PISA-BIEN: Mala memoria que usted se gasta.

DON LATINO: Te la daré.

LA PISA-BIEN: Usted verá lo que se hace. (164)



Enseguida, mejor pensado, sube el precio: «¡Si llevábamos el décimo por mitad! Don Latí una cincuenta, y esta servidora de ustedes, seis reales». Él no tiene más remedio que tragar: «¡Es un atraco, Enriqueta!» (165). Lo mismo ocurre poco después, con La Pisa-Bien y El Pollo del Pay-Pay “empalmados”, esto es, con sendas navajas en las manos, cuando el tabernero corta al viejo curda la retirada:

DON LATINO: ¡No seas vándalo!

PICA LAGARTOS: Tenemos que hablar. Aquí el difunto ha dejado una pella que pasa de tres mil reales —ya se verán las cuentas— y considero que debe usted abonarla.

DON LATINO: ¿Por qué razón?

PICA LAGARTOS: Porque es usted un vivales, y no hablemos más. (167)

La medición rigurosa y detallada de la presencia de estas dos funciones, dramática e ideológica (y de las demás, claro está), en cada uno de los cuadros estoy seguro de que arrojará conclusiones nada desdeñables. El haber elegido, no sé si con acierto, hablar un poco de casi todo en vez de casi todo de un poco, hace que no quepa aquí ese recuento. Tengo la impresión, por ejemplo, de que los personajes y ambientes canallescros, del lumpen o la bohemia miserable y golfa, favorecen la función dramática del diálogo, y los de la bohemia intelectual, la función ideológica.

¿Y, en fin, cómo es que no se viene abajo, como teatro, una obra con estos dos pecados capitales? No tengo la razón; si acaso, algunas pistas. Me parece que el defecto de función dramática se compensa sobre todo por la intensidad extraordinaria que adquiere la caracterizadora, la otra función teatral del diálogo en verdad fundamental. En la obra pasa poco y hablan mucho, sí; pero lo que está claro es que desfila por ella una ingente cantidad de personajes caracterizados a la perfección, incluso los de muy baja jerarquía y los más episódicos. Pienso, no ya en La Lunares y La Vieja Pintada, prodigiosamente dibujadas, por ejemplo, sino en El Borracho o El



Chico de la Taberna (III y XV), en La Portera o El Cochero (XIII), en los dos Sepultureros (XIV), etc. Con dos o tres réplicas consigne el autor clavarlos, dejarlos pintiparados. Creo que en este aspecto, en la caracterización, se encuentra uno de los secretos más hondos —a la vez espléndido y oscuro— del arte genuinamente dramático de Valle-Inclán. *Luces de bohemia* es también una maravillosa galería de retratos, lo que no puede ser más congruente con el tipo de drama de ambiente en que encuadramos antes la obra. Dejo aquí la cuestión, apenas enunciada, puesto que volveré sobre la caracterización al tratar del personaje.

En cuanto al exceso de función ideológica, creo que son muchos los motivos o los trucos por los que no llega nunca a fastidiar al lector o espectador. En primer lugar, en no pocas ocasiones la directa formulación de ideas resulta sabiamente compensada por la intensidad de la situación dramática en que se produce, como ocurre en VI y XI, por ejemplo. No es lo mismo perorar en la mesa de un café o en la barra de un bar que con un preso anarquista al que van a aplicar la ley de fugas o alrededor de una madre abrazada al cuerpo del hijo que acaban de matarle. La altísima temperatura emocional de los dos cuadros puede causar la impresión, falsa a mi entender, de que están cargados de acción, de dramatismo. Pero la intensidad es, como dije, de la situación; no deriva de que los personajes estén, en rigor, “puestos en acción”. En XI, el suceso trágico, la muerte del niño, ha sucedido ya; a lo que asistimos es a la reacción, sobre todo ideológica, de cada uno de los personajes acerca o a partir de lo acontecido. Sólo La Madre es un personaje en acción —instalado en un presente insufrible e insuperable, condenado, encerrado en él como en una cárcel— y su discurso es plenamente dramático. No habla de lo ocurrido, ni mucho menos opina, como los demás; insulta, increpa, impreca a gritos que la maten a ella también. En VI el hecho trágico no se sitúa antes, sino después de lo representado. Lo sabemos con Max, casi al final del cuadro, por boca del Preso: «Conozco la suerte que me espera: Cuatro tiros por intento de fuga. Bueno. Si no es más que eso...» (97). Él mismo, claro está, lo sabe desde el principio. Y me



parece que, de la manera que sea y por enigmático que resulte, impregna la acción desde el arranque, de forma que no sólo la despedida final, de una intensidad afectiva incontenible, sino todo el encuentro genuinamente personal entre los dos personajes, pleno de emoción y de hondura, paralelo al que se produce en X entre Max y La Lunares, está ya contagiado, digamos *a priori*, de esa inminencia trágica.

Otro de los procedimientos o de las razones que explican que la descarada formulación de ideas en el diálogo se haga, no ya soportable, sino muy expresiva, interesante y eficaz desde el punto de vista teatral, es la “forma” misma en que se enuncian. Así, por ejemplo, el radicalismo de fondo y la contundencia hiperbólica en la expresión que llena el diálogo del cuadro VI de ideas tan chirriantes que, lejos de aburrir a nadie, son capaces de despertar a un muerto, como éstas de Max: «Hay que establecer la guillotina eléctrica en la Puerta del Sol» (95), «Una buena cacería puede encarecer la piel de patrono catalán por encima del marfil de Calcuta [...] Y en último consuelo, aún cabe pensar que exterminando al proletario también se extermina al patrón» (96); o este cruce de réplicas:

EL PRESO: [...] ¡Y a esto llaman justicia los ricos canallas!

MAX: Los ricos y los pobres, la barbarie ibérica es unánime.

EL PRESO: ¡Todos!

MAX: ¡Todos! Mateo, ¿dónde está la bomba que destripe el terrón maldito de España? (97)

Pocas veces se habrán dicho desde un escenario, ni antes ni después, barbaridades semejantes y se habrán hecho críticas más demolidoras y proclamas más revolucionarias. Y no sólo en esta escena, que presenta si acaso la densidad mayor, sino en toda la obra.

MAX: ¡Pareces hermana de Romanones!

LA PISA-BIEN: ¡Quién tuviera los miles de ese pirante!

DON LATINO: ¡Con sólo la renta de un día, yo me contentaba!

MAX: La Revolución es aquí tan fatal como en Rusia.



DON LATINO: ¡Nos moriremos sin verla!

MAX: Pues viviremos muy poco. (IV: 80)

Con frecuencia el chispazo formal que nos hace atractiva y no fastidiosa la opinión es la ironía, el tratamiento humorístico. Así, cuando en V, al afirmar Max que conoce al Ministro, del que ha sido compañero, Serafín el Bonito protesta: «El Señor Ministro no es un golfo» y Max replica: «Usted desconoce la Historia Moderna» (91). Ese tono domina casi todo el cuadro VII, en la Redacción de *El Popular*, con Dorio de Gadex llevando, en ausencia de Max, la voz cantante. Por ejemplo,

DORIO DE GADEX: ¿Sabe usted quién es nuestro primer humorista, Don Filiberto?

DON FILIBERTO: Ustedes los iconoclastas dirán, quizá, que Don Miguel de Unamuno.

DORIO DE GADEX: ¡No, señor! El primer humorista es Don Alfonso XIII.

DON FILIBERTO: Tiene la viveza madrileña y borbónica.

DORIO DE GADEX: El primer humorista, Don Filiberto. ¡El primero! Don Alfonso ha batido el récord haciendo presidente del Consejo a García Prieto. (104-105)

¿Será preciso recordar que en 1920, cuando Valle-Inclán publica estas palabras, Alfonso XIII reina en España? Quiero decir que el efecto de tales opiniones sería, cuando escribo estas líneas, equivalente a descalificar mediante acusación gravísima al rey don Juan Carlos y, de paso, a Rodríguez Zapatero (cuya presidencia, por cierto, merece un esperpento).

En realidad, cuanto queda apuntado acerca de este truco formal que hace no sólo tolerable sino apasionante el exceso de lo ideológico discursivo apunta a la *función poética* del diálogo, genuinamente teatral y presente en esta obra de manera tan apabullante como discreta o rara. Y que remite, en definitiva, a la cuestión central del lenguaje esperpéntico al que ya me referí e insisto en soslayar. Aunque no creo que esté todo dicho desde este punto



de vista, bien teatral, que es el de su efecto estético en la recepción; en particular, cómo y en qué medida es percibido por el espectador o el lector el valor del diálogo en cuanto lenguaje (especial, extraño, elaborado o manipulado, es decir, “creado” o, lo que es lo mismo, “poético”). Y, en general, tengo el convencimiento de que un estudio monográfico de las funciones teatrales del diálogo arrojará nueva y copiosa luz sobre los verdaderos misterios que velan todavía la plena comprensión y la justa valoración de este primer y principal esperpento.

Para cerrar estas consideraciones, no me resisto a tratar un último ejemplo, que permite, aunque sólo sea, aludir a otra función del diálogo apreciable en la obra, la metadramática. Me refiero al momento en que asistimos a la definición —con riqueza y precisión poéticas, o sea superiores, no contrarias, a las lógicas— del esperpento. En primer lugar, la citada función metadramática, que se superpone a la ideológica, está encajada en la anécdota con tanta eficacia que puede pasar desapercibida a muchísimos lectores o espectadores, lo que contribuye a reforzar la impresión de consistencia del mundo ficticio, de “realismo” en sentido lato. No todos caerán en la cuenta de que no se trata de una conversación sin más, sino de un juego de espejos que pone en tela de juicio la lógica de los niveles dramáticos y en crisis la frontera entre realidad y ficción. Y es que es el protagonista del primer esperpento el que inventa, define y proyecta, mientras agoniza, ese nuevo género de cuya primera obra es el protagonista... Si este imposible fuera bien patente, estuviera subrayado en primer plano, quebraría la ilusión de realidad, favorecería la distancia, trabajaría en fin por la desintegración del universo dramático.

En segundo lugar, este cuadro XII ofrece una excelente muestra del arte de compensar lo ideológico expreso, en este caso de contenido literario, no político, con la intensidad dramática de la situación. El contrapunto de la definición del esperpento lo constituye la agonía y muerte de Max Estrella agravadas por la guasa inmisericorde y egoísta de un Don Latino tan imbécil como culpable, que le niega repetidamente su carrik con bromas criminales



como «¡Mira cómo me he quedado de un aire!» (141). En este caso la técnica formal consiste en la alternancia, en el propio diálogo, entre réplicas en función ideológica —a la vez que metadramática— referidas a la teoría del esperpento y réplicas en función más o menos dramática centradas en la agonía de Max y la guasa de su perro. Así las catorce con que comienza la escena; siguen estas cinco: «¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te immortalizaré en una novela!», «Una tragedia, Max», «La tragedia nuestra no es tragedia», «¡Pues algo será!», «El Esperpento» (140); otras nueve réplicas de agonía y guasa dan paso al cuerpo central de la teoría esperpéntica en boca de Max, pero en el que se intercalan las réplicas de Latino en la otra clave, que sin duda contribuyen a encarnar el discurso, a anclar en la situación dramática que viven los personajes la doctrina estética (basta imaginarla, en sentido contrario, expuesta en un solo parlamento, sin las interrupciones del golfo):

MAX: Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse al callejón del Gato.

DON LATINO: ¡Estás completamente curda!

MAX: Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

DON LATINO: ¡Miau! ¡Te estás contagiando!

MAX: España es una deformación grotesca de la civilización europea.

DON LATINO: ¡Pudiera! Yo me inhibo.

MAX: Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

DON LATINO: Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

MAX: Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

DON LATINO: ¿Y dónde está el espejo?

MAX: En el fondo del vaso.

DON LATINO: ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!



MAX: Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.

DON LATINO: Nos mudaremos al callejón del Gato. (140-141)

Lo que sigue es agonía, guasa, despojo y muerte.

Si revisamos, para terminar, otros aspectos del diálogo, la impresión es que en general trabajan para compensar las graves transgresiones apenas examinadas que se dan en relación con las funciones. Así, por ejemplo, en lo que se refiere a las *formas del diálogo*, es notable quizás que una obra tan libre se atenga rigurosamente a la más natural, el *coloquio*, esto es, la conversación entre interlocutores, excluyendo las formas más convencionales, el *soliloquio*, el *aparte*, la *apelación* al público, incluso el *monólogo* de cierta entidad. En ello puede verse sin duda un factor de cohesión, de normalidad y hasta, si se quiere, de “realismo”.

También va a favor de las fuerzas centrípetas, más secretas siempre en obra que presume de lo mucho y peligroso que tiene de centrífuga, que el diálogo juegue, en cuanto al *estilo*, mucho más la carta de la *unidad* que la del *contraste*. Que éste resulte mínimo me parece más significativo en relación con lo que acabo de decir sobre el coloquio como forma única del diálogo y, sobre todo, frente al gran contraste social que presenta la obra; no sólo variedad, sino expresa contraposición de niveles sociales en ambientes y personajes, que no se traduce a mi juicio en un similar contraste lingüístico. Y topamos así de nuevo con esa gran creación que es el lenguaje del esperpento, el habla en que se expresan los personajes, más uniforme que contrastada, quizás también porque las jergas canallas son uno de sus ingredientes básicos, además de ser moda lingüística en la época, del gusto de Valle-Inclán y hasta del rey Alfonso XIII. Pero hay algunos pocos ejemplos de contraste, más que por sociolecto, me parece, por idiolecto, como la caracterización por el habla de los dos personajes extranjeros, aunque hecha de manera tan sutil que no resulta fácil documentarla en el texto escrito (en la representación, claro está, se podrá subrayar con el acento): así, en el habla de Madama Collet apenas cabe



notar un «¡Oh, sería bien!» (I: 57) y un «¡Válgame Dios! Yo estoy incierta» (XIII: 152); en la de Basilio Soulinake, más esperpentizada, si prescindimos de su muletilla «que dicen ustedes siempre los españoles», tras algo que los españoles no dicen nunca, por lo menos así, cuesta encontrar una expresión como «cuando yo soy a decir que» (XIII: 152). Otro ejemplo notable de caracterización por el habla es el lenguaje modernista, un punto paródico, de Rubén Darío, con su recurrente «¡Admirable!», a mitad de camino entre el idiolecto y una especie de sociolecto cultural.

Por fin, en cuanto al *decoro* del diálogo, es decir, su adecuación o no al carácter del personaje, a la situación dramática, etc., muy relacionado con la cuestión del estilo recién esbozada, tengo la impresión de que también triunfa la observancia sobre la transgresión. Es cierto que en algunos casos parece incurrirse en falta de decoro, sobre todo por dotar al personaje de un lenguaje por encima del adecuado a su nivel social y cultural. Me limitaré a tratar el caso que considero más grave. Me refiero a La Madre del niño en la escena XI. Recordemos todas sus réplicas:

¡Maricas, cobardes! ¡El fuego del Infierno os abraza las negras entrañas! ¡Maricas, cobardes! [...] ¡Sicarios! ¡Asesinos de criaturas! [...] ¡Verdugos del hijo de mis entrañas! [...] ¡Maricas, cobardes! [...] ¡Que me maten como a este rosal de Mayo! [...] ¡Mentira! [...] ¡Asesinos! ¡Veros es ver al verdugo! [...] ¡Negros fusiles, matadme también con vuestros plomos! [...] ¡Que tan fría, boca de nardo! (136-138)

Es claro que estas réplicas, entre la furia, el delirio poético y el balbuceo casi místico, no son congruentes ni con el lenguaje verosímil del personaje, una verdulera, ni con el esperpéntico de la obra en su conjunto; pero sí, desde luego, con la situación trágica en que se profieren y que las provoca: el insoportable dolor de una madre ante el hijo que acaban de matarle, experiencia en el límite que sólo se compadece con expresiones también en el límite, como la poesía o la locura. Algo parecido puede decirse de las variaciones de tono, hacia una mayor humanización, que, adecuándose a la situación, adquiere el diálogo en algunos momentos de la obra,



como el patético cuadro VI con el preso catalán o el emocionante encuentro personal, en el X, del viejo poeta ciego con la prostituta adolescente.

9.4. ESPACIO Y TIEMPO: DINAMISMO Y UNIDAD

En la dramaturgia de *Luces de bohemia* espacio y tiempo parecen trabajar en direcciones opuestas, la de la dispersión y la de la unidad respectivamente, de forma que cada uno contrarresta o sirve de contrapeso al otro. Vistos más de cerca, encontraremos, por lo menos en el espacio, factores centrífugos y centrípetos, anomalías y regularidades.

La obra se ubica en espacios dramáticos *múltiples* y *sucesivos*. El número de escenarios por los que discurre la acción es considerablemente alto: catorce lugares, uno diferente para cada cuadro, excepto para el último, que repite el espacio del tercero, la taberna de Pica Lagartos. No creo que sea insignificante el que sólo una vez, y precisamente para cerrar la obra (y el sentido), se vuelva al mismo sitio, al mismo ambiente, a los mismos personajes: el más oscuro, el más degradado, los más canallas. Pero lo más significativo quizás sea el carácter episódico, si puede hablarse así, de los escenarios, de las localizaciones, que vale la pena recordar:

- I. «Un guardillón» donde vive Max con su familia.
- II. «La cueva de ZARATUSTRA», librería.
- III. «La Taberna de PICA LAGARTOS».
- IV. «Una calle enarenada y solitaria», ante la puerta de La Buñolería Modernista.
- V. «Zaguán en el Ministerio de la Gobernación», comisaría de policía.
- VI. «El calabozo».
- VII. «La Redacción de “El Popular”».
- VIII. «Secretaría particular de Su Excelencia» el Ministro de la Gobernación.



- IX. «Un café» con piano y violín: El Café Colón.
- X. «Paseo con jardines» por el que merodean «mozuelas pingonas y viejas pintadas como caretas».
- XI. «Una calle del Madrid austriaco», donde «una mujer, despechugada y ronca, tiene en los brazos a su niño muerto, la sien traspasada por el agujero de una bala».
- XII. «Rinconada en costanilla y una iglesia barroca por fondo», ante la casa de Max.
- XIII. «En un sotabanco», en casa de Max, durante su velorio.
- XIV. «Un patio en el cementerio del Este».
- (XV). Repite III: «La taberna de PICA LAGARTOS».

Lo llamativo es, pues, la movilidad de los espacios, que la acción se traslada sin descanso de un lugar a otro, sin volver nunca —excepto en XV— sobre sus pasos, a un escenario ya visto, ya mostrado. Espacio, pues, de viaje, sin vuelta atrás —salvo al final—, que quema etapas y localizaciones, que parece abominar del estatismo, de la permanencia; espacio de constante huida, siempre hacia adelante, como si el resorte más genuino que mueve la trama fuera la recurrente necesidad de escapar de cada escenario antes de que la situación dramática que en él se plantea llegue a desarrollarse hasta el punto en que protagonistas y espectadores se vean “atrapados” en ella. Se trata de llegar, ver... y seguir; pasar a otro lugar, a otra situación, y así sucesivamente. Puro dinamismo, sí, sobre el que volveré luego.

La dramaturgia del espacio juega a fondo la carta de la forma de construcción abierta, es decir, tendencialmente “narrativa”, de desarrollo lineal; no circular o en espiral, alrededor de un centro, como es propio de la forma de construcción cerrada o “dramática”, que prefiere una más compacta o unitaria espacialidad. Y ello tiene que ver, como ya he sugerido, más que con el número, con el cambio de localizaciones, con la movilidad o el dinamismo de éstas. Atenuando algo el efecto de disgregación estructural que tiene como consecuencia la multiplicidad de espacios, cabe advertir algunas afinidades que permitan establecer agrupaciones entre ellos, aunque muy inestables y difusas a mi juicio. Dicho de otro



modo, es posible, aunque no fácil, establecer algunas relaciones paradigmáticas, nada claras, entre las distintas localizaciones. Por ejemplo, de pura contigüidad espacial entre V, VI y VIII, distintas dependencias del Ministerio de la Gobernación, así como entre I, XII y XIII, en torno a la casa de Max. Se podría pensar incluso que XIII repite en realidad el espacio de I, pero si Valle-Inclán mide bien sus palabras —¿alguien lo duda?—, no es lo mismo el «guardillón» donde vive Max que el «sotabanco», seguramente un piso más abajo, donde se celebra su velorio. Se pueden oponer también los espacios de exterior (IV, X, XI, XII y XIV) a los de interior (los demás); los institucionales, como V, VI, VII, VIII, XIV, o los culturales, como I, II, VII, VIII, IX, XIV, a los populares, como III, IV, VI, X, XI, XII, (XV).

Basta repasar estas hipotéticas agrupaciones para advertir las dificultades que plantean. Por ejemplo, IV puede considerarse un espacio popular por tratarse de la calle, además “enarenada” por las revueltas sociales, para facilitar las cargas de la caballería; pero atendiendo al ambiente, es decir, a los personajes y al diálogo, se trata al menos de una mezcla de intelectual (los «Epígonos del Parnaso Modernista») y popular (la Pisa-Bien, el Capitán Pitito, el Sereno, los dos Guardias). Algo parecido puede decirse de XII, sobre todo atendiendo al diálogo sobre el esperpento. Mucho más inconsistentes se revelan estos presuntos núcleos espaciales al pretender asociarlos a diferentes valores significativos. Sería tentador, por ejemplo, relacionar el exterior, la calle, con los conflictos sociales que recorren la obra de principio a fin, como telón de fondo de todas las anécdotas, lo que sin duda se cumple en XI de forma contundente; pero no en XII y XIV, de ninguna manera; ni en IV, a no ser en forma de parodia con la intervención del Capitán Pitito; tampoco en X, en que está sólo presente, como en otras escenas de interior (II, III) y en la misma IV, como telón de fondo: «*Patrullas de caballería*» (127), leemos en la acotación inicial, y en la final: «*Remotamente, sobre el asfalto sonoro, se acompasa el trote de una patrulla de Caballería*» (135). Y en la IV: «*Gran interrupción. Un trote épico, y la patrulla de soldados romanos desemboca por una*



calle traviesa. Traen la luna sobre los cascos y en los charrascos» (85). Y, lo que es peor, ese tema está presente en escenas de interior tanto o más que en las de calle: en VI más rotundamente que en XI, y en VII quizás más que en cualquiera de las restantes. En conclusión, prima a mi entender la impresión de lugares sueltos, dispersos, la idea de desintegración espacial sobre la de unidad, ni siquiera parcial.

Tampoco las relaciones sintagmáticas proporcionan mayor coherencia. Si se quiere ver en la sucesión espacial un proceso de degradación, una progresiva bajada a los infiernos, las excepciones, las irregularidades vuelven a desdibujar las líneas del esquema. Si acaso, tal relación puede regir más o menos la secuencia I-VI, aunque cabe preguntarse si es IV un espacio más “bajo” que III, ¿y V?, ¿y VI? Es claro que el tramo VII-IX supone, no un descenso, sino una subida. En X-XIII volvemos a ambientes degradados, pero no progresivamente, quizás al revés. Nueva elevación en XIV, para caer en picado hasta la sima en XV, que repite el espacio de III, aunque el ambiente sea ahora, en efecto, más canallesco aún. Una bajada, pues, con demasiados altibajos, a mi modo de ver.

Importa insistir todavía en la movilidad o el dinamismo de los espacios de *Luces de bohemia* teniendo en cuenta que la estructura espacial es un aspecto de la dramaturgia particularmente afectado por las puestas en escenas, que pueden en ocasiones alterarla y hasta contradecirla. Seguramente son muchos más los casos en que una escenificación unifica los espacios múltiples de un drama que aquellos, raros, en que, al contrario, multiplica el espacio único. Además de los eventuales motivos estéticos, parecen muy claras las razones prácticas de ello. Hay, a mi juicio, causas teóricas más de fondo también, las que autorizan a llamar de manera no del todo redundante “dramática” a la forma de construcción cerrada, esto es, regida por el principio de unidad. En cualquier caso, entiendo que clarifica la función del espacio en nuestra obra imaginar una puesta en escena que intentara unificar los diversos lugares en que transcurre la acción. No re-



sultará fácil. Y ello pone de manifiesto lo esencial que resulta el recorrido por los distintos lugares, por las distintas estaciones del *via crucis* de Max.

No me refiero a eliminar las localizaciones ideadas por Valle-Inclán para reubicar las sucesivas situaciones en un solo espacio dramático, lo que me parece que roza lo imposible, sino simplemente a sugerir, por los medios escénicos que sean, una impresión de unidad o permanencia. Esto sí me parece posible, pero radicalmente equivocado. Como lo era en el montaje de *Hamlet* dirigido por José Carlos Plaza en el Centro Dramático Nacional (1989), en el que a un dispositivo escenográfico de madera, realmente precioso, se encomendaba la tarea de sugerir las distintas localizaciones. Para mí al menos, la impresión resultante, a pesar de la movilidad del aparato escénico, era de quietud, de anclaje espacial, de una vaga sensación de unidad de lugar; que no se compadece con el dinamismo esencial de la dramaturgia de Shakespeare; ni de Lope, ni de Valle-Inclán. En cambio, el artillugio de madera, también muy bello, que sirve de escenografía a *La Celestina* puesta en escena por Robert Lepage que pudimos ver en el Teatro Español de Madrid (2004), consigue configurar distintos lugares y dar la impresión del movimiento espacial, del cambio de localizaciones, del ir y venir, del dinamismo característico de la forma épica o narrativa que pide, en efecto, nuestro soberbio clásico del siglo xv, como lo está pidiendo a gritos también *Luces de bohemia*.

Incluso se podría pensar en la posibilidad, respetando la multiplicación de espacios, de jugar con la presentación de éstos, no sucesiva, sino simultáneamente, en una puesta en escena; disposición ésta, por cierto, muy característica del teatro expresionista, pariente más o menos cercano del esperpento, y que no está, por lo menos expresamente, desmentida en el texto. Considero que también esta opción resultaría desacertada por la misma razón: los escenarios simultáneos, aun múltiples, favorecen una impresión de unidad, de cierto estatismo, en detrimento del cambio, de la movilidad, del dinamismo que es la piedra angular de la dramaturgia del espacio de *Luces de bohemia*. De hecho, tanto el montaje de



Tamayo (1971) como el de Pasqual (1984) realizaban, aunque por distintos procedimientos, la genuina estructura espacial de la obra, que es la de múltiples localizaciones que ocupan sucesivamente el escenario, la más congruente plasmación del tan mentado dinamismo.

Coherente con lo dicho hasta aquí —también sobre las acciones— resulta lo poco que se explotan en la obra los distintos grados de (re)presentación del espacio. La multiplicidad y la movilidad de éste es lógico que se traduzcan en la rotunda hegemonía de los espacios patentes sobre los latentes y ausentes. Lo que no significa que estos últimos se encuentren desactivados. Por ejemplo, París adquiere cierto peso como espacio ausente, irremediamente perdido entre el pasado y la ensoñación, inalcanzable, mítico y nostálgico. Y si en cada uno de los cuadros los espacios latentes no dan demasiado juego, cabría quizás considerar como una forma peculiar de espacialidad latente la correspondiente a las elipsis —temporales, pero también en cierto modo espaciales— entre unas y otras localizaciones: espacios de viaje, de trayecto, entre la casa de Max y la cueva de Zaratustra (I-II), entre ésta y la taberna de Pica Lagartos (II-III), etc., que, no vistos pero sugeridos, prolongan y completan el recorrido madrileño de la pareja de bohemios. Pero lo cierto es que no se saca apenas partido al juego, tan genuinamente dramático, entre el dentro y el fuera, entre lo visible y lo invisible (por oculto o por ausente).

Un factor también muy dependiente de la puesta en escena es el de la *distancia* espacial que se mide entre el plano representante y el representado. Se trata, si el análisis se centra, como en nuestro caso, en el texto dramático, de plantear qué tipo de representación del espacio le conviene, si es el más adecuado o coherente, no sólo en función de las instrucciones más o menos precisas de las acotaciones al respecto, sino atendiendo sobre todo a la cualidad estética del conjunto de la obra. Pues bien, en la graduación que establezco entre los espacios: *icónico realista* – *icónico estilizado* – *metonímico* – *convencional*, me parece que la posición apropiada a nuestra obra es, sorprendentemente, el justo medio, el punto en



que se encuentran el espacio metonímico y el icónico estilizado. Tan contradictorio con el espíritu de la obra, o si se quiere, del esperpento, resulta el realismo fotográfico como la estricta abstracción en la plasmación del espacio. Realidad, o mejor, imagen de la realidad, sometida a estilización en el doble sentido de deformación y de selección metonímica —parte por el todo— es, me parece, la clave de la representación del espacio —y de todo lo demás— en *Luces de bohemia* y en el esperpento. Y es la que rige el estilo de las acotaciones espaciales («*La Taberna de Pica Lagartos: Luz de acetileno: Mostrador de zinc: Zaguán oscuro con mesas y banquetillos: Jugadores de mus: Borrosos diálogos*», III: 66) y, si no me traiciona la memoria, también el de la escenografía de los dos montajes que tomo como referencia, los de Tamayo (1971) y Pasqual (1984).

Deformación y metonimia resultan ser dos principios fundamentales también en el plano del significado. Para el primero basta recordar el lugar central que ocupa en la teoría del esperpento que se formula en XII y subrayar su sentido, que es la revelación de la realidad, no su desfiguración o falseamiento: «La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta» (141). Y puesto que «España es una deformación grotesca de la civilización europea» (140), es lógico concluir: «El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada» (140). Es central el carácter sistemático, de matemática perfecta, del procedimiento. En cuanto a la metonimia, es seguramente el mecanismo que rige la *semantización* de los componentes estructurales, es decir, la proyección hacia el plano del significado de los elementos formales, la tematización de la dramaturgia; lo que resulta claro en relación con el espacio, que nos ocupa ahora, pero afecta a mi juicio de la misma manera al tiempo y a los personajes. Si el sentido de la obra es el que adelantamos antes, el de una crítica radical de la España de la Restauración, los catorce lugares que se recorren en ella *significan*, por doble metonimia, todo Madrid (a lo que contribuyen los mencionados espacios latentes en las elipsis temporales) y en definitiva toda España.

Puede verse en esta proyección a lo temático de la multipli-



cación y movilidad de los espacios de la obra un cierto factor de cohesión o unidad, que atenúa el más evidente efecto de disgregación. Lo cierto es que, bien mirado, el propio dinamismo contribuye también en parte, de forma más secreta, a la integración de tantos elementos aparentemente dispersos: impidiendo que ciertos “defectos” ya apuntados, como el abuso de la función ideológica del diálogo y, todavía más grave, la falta de genuina acción, de suspense alguno, se traduzcan en desinterés del lector o el espectador. El continuo cambio, la brevedad de cada estación, el movimiento perpetuo son seguramente los que activan, una y otra vez, el mecanismo del “qué pasará ahora”, que de ninguna manera es capaz de poner en marcha el argumento, la inexistente trama.

Pero es sin duda el tiempo el elemento que se desmarca con nitidez de las pautas propias de la forma abierta de construcción que siguen el espacio, los personajes y la estructura en cuadros de la obra, para jugar a fondo la contraria carta de la unidad. Si atendemos al tiempo, todo es concentración, afán inequívoco, que roza en ocasiones lo forzado o lo inverosímil, de comprimir la cadena de episodios mostrados en la duración más estrecha posible. Aunque el *ritmo* es sin duda *intensivo*, pues la duración de la fábula es mayor que la de la escenificación, *Luces de bohemia* se acerca todo lo posible a la unidad de tiempo en su versión más estricta, de veinticuatro horas, o, como veremos, hace cuanto puede por causar tal impresión, «por atenerse a una revolución del sol o excederla poco», para decirlo con palabras de Aristóteles (*Poética*, 1449b: 13) referidas a la tragedia, que es, si creemos a Max Estrella, la materia prima del esperpento. Vale la pena detenerse un momento en la contabilidad detallada de la duración para advertir esa presión condensadora.

Desde el comienzo hasta la muerte de Max transcurren diez o doce horas. La acotación inicial de I nos sitúa en la tarde del primer día: «*Hora crepuscular. Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol...*» (53), y la de XII en el amanecer del día siguiente: «*Remotos albos de amanecida. Ya se han ido los serenos, pero aún están las puertas cerradas. Despiertan las porteras*» (139); poco después sabe-



mos la hora exacta, pues «*el reloj de la iglesia da cinco campanadas bajo el gallo de la veleta*» (142). La cuestión es determinar la extensión de la elipsis que separa XII de XIII, es decir, la muerte de Max, de su velorio. Con la misma precisión que sabemos que muere a las cinco de la mañana, sabemos que el velorio acaba a las cuatro de la tarde. «A las cuatro viene la funeraria» (146), dice Dorio al comienzo, y al final llega El Cochero diciendo: «¡Que son las cuatro, y tengo otro parroquiano en la calle de Carlos Rubio!» (153). ¿Pero se trata del mismo día o, como parecería más lógico pensar (pero según la lógica de la realidad), del día siguiente al del fallecimiento?

La elipsis sería de once horas en el primer caso, y de un día y medio en el segundo. Contra la primera opción se pueden aducir además dos testimonios textuales. Cuando se plantea la duda sobre el estado de Max, dice La Portera: «¿Qué no está muerto? Ustedes sin salir de este aire no perciben la corrupción que tiene» (152); y más adelante: «¡Que no está muerto! ¡Muerto y corrupto!» (152); lo que casa mejor con que hayan pasado treinta y cinco horas, no sólo once, desde el óbito. Por otro lado, Basilio Soulinake explica así al llegar cómo supo de la muerte del poeta: «En la taberna donde comemos algunos emigrados eslavos, acabo de tener la referencia de que había muerto mi amigo Máximo Estrella. Me ha dado el periódico el chico de Pica Lagartos» (150). La publicación de la noticia cuadra también más con la hipótesis de que se trate del día siguiente. Aunque imposible del todo no sería, si se tratara de un periódico vespertino y de unos periodistas diligentísimos. De hecho, en un tiempo más increíblemente corto aún pasa el suicidio de la mujer y la hija de Max de la realidad a la prensa. Las dejamos vivas en XIII a las cuatro de la tarde. Al final de XV está ya la noticia en *El Herald*o. Y ahora no cabe la menor duda: es la noche de ese mismo día. «¡Hoy hemos enterrado al primer poeta de España!» (161), dice Don Latino al principio, y al final La Periodista que ha traído el diario grita su pregón «*en la puerta, mirando a las estrellas*» (168). En los dos casos señalados podrían haber pasado entre ocho y diez horas del suceso a la distribución del periódico con la noticia: difícil, sí; pero no imposible.



Así pues, la acción dramática en su conjunto va de la tarde de un día, digamos alrededor de las seis, hasta la noche, en torno a las doce, del día siguiente; o bien del tercer día. Sólo lo que he llamado la lógica de la realidad avala esta segunda posibilidad. En cambio, la lógica artística, y muy en particular la esperpéntica de esta obra, favorece sin duda la impresión de que todo sucede en poco más de veinticuatro horas, de las cuales se elide casi la mitad. Ciertamente que tomándose algunas libertades con la verosimilitud o forzando un poco las cosas. Pero mucho menos de lo que nos queda por ver en otro tipo de condensaciones que *Luces de bohemia* perpetra.

La estructura de la obra en el aspecto que estudiamos se resuelve en una secuencia de *escenas temporales*, que coinciden con cada uno de los cuadros, entre las cuales, como *nexos*, se identifican con toda evidencia doce *elipsis*. Dos nexos en cambio se salen de esta regularidad (escena temporal + elipsis + escena temporal + elipsis...) que caracteriza la estructura temporal de la inmensa mayoría de los dramas y ponen de manifiesto sendas alteraciones —una posible, otra segura— del *orden temporal*. El primero es el que une o separa VI y VII. Desde I hasta V la presencia de Max y Latino, juntos, es la que asegura el carácter elíptico de cada uno de los nexos. Pero al final de V se separan. Cada cual sigue por su lado y la acción se bifurca hasta que vuelven a juntarse al terminar VIII. Entre V y VI hay una elipsis de duración mínima, lo que tardan en trasladar a Max del zaguán donde lo interrogan hasta el calabozo. Por su parte, Don Latino y los Modernistas llegan en VII a la redacción de *El Popular*; tras una elipsis, sí, la del trayecto hasta allí; pero que la separa de V, no de VI, en relación al cual puede ser posterior, incluso tras elipsis, pero también simultáneo, total o parcialmente. No hay modo de saberlo.

Sí lo hay en cambio para predicar esto último del nexo entre VII y VIII. No hay elipsis aquí, sino, al contrario, una pequeña *regresión* temporal, una vuelta atrás. VIII empieza unos momentos antes de que termine VII, exactamente mientras Don Filiberto habla por teléfono «*con el Ministerio de Gobernación, Secretaría Particular*» (106). Después de colgar, se dirige a los presentes en estos términos:



DON FILIBERTO: Ya está transmitida la orden de poner en libertad a nuestro amigo Estrella. Aconséjenle que no beba. Tiene talento. Puede hacer mucho más de lo que hace. Y ahora váyanse y déjenme trabajar. Tengo que hacerme solo todo el periódico. (109)

VIII arranca con la *repetición* de la misma conversación telefónica, pero desde el otro lado del hilo: no hay más que comparar el inmediato resumen del periodista con las siguientes réplicas:

DIEGUITO: ¿Con quién hablo?

.....
Ya he transmitido la orden para que se le ponga en libertad.

.....
¡De nada! ¡De nada!

.....
¡Un alcohólico!

.....
Sí... Conozco su obra.

.....
¡Una desgracia! (110)

Estas dos anomalías apuntan en la misma dirección de lo ya señalado: concentración, superposición temporal. Que se ve confirmada por las características de las doce elipsis que separan los restantes cuadros. Todas son meramente funcionales —es decir, el tiempo elidido en ellas corresponde a sucesos irrelevantes— y de extensión muy breve, con la única excepción de la ya comentada entre XII y XIII, de duración incomparablemente mayor. Las dos siguientes, sobre todo la última, también parecen más amplias que las que se suceden hasta XII. Estas últimas corresponden siempre al trayecto de los protagonistas entre un lugar y otro. Resulta así que lo que negamos antes desde el punto de vista temático, resultaría autorizado, pero en tono menor, por la estructura temporal: la separación, por la mayor elipsis, entre dos cuerpos, I-XII y XIII-XV.

Con todo, la manipulación artística, o sea artificial, más descarada del tiempo, y siempre en el mismo sentido de la concentra-



ción, se produce respecto a la *distancia*, o mejor, a una categoría básica de ésta: la “localización” temporal del universo ficticio. Y es que pretender fechar los dos días en que transcurre la obra, tan prolija por cierto en alusiones históricas, resulta una misión imposible. Porque tales alusiones remiten a sucesos que de ninguna manera caben en dos días, ni en dos meses, ni en dos años, sino que están separados por varias décadas. Bastará con recordar algunas. El Preso dice: «En Europa el patrono de más negra entraña es el catalán, y no digo del mundo porque existen las Colonias Españolas de América» (VI: 95). Según esto, la noche de Max Estrella debe ser anterior a 1898. Pero también posterior a 1920 y hasta a 1923, pues:

CLARINITO: Maestro, nosotros los jóvenes impondremos la candidatura de usted para un sillón de la Academia.

DORIO DE GADEX: Precisamente ahora está vacante el sillón de Don Benito el Garbancero.

MAX: Nombrarán al Sargento Basallo. (IV: 83)

Don Benito El Garbancero, mote infame de Pérez Galdós, murió en 1920, y el sargento Basallo se hizo famoso en la prensa después de su rescate en 1923. Pero a la vez el preso catalán y la ley de fugas que se le aplica parecen claramente relacionados con la “semana trágica” de 1909. Y la alusión antes citada al nombramiento como presidente de García Prieto remite a las consecuencias de la huelga general revolucionaria de 1917. Etcétera.

La contradicción o la paradoja de la localización no se puede resolver de otra forma, dentro de la lógica artística, que considerando que se opera una especie de síntesis temporal mediante la cual se resume en poco más de veinticuatro horas un amplio periodo histórico: las dos primera décadas largas del siglo XX, o sea la segunda y conflictiva mitad del régimen de la Restauración, o incluso, por extensión, toda esa etapa histórica de casi medio siglo. Esta llamativa operación de síntesis, de nuevo por metonimia, esta vez ciertamente extremosa, autoriza la impresión general de concentración, de unidad de tiempo que suscita la obra y también



la opción en el análisis por las soluciones que, respecto a otros factores, van en ese mismo sentido. Y no se trata de algo tan excepcional, si hablamos de literatura o de arte en general. El primer ejemplo que me viene a la mente es el de *Werther*, cuya acción, fechada, dura dos años en total.

Sin embargo —hace notar Max Hermann—, Goethe se da traza que esos dos años parezcan uno solo. El guarismo preciso de cada año por separado bórrase ante la importancia de las estaciones. Ambos años se funden en uno, y solo tenemos delante una breve primavera, a un tiempo mismo acongojada y gozosa, según es lo propio de esa época lírica; un verano enervante, y un largo, melancólico otoño... Por dos veces es mañana, mediodía y tarde en ese tiempo de inquieta y breve primavera, antes que surja y se abra la rosa pasional en el pecho de Werther; y otras dos es verano, antes que la llegada de Alberto ponga fin a su precaria ilusión. Luego, ya se adensan las sombras vespertinas, hasta formar la negra noche del suicidio. (Cansinos Asséns, 1945b: 339.)

En fin, para darse cuenta de hasta qué punto es decisiva esta concentración del tiempo para la cohesión estructural de *Luces de bohemia* basta imaginar la obra recorriendo expresamente esa duración de veinticinco o cincuenta años, con amplísimas lagunas temporales entre los cuadros. Con toda probabilidad, no se tendría en pie, sino que se vendría estrepitosamente abajo. Es la unidad de tiempo la que consigue soportar la dispersión extrema de la estructura, del espacio y de los personajes.

9.5. PERSONAJES: LA GEOMETRÍA INVISIBLE DEL DESORDEN

9.5.1. Reparto tumultuoso

Ya me referí antes a la que quizás sea la anomalía mayor de la dramaturgia de *Luces de bohemia* y seguramente el factor que pone más en riesgo de descomposición el universo dramático: el *reparto*



desbordante e inconexo, fruto de un número de personajes que entra de lleno en lo descabellado y, por si fuera poco, del carácter episódico de todos ellos, excepto, si acaso, dos. Sintomático del “desorden” imperante en él, me parece la dificultad misma de establecer con precisión el reparto, de enumerar sin más todos y sólo los personajes dramáticos que intervienen, es decir, que requieren un actor que los encarne en la escenificación.

La lista de «Dramatis personae» (51-52) que encabeza el texto de la obra no es del todo fiable: deja fuera a algunos personajes indiscutibles como El Tabernero y El Sereno de XI (que dudo mucho que pueda considerarse que son Pica Lagartos y el Sereno de IV respectivamente); es arbitraria en las denominaciones: «Un coime de taberna» no puede ser otro que quien siempre figura en las acotaciones, incluidas las entradas a cada réplica suya, como «El Chico de la Taberna» (II y XV), se enumera como «Un celador» al que el texto nombra «El Llaverero» y «El Carcelero» (VI: 97 y 98), o como «El portero de una Redacción» al que aparece en el texto como «El Conserje» (VII: 99 y 100); y resulta a la vez restrictiva y arbitraria en los casos dudosos: excluye a El Gato, El Can y El Loro, que alternan con los demás personajes de II en el diálogo, o a El buñolero de IV que, aunque no habla, tiene una escena muda con el Sereno, e incluye «La voz de un vecino» —que en realidad figura en el texto como «Un Vecino» y «El Vecino» (IV: 87)—, pero no «Una Voz» que habla al final de III (76) ni la «Voz fuera» del principio de VI (94). Es suficiente. Y sintomático de lo lejos que se encuentra este reparto de las dos notas que considero definitivas de este concepto genuinamente dramático (no hay “reparto” en una novela): su carácter *cerrado y sistemático*.

No parece, pues, inútil intentar ofrecer un reparto más fidedigno de la obra, aunque sólo sea con fines de contabilidad, y de poner también ante los ojos, de un vistazo, el panorama personal del primer esperpento. Lo haré también siguiendo, pero expresamente, el orden de los cuadros, con los personajes que se añaden en cada uno. Me atenderé al nombre con que se identifica a cada uno en el diálogo, cuando lo tienen. Añadiré, marcados con un



asterisco, los que podemos llamar “figurantes” en términos teatrales, pero que no dejan de ser personajes dramáticos de acuerdo con nuestra definición. Todos se presentan en grupo, excepto tres que están individualizados: «el buñolero» (IV: 87) al que me referí antes y que puede considerarse un personaje sin más, «un viejo chabacano —bisoñé y manguitos de percalina—, que escribe» (V: 89) y «un vejete rubiales» tras el mostrador del Café Colón (IX: 119). A esta categoría me tomo la licencia de asimilar también a los animales: los tres de II, el «perrillo sin rabo y sin orejas» de Don Latino y el «perro golfo» de XII (143). No incluyo, por congruencia con el concepto de personaje al que acabo de remitir, las voces. Además, la que se oye en VI puede muy bien ser la de El Llaverero, y la de III seguro que procede de los «trolepes de obreros» que corren por la calle (75). Por último, el «hombre maniatado» de II (62) no figura porque creo que se impone entender que es el mismo preso de VI. He aquí la lista:

DRAMATIS PERSONAE

I

MAX ESTRELLA
DON LATINO
Madama Collet
Claudinita
*El perrillo de Don Latino

II

Zaratustra
Don Gay
El Pelón
La Chica
*El Gato
*El Can
*El Loro
*Un retén de polizontes



III

Pica Lagartos
El Chico de la Taberna
El Borracho
La Pisa-Bien
El Rey de Portugal
*Jugadores de mus, parroquianos
*Grupos vocingleros
*Obreros golfantes y mujeres encendidas
*Tropes de obreros

IV

Dorio de Gadex
Vélez
Lucio Vero
Mínguez
Gálvez
Clarinito
Pérez
El Capitán Pitito
El Sereno
Un Vecino
Un Guardia
El Otro Guardia
*El buñolero
*Soldados romanos
*Sombras de guardias

V

Serafín el Bonito
*Un viejo chabacano que escribe
*Guardias soñolientos
*Policías de la Secreta

VI

El Preso
El Llaverio



VII

El Conserje
Don Filiberto

VIII

Dieguito
El Ujier
El Ministro

IX

Rubén Darío
El Joven
*Un vejete rubiales
*Sombras (de parroquianos)

X

La Vieja Pintada
La Lunares
*Patrullas de caballería
*Mozuelas pingonas y viejas pintadas
*Algunos bultos durmientes
*Una sombra clandestina, diferentes sombras

XI

La Madre del niño
El Empeñista
El Guardia
El Tabernero
La Portera
El Albañil
Una Vieja
La Trapera
El Retirado
El Sereno

XII

La Portera
La Vecina



*Un perro golfo

XIII

Basilio Soulinake
El Cochero

XIV

El Sepulturero
Otro Sepulturero
El Marqués de Bradomín

XV

El Pollo del Pay-Pay
La Periodista

Siendo ciertamente excepcional, no es lo más grave el exagerado número de personajes, alrededor de sesenta, sin contar a los cinco animales ni a los distintos grupos de figurantes. Si no se doblaran papeles, hablados o mudos, se requeriría un elenco de en torno a cien personas para representar este esperpento. Demasiadas a todas luces para una obra de teatro. Pero peor aún es la sensación, que seguimos teniendo después del recuento, de que sigue tratándose de una lista abierta, más parecida a la relación de personajes de una novela que al reparto, característicamente cerrado, de una obra teatral. ¿Y qué decir de la otra nota distintiva de los repartos dramáticos, el carácter sistemático de los personajes que lo integran y resultan por tanto relacionados entre sí, interdependientes? Basta ojear la lista para advertir que brilla en este caso por su ausencia. Si nos preguntáramos por qué aparecen precisamente estos personajes y no otros en el reparto, la respuesta abrumadoramente general sería: por casualidad. Creo que la mejor manera de hacer patente lo atomizado de nuestro reparto es compararlo con otro más trabado, como por ejemplo el también numeroso, pero dentro de lo razonable, de *La casa incendiada* de Strindberg:



PERSONAJES

EL TINTORERO, Rodolfo Valström.

EL FORASTERO, Arvid Valström, su hermano.

EL ALBAÑIL, Andersson, cuñado del hortelano.

LA VIEJA, su mujer.

EL HORTELANO, Gustavsson, cuñado del albañil.

ALFREDO, su hijo.

EL CANTERO, Alberto Eriksson, primo lejano del cochero de la funeraria.

MATILDE, su hija.

EL COCHERO DE LA FUNERARIA, primo lejano del cantero.

UN POLICÍA DE PAISANO.

EL PINTOR, Sjöblom.

LA SEÑORA VESTERLUND, dueña de «El último clavo», antigua niñera del tintorero.

LA SEÑORA, esposa del tintorero.

EL ESTUDIANTE.

Y no digamos nada si lo ponemos al lado de un reparto en el polo opuesto, el del máximo de unidad, de interrelación, como el de *El pelicano* del mismo Strindberg:

PERSONAJES

LA MADRE, Elisa, viuda.

EL HIJO, Federico, estudiante de derecho.

LA HIJA, Gerda.

EL YERNO, Axel, casado con Gerda.

MARGARITA, criada.

Claro está que, a pesar de lo muy heterogéneo del conjunto, se podrían establecer agrupaciones con algún fundamento. Por ejemplo he contado dieciocho personajes que cabe considerar intelectuales, de los cuales son bohemios todos menos dos, el Ministro y Dieguito. Los cuales, a su vez, encabezan el grupo de representantes de la autoridad, seguidos de El Capitán Pitito, Serafin el Bonito



y ya, en el nivel ínfimo, tres guardias y dos serenos. El grupo más numeroso es el integrado por personajes del pueblo llano, treinta y cinco según mis cuentas, de los cuales cinco por lo menos rozan el mundo del hampa. Pero no se puede confundir esto, sin duda interesante desde el punto de vista temático, con relaciones internas que sistematicen o cohesionen el reparto.

Para decirlo de una vez, lo característico del reparto de *Luces de bohemia* es estar integrado por personajes episódicos en el sentido fuerte del término: que no rebasan sino que se circunscriben al episodio en que figuran. Reparto, pues, al contrario que trabado, inconexo, suelto, atomizado. Un síntoma muy elocuente de ese carácter episódico es que tanto Valle-Inclán como yo ahora hayamos tenido que construir la relación de personajes procediendo linealmente, cuadro por cuadro, episodio por episodio. Y más aún que la lista tenga en realidad sentido, no en relación con la obra en conjunto, sino con cada uno de los episodios. Así, hay un guardia y un sereno en XI que no son el sereno ni ninguno de los dos guardias de IV, como tampoco la portera de la casa de Max, que interviene en XII y XIII es la misma que aparece en XI. Se diría que, en efecto, la unidad de reparto es más el cuadro que la obra, y que el de ésta resulta ser la mera suma lineal del de cada uno de los episodios. No hay nada más antidramático, nada que contribuya más a la forma abierta o narrativa de construcción y por tanto que trabaje más por la dispersión de la estructura que este tipo de reparto, o mejor, de antirreparto. Por lo abierto más aún que por lo desbordante del número de personajes; pero sobre todo por el carácter episódico de éstos.

La pareja formada por Max y Don Latino es, si acaso, la única excepción en cuanto que recorren los distintos episodios, aunque no todos. Max está presente en once cuadros, de I a VI y de VIII a XIII, en este último de cuerpo presente. Don Latino interviene en doce: de I a V, en VII, de IX a XIII y en XV. Todos los demás personajes son genuinamente episódicos en mi opinión. No sólo los que están recluidos en su cuadro correspondiente, sino también los pocos que salen en más de un cuadro. En dos intervienen



Madama Collet y Claudinita (I y XIII); Pica Lagartos, El Borracho y El Chico de la Taberna (III y XV); Rubén Darío (IX y XIV), dos Guardias (IV y V) y La Portera de la casa de Max (XII y XIII). En tres participa La Pisa-Bien (III, IV y XV) y está presente el grupo de modernistas (IV, V y VII), aunque en V como convidado de piedra y en VII la mayoría de ellos como comparsas. El más destacado, Dorio de Gadex, también interviene, acompañado de Clarinito y Pérez, en XIII y, por tanto, en cuatro cuadros en total. Los restantes treinta y cinco o cuarenta quedan recludos en su cuadro correspondiente. Aunque tan episódicos como éstos son aquéllos.

La *función* del par Max-Latino como hilo conductor entre los diferentes episodios es de la máxima importancia. Por lo menos en lo que se refiere a la estructura, estos dos personajes son, antes que nada, los que, moviéndose, imprimen a la obra el dinamismo sin el cual carecería de sentido; los viajeros de este verdadero viaje; el cristo y el cirineo inversos de este vía crucis; los que dan razón o pretexto, recorriéndolas, a este drama de estaciones; en fin, los culos de mal asiento (con perdón) que, yendo de un sitio a otro, sin parar demasiado en ninguno, hacen posible el despliegue de los diferentes cuadros de ambiente que es el objetivo último de la obra. Claro que de tanto ir y venir, de tanto tomar parte en distintas situaciones, obtenemos al final también un excelente retrato de los protagonistas. Lo mismo que, en términos prácticos, su larga presencia en escena da lugar para una caracterización más rica y matizada que la de personajes fugaces como son casi todos los demás.

A mi entender, es sobre todo tal función de engarce la base para establecer una nítida frontera entre estos dos personajes, sin duda *principales: protagonista y deuteragonista*, y todos los demás, propiamente *secundarios*; entre los cuales es posible establecer también grados de *jerarquía* atendiendo a los criterios habituales, entre los que será decisiva la combinación de la importancia del personaje en cada cuadro con el número de cuadros en los que interviene. De ahí que el primer plano entre los secundarios lo ocupen seguramente Dorio de Gadex (cuatro cuadros con papel considerable en tres) y La Pisa-Bien (tres cuadros con papel de



cierto relieve). Nótese de paso que, a pesar de la desestructuración del reparto, no están del todo ausentes ciertas relaciones de jerarquía, peculiares dada la ausencia de acción propiamente dicha; pero que contribuyen a mitigar algo la dispersión personal de la obra. Por reducción al absurdo, imaginemos la obra sin los personajes de Max y Latino, esto es, sin su función de hilo en que se engarzan los diferentes episodios, que es lo que quiero destacar ahora, y desembocaremos seguramente en lo incomprensible, en el triunfo arrasador del caos sin más.

Pero no hay que hacerse demasiadas ilusiones en lo que se refiere a las funciones de los personajes como factor de unidad. Nótese que la que vengo destacando, fundamental, sí, para la cohesión de la obra, es, dentro de las *sintácticas* o argumentales, de las que llamo *particulares*. Es muy significativo, en cambio, que brillen por su ausencia las funciones *genéricas* y no digamos las *universales*. Inténtese encajar el reparto de este esperpento en la estructura tradicional de una compañía teatral de fines del siglo XIX o principios del XX, que responde precisamente a las funciones genéricas; por ejemplo, primera actriz, galán, dama joven, etc.; o, peor aún, inténtese aplicar a estos personajes el esquema actancial de Greimas, ejemplo de funciones universales. El disparate está garantizado. Porque ambos tipos de función requieren un considerable grado de unidad de acción y de cohesión del reparto, mientras que *Lucas de bohemia* ofrece lo contrario: ausencia de acción o dispersión de anécdotas, y reparto inconexo. La irregularidad de la estructura suelta, episódica, se impone en definitiva a la nota de cohesión que supone la función de engarce de Max y Latino y las consecuencias, relativas, que tiene en la jerarquía del reparto; función, por cierto, tan genuinamente narrativa como lo es la estructura episódica. Basta pensar en la novela picaresca o en el *Wilhelm Meister* de Goethe, del que esta caracterización serviría lo mismo para nuestra obra:

Aunque unidos por el nexo constante del personaje central y de la idea básica, los episodios que forman esa serie, [...] apenas llegan a



constituir un argumento coherente y aguzado, lo que se llama una acción, sino más bien un desfile de ambientes y figuras, en el que, a veces, se distrae la atención y parece enervarse la intención; hay cabos que se cogen y se sueltan, claros que no se colman [...]. Es como un *film* en jornadas. (Cansinos Asséns, 1945a: 310.)

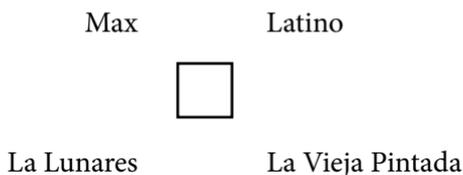
Y si el paralelismo quiere ser más estricto, con una pareja de personajes más o menos contrastados haciendo de hilo conductor, topamos con auténticas cimas de la cultura europea y universal: además de con la *Divina comedia*, con *Don Quijote* y con *Fausto*. Nada menos.

9.5.2. Configuraciones regladas

Si pasamos a considerar ahora el conjunto de los personajes tal como se despliega a lo largo de la obra, en la línea de la sucesión temporal o de las relaciones sintagmáticas que contraen, esto es, si pasamos de la consideración del reparto a la de las diferentes *configuraciones* en que se va actualizando, descubriremos uno de esos factores que, en un segundo plano, casi invisibles, trabajan a favor de la unidad, de la integración de la obra. Si, por así decir, a Valle-Inclán se le va la mano al convocar un reparto tan numeroso, abierto e inconexo, en cambio al ponerlo en escena, o mejor, al disponerlo en sucesivas escenas, se diría que no le tiembla el pulso para imponer disciplina o regularidad. De forma que un estudio detallado de las configuraciones e incluso del reparto de cada cuadro, que vale la pena hacer pero no cabe aquí, arrojará seguramente la conclusión de que predomina en ellas el orden sobre el desorden.

El ejemplo más elocuente de configuración cuidada, calculada, de una regularidad geométrica me parece la que llena, si prescindimos de bultos, sombras y demás figuración ambiental, el cuadro X. Se trata de una configuración en *cuarteto*, con un juego tal de simetría y de contraste que cada uno de los personajes parece ocupar el vértice de un cuadrado perfecto:





Se trata de la estructura, muy frecuente, que llamo de dos más dos, pero al cuadrado, o sea de dobles parejas: Max y Latino, los bohemios, frente a La Lunares y La Vieja Pintada, las prostitutas; pero también la pareja esperpéntica, Latino y La Vieja Pintada, frente a la que rebosa emocionante humanidad intacta, Max y La Lunares, cuyo *dúo* ocupa enseguida el primer plano.

El cuadro I presenta una configuración, aunque menos rigurosa, muy parecida. La pareja digna (Max y Madama Collet), que llena en dúo la primera escena, contrasta con la esperpéntica (Latino y Claudinita) cuya irrupción da paso a la segunda escena, ya en cuarteto, y al cambio de parejas con que termina, los dos bohemios, que se van, frente a sus dos víctimas, que se quedan. Los personajes del cuadro XIV forman en conjunto también un cuarteto compuesto de dos parejas, pero simples: los dos Sepultureros, de una parte, y de otra, Rubén y El Marqués. La regularidad queda resaltada al considerar las tres escenas o configuraciones que se suceden: la primera, un dúo de la pareja de sepultureros; la segunda, un cuarteto de las dos parejas (2+2); la tercera, un dúo de la pareja de amigos del difunto.

Dos cuadros capitales, como quedó patente al tratar de la estructura, cargados de ideología y también de tensión emocional, el VI y el XII, se resuelven en una larga configuración en dúo (Max-Preso y Max-Latino) hasta las respectivas escenas finales, con la entrada de El Llavero en VI y con la huida de Don Latino y la irrupción de La Vecina y La Portera en XII. Algo de dúo tiene también el duelo verbal, bien desigual a favor del primero, entre Max Estrella y Serafín el Bonito, a pesar de la multitudinaria configuración de la única escena del cuadro V. Es como si los dos personajes citados ocuparan el primer plano y los demás un fondo



difuso, del que ocasionalmente se destaca alguno para intervenir en el diálogo. Esto que podríamos llamar dúo de situación, no estrictamente de configuración, se puede rastrear en muchos otros momentos de la obra, en el interior de otros tantos cuadros. Por ejemplo, el de Don Filiberto y Dorio de Gadex en VII, con Don Latino y «el cotarro modernista» en una función casi coral, o el de Max Estrella y El Ministro (VIII), en presencia de Dieguito.

Prescindiendo de figurantes, la configuración en *trío* —Max, Latino, Rubén— define el cuadro IX. Sólo la intervención al final de El Joven la interrumpe apenas, pues en la acotación de cierre leemos: «*Después de beber, los tres desterrados confunden sus voces hablando en francés*» (126). La atención vuelve a centrarse en el trío, que vuelve a ocupar el foco de interés. Y que es también, como acabamos de ver, la configuración dominante en VIII, cuadro más dinámico, con más escenas o configuraciones, que el sucesivo. El cuadro II, en la librería de Zaratustra, combina esencialmente el trío inicial, con forma de dos (Latino y el librero) contra uno (Max), con el cuarteto a que da lugar la entrada de Don Gay.

Los seis restantes cuadros —y en rigor el V— presentan configuraciones amplias, con gran número de personajes. Curiosamente, la mitad con múltiples escenas o configuraciones, es decir, con abundantes entradas y salidas de personajes, caso del III, el IV y el XIII; y la otra mitad, llamativamente estáticos, como el VII, monoescénico, de configuración fija, a no ser por la entrada e inmediata salida de El Conserje al principio, el XI, que también lo sería excepto por la entrada al final de El Sereno, lo mismo que el XV, salvo por la entrada y salida de La Periodista. El estudio detallado de cada uno sacará a relucir seguramente más regularidades que alinear en pro de ese orden invisible que rige la tarea de genuina dramaturgia que consiste en disponer el reparto, aparentemente ingobernable aquí, en sucesivas configuraciones, bien calculadas o medidas en la obra. Basta echar un vistazo a la más *coral* de todas, la que ocupa el cuadro XI, para advertir, tras la primera impresión de confusa aglomeración, un orden casi geométrico, trazado con tiralíneas: dos personajes en el centro, La Madre y el niño muer-



to, rodeados de un coro, dividido en dos secciones: los rebeldes y los de orden; y dos personajes excéntricos, que quedan fuera del círculo coral: Max y Latino, pero que se identifican respectivamente con cada una de las voces del coro. Orden bastante estricto, pues, basado en el número dos, en un juego de simetría, de paralelismos y contrastes.

Creo que basta lo dicho para admitir que las configuraciones sirven de contrapunto aglutinante a la dispersión promovida por el caótico reparto de la obra. Pero seguramente, más aún que esta disposición sintagmática de los personajes, lo que salva del naufragio anunciado en el disparate a una obra con semejante reparto es el trabajo de *caracterización*, al que no se le puede rebajar la calificación de prodigioso. Ya lo adelantamos antes. La multitud de personajes que desfila por los escenarios del esperpento sería literalmente incomprensible sin la función de engarce de Max y Don Latino, la agrupación en muy calculadas configuraciones, y por último, pero quizás sobre todo, la forma pasmosa en que cada uno de los personajes, incluso los más fugaces, aparece caracterizado. Se trata a mi juicio de uno de los secretos mejor guardados de la dramaturgia de la obra, y seguramente del autor, que sólo un estudio detallado puede aspirar a desvelar. En un comentario tan de conjunto como el mío apenas caben algunos ejemplos y observaciones.

9.5.3. *Caracterización prodigiosa*

Fijémonos en el personaje de El Borracho. Pocos habrá tan episódicos, tan fugaces, tan fútiles como él. Cuesta encontrarle otra función que no sea, si acaso, poner la rúbrica disparatada, el remate grotesco a la obra con su muletilla, las dos últimas palabras que se dicen en el escenario. Ninguna acotación —que no sea la que precede cada réplica suya— lo describe ni lo nombra nunca. En la escena última, tan violenta, no interviene más que para colocar, como guinda final, su muletilla:



PICA LAGARTOS: ¡El mundo es una controversia!
DON LATINO: ¡Un esperpento!
EL BORRACHO: ¡Cráneo privilegiado! (XV: 169)

Es todo. Si no dijera eso, no sabríamos que estaba allí. Su comportamiento a lo largo del cuadro es uno de esos vacíos, propios de las obras dramáticas, que deben llenar en la representación el actor y el director.

La propia denominación lo caracteriza como personaje *tipo*, plano, unidimensional: es el borracho y nada más. Sin embargo, si miramos de cerca su actuación en III, el otro cuadro en el que figura, caemos en la cuenta de que sabemos sobre él más de lo parece. Conocemos su nombre propio, Zacarías, lo que acentúa la intención de su designación típica. Sabemos también que milita, siempre desde su estado étlico, en las filas de los revolucionarios o revoltosos. Al grito de El Rey de Portugal, «¡Viva la huelga de proletarios!», responde: «¡Chócala! Anoche lo hemos decidido por votación en la Casa del Pueblo» (74). Y «¡Vivan los héroes del Dos de Mayo!» (75), grita luego en réplica suelta, a su aire, como son la mayoría de las suyas; por ejemplo las dos primeras, el «¡Miau!» (66) y el primer «¡Cráneo privilegiado!» (69), que lo caracterizan simplemente como borracho. Pero hay una ocasión en que consigue entrar en conversación. Es Pica Lagartos el que pica:

PICA LAGARTOS: Mi padre era el barbero de Don Manuel Camo.
¡Una gloria nacional de Huesca!

EL BORRACHO: ¡Cráneo privilegiado!

PICA LAGARTOS: Cállate la boca, Zacarías.

EL BORRACHO: ¿Acaso falto?

PICA LAGARTOS: ¡Pudieras!

EL BORRACHO: Tiene mucha educación servidorcito.

LA PISA-BIEN: ¡Como que ha salido usted del Colegio de los Escolapios! ¡Se educó usted con mi papá!

EL BORRACHO: ¿Quién es tu papá?

LA PISA-BIEN: Un diputado.

EL BORRACHO: Yo he recibido educación en el extranjero.



LA PISA-BIEN: ¿Viaja usted de incógnito? ¿Por un casual, será usted Don Jaime?

EL BORRACHO: ¡Me has sacado por la fotografía!

LA PISA-BIEN: ¡Naturaca! ¿Y va usted sin una flor en la solapa?

EL BORRACHO: Ven tú a ponérmela.

LA PISA-BIEN: Se la pongo a usted y le obsequio con ella.

EL REY DE PORTUGAL: ¡Hay que ser caballero, Zacarías! ¡Y hay que mirarse mucho, soleche, antes de meter mano! La Enriqueta es cosa mía. (72-73)

Así que no se arruga ante Pica Lagartos: tiene el suficiente ingenio como para salir airoso de un mano a mano con la Pisa-Bien y es tan atrevido como para requebrarla delante de su hombre. No es tan poco, en fin, lo que sabemos de él. Es un tipo, sí, pero bastante bien definido; ofrece, si se quiere, una buena base para que un actor construya sobre ella un personaje; muy caricaturesco, sí, pero de carne y hueso.

Al margen quizás de la caracterización, es curioso el papel del borracho como portaestandarte de una réplica, su muletilla «¡Cráneo privilegiado!», que repite cuatro veces y a la que seguramente se subordina. En la primera versión de la obra, la que apareció en la revista *España* en 1920, además de cerrar la obra, era la última réplica de la escena tercera. En la redacción definitiva en libro, de 1924, Valle-Inclán añadió el grito de Una Voz: «¡Mueran las maricas de la Acción Ciudadana! ¡Abajo los ladrones!» (76), acaso para resaltar el efecto del final de la obra. Ello podría explicar que sea ésta la única ocurrencia en que la exclamación surge sin venir a cuento (tras «Max, dame la mano») y no, lo mismo que en los demás casos («El primer poeta de España» [69], además de los citados), como eco de una expresión ponderativa o rotunda.

Con lo anterior no pretendo sino mostrar la enjundia de uno de los últimos personajes atendiendo a la jerarquía. Piénsese en el partido que se puede sacar a los intermedios: Dorio, la Pisa-Bien, El Preso, Rubén, El Ministro, etc. No tengo más remedio que saltármelos ahora para fijarme, aunque sea por encima, en uno de los dos principales, el deuteragonista, es decir, Don Latino. Por más



que se trate del personaje con más presencia en escena, y por tanto con más ocasiones para enriquecer o perfilar su carácter, parece claro que se trata también de un *tipo*, tan unidimensional o más que El Borracho. Nadie puede dudar, ya desde II y hasta la repetente confirmación en XV, de que estamos ante un «canalla», un «golfo» y un parásito, un «idiota» a la vez que un «vivales». Y sin embargo, si no me equivoco, los lectores y espectadores de la obra no lo miramos con la aversión y el desprecio que ciertamente merece. O sentimos, por lo menos, junto al inevitable rechazo, cierta piedad, cierta simpatía, que no se puede fundamentar, a mi juicio, en complejidad alguna de su carácter, es decir, en compensación alguna de los negativos con atributos positivos, que considero inexistentes.

¿En qué radica entonces esa apreciación paradójica? En la forma de presentarlo, diría yo, vagamente. Lo que parece seguro es que rozamos de nuevo ese toque de Valle-Inclán, de dramaturgo genial, que venimos entreviendo pero que seguirá guardando celosamente su secreto. ¿Se trata en parte de la proverbial simpatía por el pícaro? ¿Es que, por parasitaria que sea, su constante asociación con Max termina contagiándolo de migajas de la nobleza y la generosidad que derrocha el poeta, lo que encajaría bien en la hipótesis, que empero no termina de convencerme, de que se trata de la cara y la cruz del mismo personaje, con Sawa como modelo único para los dos? ¿O resulta tan hiperbólica su mezquindad que causa más pena que indignación, que pone en evidencia al infeliz, al pobre diablo que hay siempre detrás, o delante, del ladrón, del cobarde, del aprovechado?

Las acotaciones, con la autoridad absoluta que se sigue de su impersonalidad, apenas caracterizan a Don Latino. En su primera aparición se describe de forma escueta y neutra su aspecto exterior: «*Entra un vejete asmático, quepis, anteojos, un perrillo y una cartera con revistas ilustradas*» (I: 56). Sin más que alguna pincelada suelta, como «*se sopla los dedos arrecidos y camina unos pasos encorvándose bajo su carrik pingón, orlado de cascarrias*» (XII: 144), hasta XIII no volvemos a encontrar un retrato de él, que, si bien



se mira, repite con alguna ampliación el primero. Precedido de su tos —«*La tos clásica del tabaco y del aguardiente*»— irrumpe en el velorio de Max: «*DON LATINO tambalease en la puerta, con el cartapacio de las revistas en bandolera y el perrillo sin rabo y sin orejas, entre las cañotas. Trae los espejuelos alzados sobre la frente y se limpia los ojos chisponeos con un pañuelo mugriento*» (147). Más rara aún que la física es la caracterización moral. La más explícita es ésta: «*DON LATINO interviene con ese matiz del perro cobarde, que da su ladrido entre las piernas del dueño*» (II: 60), que resulta más significativa aún en contraste con la anterior referida a Max: «*El poeta saca el brazo por entre los pliegues de su capa, y lo alza majestuoso, en un ritmo con su clásica cabeza ciega*» (59). En V es también claro ese contraste. Cuando irrumpen en el zaguán del Ministerio, Max lo hace «*dando voces [...], humorista y lunático*», mientras que «*DON LATINO le guía por la manga, implorante y suspirante*» (89), y cada uno mantiene esa actitud durante todo el cuadro.

Pero también es cierto que alguna acotación, como la inicial de IV, presenta a los dos unidos —«*se tambalean asidos del brazo*»— y compartiendo atributos: «*borrachos lunáticos, filósofos peripatéticos*» (77), dando pábulo al contagio que antes sugerí. También en XII ambos «*filosofan sentados en el quicio de una puerta*» (139). Claro que el posible contagio no se reduce a Max. De forma bien patente, en X añade al propio el esperpentismo atroz de La Vieja Pintada: «*La vieja sordida, bajo la máscara de albayalde, descubre las encías sin dientes, y tiente capciosa a DON LATINO*» (129). Se lo lleva y se pierden entre los árboles: «*Parodia grotesca del jardín de Armida*» (129-130). Entre las valoraciones más indirectas alojadas, con cierta impropiedad, en las acotaciones, hallamos alguna otra animalización, como «*DON LATINO DE HISPALIS, volviéndose de espaldas, comienza a cocear en la puerta*» (XII: 142) y tal vez «*las zancas barroas del curda*» (XV: 164); la presentación del personaje como un pelele, tan propia también del esperpento: «*DON LATINO guiña el ojo, tuerce la jeta, y desmaya los brazos haciendo el pelele*» (XV: 167); o esta curiosa observación a través de los ojos de los de-



más personajes: «Y le miran los otros con extrañeza burlona, como a un viejo chiflado» (XV: 169).

Pero el carácter de Don Latino se va construyendo sobre todo mediante el diálogo y su comportamiento en los sucesos en que interviene, a través de un juego complejo entre caracterizaciones *explícitas e implícitas, verbales y extraverbales, transitivas y reflexivas*, y para el que resulta fundamental el grado de credibilidad que atribuir a cada una de las informaciones, sobre todo a las verbales, y también el orden en que se van produciendo en el eje sintagmático, o sea, el de la sucesión temporal. Recordaré por eso los datos principales, no en clasificación sistemática, sino siguiendo el curso de la obra.

En I ya se retrata como adulator (turbio) de Max. «¿Cómo están los ánimos del genio?» (56), dice, y después: «Tú tienes otro empaque» (57). Más significativo aún es su intencionado autorretrato como «compañero fraternal de tu padre, de ese hombre grande que me llama hermano» (56), en el que se advierte un rasgo que será constante, su parasitismo. En contraste con la reflexiva, la caracterización transitiva nos pone ya en guardia: Max le dice «eres un cínico» (57); Claudinita le llama «un vivales» (56) y le grita dos veces «¡Golfo!» (57 y 58). Es ella la que manifiesta un desprecio y una desconfianza más rotundos hacia él. Pero el lector o espectador, cuya información es sólo verbal, termina la escena con la duda de si será el compañero fraternal de que presume él o el golfo por quien le tiene ella.

Esto cambia radicalmente en II. Pasamos de los dichos a los hechos, que proporcionan una información mucho más fiable, prácticamente definitiva. La terrible escena muda en que Zaratus-tra y él roban y engañan a Max aprovechándose de su ceguera no permite albergar duda: es un golfo desleal y parásito, un canalla. Su cinismo queda más que confirmado, pues rubrica así su engaño: «Hemos perdido el viaje. Este zorro sabe más que nosotros, maestro» (60). En el diálogo subsiguiente participa como si nada, aunque en una posición subalterna, como Zaratus-tra; la voz cantante la llevan Max y Don Gay.



En III, cuando Max devuelve el décimo de lotería a la Pisa-Bien, Latino es el primero en incitarlo a que lo compre. «¡Ese número sale premiado!» (67), dice. Pero cuando ya ha dado su capa para empeñar, le advierte: «No has debido quedarte sin capa» (69). Sigue adulando a su compañero —«El primer poeta de España» (69)— y siendo un parásito de su dinero y de sus ideas: «Me adhiero a lo del quince y a lo de Castelar» (72).

Su infame egoísmo se plasma en IV en una situación que se repetirá, agravada, en XII, con Max agonizante. Éste, aterido de frío, le pide prestado su macferlán, y él le replica: «¡Te ha dado el delirio poético!» (78). Sigue empujando a Max a continuar la juerga fatal:

MAX: Conduceme a casa.

DON LATINO: Tenemos abierta La Buñolería Modernista.

MAX: De rodar y beber estoy muerto.

DON LATINO: Un café de recuelo te integra. (78)

Y sigue con la adulación, tal vez irónica, que hace extensiva a Dorio, al apostillar cuando éste manda callar a Pérez: «Aquí sólo hablan los genios» (82). Incurre por primera vez en un tipo de parasitismo que lo caracteriza, el verbal. Al principio del cuadro pregunta Max: «¿Qué rumbo consagramos?» (78); al final, Don Latino: «¿Qué ruta consagramos?» (88). Se muestra escéptico respecto a la Revolución: «¡Nos moriremos sin verla!» (80), dice en sintonía con otras manifestaciones suyas a lo largo de la obra. Pero un poco después su afirmación «Todos los amarillos debían ser arrastrados» (80) parece apuntar, a pesar de las dificultades interpretativas de “amarillos”, a una actitud rebelde o revoltosa, muy radical. Quizás la síntesis de esta antítesis sea la de un carácter contradictorio al respecto, «consecuentemente inconsecuente» en palabras del Estagirita (*Poética*, 1454a, 27-28), o mejor, inconsistente, arbitrario, que es lo que mejor le cuadra al personaje. El cual aparece perfectamente integrado en el grupo de epigonos del modernismo, de cuyo carácter grotesco y paródico se contagia. Pérez le invita a cantar con ellos. «Usted es un clásico», le dice Dorio; «¿Y qué hace



un clásico en el tropel de ruiseñores modernistas?», replica; pero da la señal: «Niños, ¡a ello!» (84), y se supone que participa en el coro esperpéntico. Significativo me parece que, cuando la situación de Max se complica, a Latino no se le ocurra más que sugerirle que soborne al sereno convidándole a una copa (para sumarse al convite, naturalmente). Como al poeta no le queda «ni una perra», Latino se repliega en la guasa hasta el final del cuadro. Y le sirve, eso sí, de lazarillo en el trayecto al Ministerio de la Gobernación.

Como adelanté al hablar de las acotaciones, la caracterización se produce en V por contraste entre los protagonistas, entre un temerario Max y un Latino temeroso; que incluso cuando aboga por su amigo al final, evidencia su cobardía y sale con el rabo entre las piernas:

DON LATINO: Señor Inspector, ¡tenga usted alguna consideración!
¡Se trata de una gloria nacional! ¡El Víctor Hugo de España!

SERAFÍN EL BONITO: Cállese usted.

DON LATINO: Perdone usted mi entrometimiento.

SERAFÍN EL BONITO: ¡Si usted quiere acompañarle, también hay para usted alojamiento!

DON LATINO: ¡Gracias, señor Inspector! (92)

Nótese el respeto servil con que se dirige a quien, a la pregunta «¿Sabe usted quién soy yo?», responde Max un poco antes: «¡Serafín el Bonito!» (91).

Nuestro personaje cobra cierto protagonismo en la primera parte de VII. El Conserje anuncia al grupo así: «Ahí está Don Latino de Hispalis, con otros capitalistas de su cuerda» (99), aunque es Dorio de Gadex quien se hace enseguida con el liderazgo, monopoliza el diálogo con Don Filiberto y llena el vacío, de ideas y de ingenio, creado por la ausencia de Max. Con todo, el carácter de Latino se perfila bastante en este cuadro. Al decir Dorio, hablando de teosofía, que «quien chanela algo es Don Latino»,

DON LATINO: ¡Más que algo, niño, más que algo! Ustedes no conocen la cabalatrina de mi seudónimo. Soy Latino por las aguas



del bautismo, soy Latino por mi nacimiento en la bética Hispalis, y Latino por dar mis murgas en el Barrio Latino de París. Latino, en lectura cabalística, se resuelve en una de las palabras mágicas: Onital. Usted, Don Filiberto, también toca algo en el magismo y la cábala.

DON FILIBERTO: No confundamos. Eso es muy serio, Don Latino. ¡Yo soy teósofo!

DON LATINO: ¡Yo no sé lo que soy!

DON FILIBERTO: Lo creo.

DORIO DE GADEX: Un golfo madrileño. (103)

De nuevo el contraste entre la certera caracterización transitiva de Dorio y la reflexiva, siempre meliorativa y casi nunca creíble. Después vuelve a darse importancia, aprovechando una pregunta sobre el grado de iluminación ética de Max al ser detenido:

Hoy no pasaba de lo justo. Yo le acompañaba. ¡Cuenta usted! ¡Amigos desde París! ¿Usted conoce París? Yo fui a París con la Reina Doña Isabel. Escribí entonces en defensa de la Señora. Traduje algunos libros para la Casa Garnier. Fui redactor financiero de *La Lira Hispano-Americana*: ¡Una gran revista! Y siempre mi seudónimo Latino de Hispalis. (105).

A juzgar por su primera afirmación, es legítimo que lectores y espectadores duden de la verdad de las demás. Cabe notar ciertos atisbos de rebeldía y protesta —sin que supongan riesgo alguno; al revés, favorecidos por el ambiente “intelectual”— cuando habla del «Ministerio de la Desgobernación» (100) y cuando del policía honorario muerto en la revuelta dice brutalmente, tergiversando el verso de Espronceda: «Bueno, pues que lo entierren. ¡Que haya un cadáver más, sólo importa a la funeraria!» (108).

Aunque esté ausente en VIII, no se pueden pasar por alto estas réplicas:

MAX: Seguramente que me espera en la puerta mi perro.

EL UJIER: Quien le espera a usted es un sujeto de edad, en la antesala.

MAX: Don Latino de Hispalis: mi perro. (116-117)



La animalización, reforzada por el perrillo que acompaña al personaje, parece poner voz —la de Max— a la que ya adelantaba la acotación “indecible” de II citada antes.

Escena importante para la caracterización de nuestro personaje es la IX. «¡Merecías ser el barbero de Maura!» (120) le suelta Max por sus reticencias sobre Rubén Darío —personaje “real”, no lo olvidemos, e indiscutible Sol de la poesía, de la literatura de *fin de siècle*—, ante el que se presenta «guiado por el ilustre camello Don Latino de Hispalis. ¡Un hombre que desprecia tu poesía, como si fuese Académico!» (120). Nótese la nueva animalización. Rubén no lo reconoce; Latino insiste en que se conocen de antiguo, que hicieron juntos periodismo y que en París se tuteaban; Rubén responde, piadoso, que tiene poca memoria y lo ha olvidado. Es decisiva la apostilla de Max: «¡Si no has estado nunca en París!» (121), que lo pone una vez más en evidencia, ahora como embustero. Y que plantea un problema de fiabilidad —¿a quién creer?— que tiene consecuencias para la construcción del personaje, también con carácter retroactivo en el proceso de recepción. En su papel de gorrón, Latino pide a Max que los invite a cenar con el dinero que acaba de recibir del Ministro. El contraste entre su mezquindad y la actitud rumbosa de los dos poetas lo retrata de nuevo («Yo me bebo modestamente una chica de cerveza y tú me apoquinas en pasta lo que me había de costar la bebecua»: 121) y lo hace acreedor del «¡Miserable burgués!» que le propina Max. En su justificación asume con necio alarde la diferencia: «Servidor no es un poeta. Yo me gano la vida con más trabajo que haciendo versos», o sea, el de verse «reducido al extremo de vender entregas» (122), amén de dar el sablazo, como hace en ese mismo momento, o practicar el robo, como hizo antes y hará después. Luego, cuando presume de ser «adepto de la Gnosis y la Magia», Max vuelve a cortarlo en seco: «¡Calla, Pitágoras! Todo eso lo has aprendido en tus intimidades con la vieja Blavatsky» (122), después de lo cual no vuelve a levantar cabeza. En resumen, todo su interés lo pone en darse importancia ante Rubén, lo que resulta repetidamente frustrado por Max, que lo pone en su sitio y le dice



cuando considera él «un gran puesto» el de secretario de Paco Villaespesa: «Tú no tienes nada que envidiar, Latino» (125).

En X la caracterización de Latino se sigue sobre todo del contraste con Max, el cual, generoso, regala un habano a La Vieja Pintada, mientras que de él no obtiene más que guasa y sarcasmo. «Cuando te pongas los dientes», responde al «¿Queréis venir un ratito?» (127) de ella. La pareja de cada uno acentúa el contraste. La parodia grotesca del jardín de Armida sirve de contrapunto al emocionante encuentro entre La Lunares y el poeta ciego, al que ya me he referido más de una vez y que ocupa el centro de la escena, desplazando al margen y oscureciendo a la pareja esperpéntica. Quizás se pueda señalar aquí a favor de Latino, como en otros episodios, cierto humorismo, pero siempre con poca gracia (a diferencia, por ejemplo, de La Pisa-Bien).

Aunque los protagonistas son más bien espectadores en XI, el diálogo ofrece algún aporte a la caracterización de Latino. Se gana, otra vez, el «¡Imbécil!» de Max cuando a la exclamación de éste «¡Jamás oí voz con esa cólera trágica!», replica: «Hay mucho de teatro». Y después: «¿Has oído los comentarios de esa gente, viejo canalla? Tú eres como ellos. Peor que ellos, porque no tienes una peseta y propagas la mala literatura, por entregas. Latino, vil corredor de aventuras insulsas, llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo» (138).

Para definir el carácter de Don Latino resulta decisivo el cuadro XII. Porque, como en II y luego en XV, no son las palabras sino sus actos, hijos de un egoísmo criminal, los que lo retratan. En primer lugar, el negar a un Max agonizante el abrigo que le pide con insistencia, haciéndose el tonto con un cinismo guasón:

MAX: Ayúdame, que no puedo levantarme. ¡Estoy aterido!

DON LATINO: ¡Mira que haber empeñado la capa!

MAX: Préstame tu carrik, Latino.

DON LATINO: ¡Max, eres fantástico! (139)

A la segunda petición responde: «¡Mira cómo me he quedado



de un aire!» (141). La coartada de su egoísmo consiste en tomar a broma, a burla, la agonía de su amigo: «¡Qué tuno eres!» (139), «Deja esa farsa», «Debías dejar esa broma», «¡Estás completamente curda!» (140), «¡Te traes una guasa!» (141), «Quieres conmovirme, para luego tomarme la coleta» (142). Se gana así otra vez a pulso la calificación de «Idiota» (140 y 142) por parte de Max. Y este retrato alucinado con nueva animalización: «Como te has convertido en buey, no podía reconocerte. Échame el aliento, ilustre buey del pesebre belenita. ¡Muge, Latino! Tú eres el cabestro, y si muges vendrá el Buey Apis. Le torearemos» (140). El segundo acto criminal es abandonar al ciego en tal estado. El tercero, robarle la cartera: «Max, estás totalmente borracho y sería un crimen dejarte la cartera encima para que te la roben. Max, me llevo tu cartera y te la devolveré mañana» (144). Pero no la devolverá, pudiendo y debiendo hacerlo en el cuadro siguiente, a su mujer y a su hija.

Al velorio de Max, en XIII, se presenta borracho, con una curda monumental. «Para el funeral. ¡Siempre correcto!» (147), comenta Dorio con ironía, antes de tener que llevárselo fuera. Su ausencia en la despedida, aun esperpéntica, a su “hermano” parece bien significativa: «*En la fila de fantoches pegados a la pared queda un hueco lleno de sugerencias*» (149). Claudinita se despacha a gusto contra él abundando en su caracterización transitiva: «¡Le tengo una hincha!», «¡Si papá no sale ayer tarde, está vivo», «¡Golfo! ¡Siempre estorbando!» (148), «¡Me crispa! ¡No puedo verlo! ¡Ese hombre es el asesino de papá!», «El único asesino. ¡Le aborrezco!» (149). Y él mismo se retrata como parásito de Max. Primero verbalmente, cuando repite la fórmula con que éste saludaba a Rubén en IX (120): «Max, hermano mío, si menor en años...», frase que completa Dorio, poniéndolo en evidencia: «Mayor en prez. Nos adivinamos» (147), y que repite inmediatamente después con el mismo resultado. En segundo lugar, aprovechando el panegírico de Max en beneficio propio: «¿Te acuerdas, hermano? ¡Te has muerto de hambre, como yo voy a morir, como moriremos todos los españoles dignos!» (148). Aquí la *ironía dramática*, es decir, el efecto sobre el lector o el espec-



tador, que sabe más que los personajes sobre la vileza de Latino, resulta espeluznante.

En la escena última, paralela a la III, pero de ambiente mucho más degradado y oscuro, sabemos que el décimo de Max ha sido premiado, que Don Latino lo ha cobrado y que se ha quedado con el dinero, robándose lo también a la mujer y la hija de su amigo, a las que condena a la miseria y de cuya muerte, que conocemos al final del cuadro, es él responsable más aún que de la del poeta. La acción, genuinamente dramática en este caso, se centra en la intimidación del viejo curda por parte de sus infames compañeros de taberna, que, según van cayendo en la cuenta del origen del dinero que exhibe, exigen una parte del botín. Destaca el cinismo de los comentarios del pelele y su cobardía ante el acoso de los otros, que tal vez inspire al lector o espectador cierta compasión hacia él, sin duda inmerecida. Aunque lo decisivo sean los hechos, también es objeto de retrato verbal. «Tío roña» (164) lo llama La Pisa-Bien tejiendo la estrategia de su chantaje. Y así justifica Pica Lagartos el suyo: «Porque es usted un vivales, y no hablemos más» (167). Pero es la recién aludida ironía dramática que se desprende de sus propias palabras la que mejor lo retrata:

¡Soy su fideicomisario! Y el producto íntegro de todas las obras, para la familia. ¡Y no me importa arruinarme publicándolas! ¡Son deberes de la amistad! ¡Semejante al nocturno peregrino, mi esperanza inmortal no mira al suelo! ¡Señores, ni una representación de la Docta Casa! ¡Eso sí, los cuatro amigos, cuatro personalidades! El Ministro de la Gobernación, Bradomín, Rubén y este ciudadano. ¿Qué no, Pollo? (162).

De nuevo, el sesgo vampírico, de parásito; que, por cierto, dicho sea entre paréntesis y con la pertinente distancia irónica, tiene también su parte verbal, de plagio, al apropiarse Latino de dos versos de Salvador Díaz Mirón, los que abren la segunda estrofa del poema “A Gloria” de *Poesías* (1886) —lo que me extraña que no anote Zamora Vicente en su edición—. Todavía queda cinismo por su parte, e ironía dramática casi insoportable para el receptor,



en las últimas réplicas de la obra, al sugerirse que las muertas del periódico puedan ser la esposa e hija de Max:

DON LATINO: ¡Absurdo! ¿Por qué iban a matarse?

PICA LAGARTOS: ¡Pasaban muchas fatigas!

DON LATINO: Estaban acostumbradas. Solamente tendría una explicación. ¡El dolor por la pérdida de aquel astro!

PICA LAGARTOS: Ahora usted hubiera podido socorrerlas.

DON LATINO: ¡Naturalmente! ¡Y con el corazón que yo tengo, Venancio! (169)

Sin comentarios.

9.6. “VISIÓN” Y CIERRE

Aunque a estas alturas esté el lector cargado de razón para acusarme de prolijo, yo, cuanto más escribo, más consciente soy de cuánto voy dejando en el tintero. Por ejemplo, del último aspecto examinado, la caracterización, me he limitado a hablar de dos personajes, obviando nada menos que a los cincuenta y tantos restantes. Y siendo el tratamiento del personaje el más extenso, quedan intocadas cuestiones tan importantes como la *función pragmática* de Max como *personaje-dramaturgo* en la modalidad menos comprometida, la de *portavoz del autor*, particularmente de sus ideas políticas y literarias; función que, junto a otros datos, obliga a superponer la figura del propio Valle-Inclán a la de Alejandro Sawa como modelo para Max Estrella. Más imperdonable aún es no habernos detenido en la *distancia*, sobre todo *temática*, que es sin duda la clave de la construcción de los personajes es-
perpénticos: degradados, sí, pero quizás no todos y desde luego no uniformemente; resultado de una sutil y calculada modulación entre *degradación* y *humanización*. Otro asunto tentador y seguramente fecundo es el examen de la relación de los personajes con el significado. Si es cierto que resultan en conjunto poco semantizados y más bien se resaltan los rasgos particulares o individuales



de cada uno, quizás porque la vía metafórica o “simbólica” parece ciertamente cortada, lo es también que la vía metonímica presenta un rendimiento similar al que señalé antes para el espacio. Así, por ejemplo, un grupo de personajes, tan individualizados que cada uno “procede” de un modelo real reconocible, significa también, por metonimia, la bohemia madrileña, española y quizás universal. ¿Y qué decir del tiempo, del espacio, de la estructura o de los aspectos textuales, cuyo tratamiento ha sido aún más expeditivo?

Lo cierto es que poner límites al comentario no es una imposición del espacio o el tiempo disponible, ni una condescendencia con el lector, sino una necesidad intrínseca de la actividad hermenéutica, que tiende, de manera patológica pero idiosincrásica, a decirlo todo, a no terminar nunca. Por eso asumir la parcialidad del comentario, como he hecho también desde el punto de vista teórico, implica en la práctica estar dispuesto a interrumpirlo, renunciando a “acabarlo”, pretensión sencillamente imposible si es de arte de lo que se trata. Y es lo que hago, cortar por lo sano el mío, renunciando a estudiar como es debido el elemento quizás más importante, la implicación del público en la dramaturgia, que llamo “visión” dramática; renunciando, pero no del todo, pues lo que llevo dicho está trufado de observaciones que tienen que ver con ello de forma más o menos directa, y también porque no me resisto a señalar algunos de los aspectos que habría que tratar en un estudio pormenorizado de las tres categorías que distingo en la recepción teatral: la *distancia*, la *perspectiva* y los *niveles dramáticos*.

Empezando por estos últimos, seguramente la impresión dominante que suscitará la lectura o la representación de la obra es la de normalidad. No hay, en sentido estricto, recurso al *metateatro*, es decir, al teatro dentro del teatro, ni se activa el nivel *metadramático* propiamente dicho, ni siquiera el *metadieético*. Nos las habemos así con un universo ficticio (nivel *dramático*) compacto, de una pieza, sin fallas ni agujeros; y fuera de él, sólo con el nivel *extradramático*, esto es, el plano real de la escenificación, de los actores y espectadores (y el más o menos equivalente de la lectura).



Esto es lo que cabe considerar normal, posibilidad no marcada o aplicación sin más, sin manipulación alguna, de la lógica de los niveles dramáticos, lo que trabaja a favor de la cohesión de la obra, de la sensación de realismo, por peculiar que sea. La mayoría de los lectores y espectadores percibirán seguramente así, de una pieza, el mundo de *Luces de bohemia*.

Sin embargo, ojos más advertidos o curiosos notarán algunas queiebras sutiles, nada llamativas, en la aparente normalidad del juego entre los niveles intra- y extradramático, entre la ficción interna y la realidad externa nítidamente separadas. En efecto, no es tan normal como a primera vista puede parecer que Max y Don Latino, personajes ficticios, se encuentren en el Café Colón con Rubén Darío, personaje real (IX). Tampoco que éste alterne en XIV con los sepultureros, que pertenecen al mismo nivel de ficción que aquéllos, o sea el mundo de *Luces de bohemia*, y a la vez con el Marqués de Bradomín, también ficticio, pero perteneciente, no a éste, sino a otro universo de ficción, el de las *Sonatas*. A la promiscuidad entre realidad y ficción contribuyen también sin duda las sobreabundantes alusiones a innumerables datos del plano real (personas, lugares, instituciones, sucesos, etc.) y, en la medida en que sea percibida, la construcción “en clave” de tantos personajes, a partir de modelos bien reconocibles de la realidad, sobre todo del entorno de Valle-Inclán. Pero más significativo que lo anterior, y quizás más sabiamente difuminado aún, resulta que el protagonista del primer esperpento defina en XII este nuevo subgénero y teorice sobre él. Se roza aquí lo metadramático, aunque sea en el plano del contenido más que en el de la estructura. Pero lo más notable es, en todos los casos, cómo se borran las huellas de la anomalía, cómo se hace pasar con éxito por verosímil lo que es, sin lugar a dudas, un imposible.

En conjunto, si tiene sentido considerarla así, la perspectiva dominante en *Luces de bohemia* es la *externa*, el punto de vista objetivo, la mirada desde fuera. Importa subrayar que en esta categoría se juega sobre todo la diferencia modal, el carácter dramático o narrativo de una representación. Pues bien, atendiendo a



ella, nuestra obra cae de forma aplastante del lado del drama, del teatro, de la actuación, es decir, de la inmediatez representativa. Es en el aspecto más “fuerte”, en la denominada *perspectiva sensorial*, donde la visión externa, desde fuera, se impone sin discusión y sin fisuras. Basta recordar dos momentos de exaltación de la subjetividad del protagonista, las dos alucinaciones suyas a las que asistimos, en I y XII respectivamente. Una versión cinematográfica o una puesta en escena —equivocada, a mi juicio— podrían caer en la tentación de poner en imágenes esas visiones de Max, implantando un punto de vista subjetivo, interno. Lo cierto es que Valle-Inclán se limita a ponerlas en palabras, a alojarlas en el diálogo, ateniéndose, en esto como en todo lo demás, a la perspectiva externa, puramente dramática.

Como contrapunto, cabe recordar la consideración final del apartado dedicado a las acotaciones. Hablé allí de una llamativa contaminación modal, que apuntaba a lo narrativo, a la mediación de un imposible sujeto de la enunciación, a la huella en definitiva de un punto de vista subjetivo. Pero no se olvide lo muy limitado de tales anomalías, frente a la aplastante hegemonía de lo puramente dramático también en las acotaciones; y, sobre todo, que se trata de “impurezas” que residen en la escritura, en el texto y casi sólo en él; que difícilmente trascienden al teatro, a la puesta en escena.

En los demás aspectos de la perspectiva, el reparto entre *identificación* y *extrañamiento*, entre visión interna y externa, no pone en cuestión la inmediatez diferencial del modo dramático, dentro del cual caben, y juegan libremente, las dos posibilidades. En la medida en que tenga sentido hablar —por la mengua de acción propiamente dicha— de perspectiva *cognitiva* en la obra, creo que habrá que inclinarse por el extrañamiento del público o del lector, que sabe más que los personajes. Esto es claro respecto a los episódicos, que son casi todos, pero ¿qué decir de los protagonistas, que recorren los sucesivos episodios? Es cierto que el saber del público se acerca al de la pareja de bohemios, pero no coincide con el de cada uno, ni siquiera con la suma del de los dos. De todo el



cuadro XIV, de gran parte del XIII, de momentos del VIII y del XII están ausentes ambos; Max lo está del todo en VII y a partir de su muerte en XII; Don Latino, en VI, VIII y XIV. La ceguera de Max, por otro lado, rompe incluso la relación entre presencia y conocimiento. Así, ignora el engaño de que es objeto en II, un saber que comparte el público sólo con los dos timadores. Quizás la idiotez de Don Latino tenga un efecto equivalente en otros momentos. La *ironía dramática*, a la que me he referido más arriba a propósito de este personaje y que habría que rastrear en toda la obra, es un recurso que se asienta precisamente en este “saber más” del lector o del público. La identificación cognitiva queda, pues, descartada. El único conocimiento privilegiado es el del testigo externo, público o lector; lo que contribuye también a la consistencia dramática de la obra, además de ser coherente con su estructura episódica o con que se trate de un drama de ambiente.

El reparto normal entre identificación y extrañamiento se da en las perspectivas *afectiva e ideológica*, estrechamente relacionadas entre sí por cierto. Max Estrella es sin duda el personaje que más claramente suscita la identificación del público. Si se puede encontrar base para la *simpatía* hacia él, la identificación ideológica a la que la obra (o Valle-Inclán) nos arrastra se produce seguramente en contra de las ideas de la inmensa mayoría del público o de los lectores, desde luego en lo que se refiere a sus incendiarias ideas políticas; lo que no deja de ser curioso y puede servir de ejemplo complementario al que puse en otro lugar, el de un delincuente bastante desalmado que lloraba a lágrima viva viendo la película *El oso*. Lo interesante de ambos casos es que parecen poner de manifiesto la autonomía y el poder de los mecanismos de la recepción —y en definitiva de la obra— artística, que funcionan en cierto modo al margen y hasta en contra de las ideas, creencias o valores morales de los receptores. En el caso de Max la identificación afectiva parece decisiva para imponer la ideológica: por la simpatía al asentimiento.

Esos mecanismos de adhesión y rechazo, sobre todo afectivos, son más sencillos de lo que podría pensarse; se reducen en el fon-



do a la contraposición entre “el bueno” y “el malo”. Al privilegiar la dimensión ética del personaje, Aristóteles nos obliga a admirar una vez más su perspicacia, lo penetrante y por eso duradero de su visión, de su teoría. Y es que tales resortes éticos son seguramente tan sencillos como universales, funcionan en las ficciones más simples lo mismo que en las más complejas. Funcionan incluso en una tan anómala como la que estudiamos; aunque seguramente en ella se complican al cruzarse, además de con la perspectiva ideológica, con la forma de presentación o el grado de esperpentización de cada personaje, con la manera de relacionarse unos con otros, en particular con Max, etc. Si sentimos más simpatía por Madama Collet, buena sin fisuras, que por Claudinita, no menos irreprochable a mi juicio, es seguramente por el tratamiento mucho más esperpéntico de ésta. El signo negativo de Serafín el Boinito y el positivo de El Preso deben poco o nada al criterio ético; el primero se presenta caricaturizado y mantiene un enfrentamiento con el protagonista; el segundo es de los más humanizados, de los menos esperpénticos y se identifica ideológicamente con Max, con el que mantiene un emocionado encuentro personal. Ya comenté antes que Don Latino no suscita toda la *antipatía* que su inmoralidad merece. Una de las razones es, paradójicamente, la relación que lo une —como parásito, sí, pero lo une— con el poeta ciego. Y si Latino es más malo de lo que nos parece, Estrella es menos bueno de lo que la simpatía hacia él nos deja ver. La mayor parte de la responsabilidad por la muerte de su mujer y su hija recae sobre la avaricia del amigo canalla, pero otra no despreciable y terrible recae sobre su propia irresponsabilidad como marido y padre.

Es la *distancia* la categoría a la que me he referido más en las páginas anteriores. En este mismo epígrafe defendía una peculiar combinación de degradación y humanización como clave de la distancia personal (*temática*). Antes propuse una posición intermedia entre el icónico realista y el convencional como el tipo de espacio más adecuado a la obra (*distancia interpretativa*). Y también la llamativa síntesis temporal que se opera en la obra, los veinticinco o cincuenta años condensados en uno o dos días, podría verse como



la suma de drama histórico y contemporáneo (distancia *comunicativa*). Todo apunta, pues, en la misma dirección: un equilibrio entre los polos de la máxima distancia y del máximo ilusionismo; pero equilibrio más o menos inestable o asimétrico, que no se resuelve siempre en un término medio, sino también en violentos bandazos hacia cada uno de esos polos. He defendido que la tensión entre ellos, siempre activos, es constitutiva de la recepción teatral, de cualquier tipo de teatro; pero hay dramaturgias que juegan a fondo la carta del ilusionismo y otras que hacen lo propio con la de la distancia. A mi entender, Valle-Inclán juega a fondo las dos cartas.

Hay que recordar que la distancia es una categoría para la que resulta decisiva la puesta en escena, en la que se resuelve siempre en último término; y también que es la que resulta decisiva para definir el esperpento. La idea que nos hacemos de él, incluso a partir de testimonios del autor (pero no de los contenidos en el primer esperpento, que considero los determinantes), es el de una estética rotundamente distanciada o, en términos más cercanos en el espacio y en el tiempo al de su creación, “deshumanizada”. Pero basta leer la apología de la distancia o la deshumanización del arte que publicaba Ortega y Gasset (1925) poco después de la aparición en libro de *Luces de bohemia*, para advertir que ésta no encaja de ninguna manera en los moldes de ese arte “nuevo”. Suscribo esta apreciación de Huerta Calvo (2003: 2353):

Creemos, por tanto, que la tradicional consideración, a partir de la imagen —de rodillas, de pie, desde el aire— proporcionada por el mismo autor en la célebre entrevista a Gregorio Martínez Sierra, ha de ser corregida esencialmente, pues muestra aristas y matices que necesitan ser tenidos muy en cuenta a la hora de la puesta en escena. En este sentido, por haber sabido conciliar elementos sentimentales y grotescos, el montaje de *Luces de bohemia* por José Tamayo, en 1972, continúa pareciéndonos paradigmático a este respecto.

Puede que mi “visión” de la obra —y quizás también la de Javier Huerta— sea difícilmente separable del impacto de aquel montaje de Tamayo, el primero que pudimos ver. Y me pregunto si



esa combinación de lo grotesco y lo sentimental, de degradación y humanización, de distancia e ilusionismo en definitiva, está en la obra y Tamayo acertó a leerla o, viceversa, si la leemos en la obra condicionados por la interpretación de Tamayo. No me perturba nada esta segunda posibilidad, que no haría sino confirmar algo en lo que creo y que definiendo hace tiempo: que en el *drama* confluyen y se funden teatro y literatura, que la autonomía literaria de la *obra dramática* es compatible con la contaminación y hasta con la dependencia de los elementos escénicos (potenciales o efectivos) que la singularizan y la completan; lo que resulta especialmente evidente en la recepción: las lecturas de una obra condicionan las puestas en escena de la misma, tanto como las puestas en escena condicionan las lecturas.

En resumen, da la impresión de que los dispositivos inscritos en la obra para orientar su recepción apuntan más bien a consolidar el orden, la unidad, la congruencia dramática del primer esperpento. Más distancia, más concesiones a la subjetividad en la perspectiva y una manipulación menos sutil de los niveles dramáticos, en cambio, habrían impulsado las fuerzas centrífugas y agravado el peligro de desintegración.

Al llegar al final, no sé si habré logrado, y cuánto, persuadir al lector. Sé que mis convicciones siguen en pie, si acaso reforzadas: *Luces de bohemia*, cuya dramaturgia encierra todavía un desafiante y formidable misterio, es una obra maestra del drama, del teatro, tanto como del arte verbal; y Valle-Inclán, un soberbio creador, no sólo como literato, también como genuino dramaturgo, o sea, como hombre de teatro, intempestivo pero por genial.



10. BREVE ANTOLOGÍA DE COMENTARIOS INTELIGENTES

10.1. *THEUDIS* (SÁNCHEZ DE CASTRO), POR LEOPOLDO ALAS “CLARÍN”

El señor Sánchez de Castro, autor del drama trágico y visigodo *Theudis*, habrá leído el *Cándido* de Voltaire; obra prohibida, es verdad, pero el joven poeta no dejará de tener la correspondiente licencia para leer cuanto malo se escriba, licencia que otorga Roma a sus hijos predilectos y más avisados. Pues si ha leído ese libro empecatado, acaso recuerde el gran papel que en él desempeña la providencia de cartón empleada por el señor Sánchez de Castro en sus dramas; providencia que tiene su corte celestial entre las bambalinas, y por cólera celeste la caja de los truenos. Cuando el infortunado Cándido vuelve de Querinam a Europa en compañía del sabio maniqueo, contempla en medio de los mares la sumersión del barco holandés, donde van sus tesoros, robados por el infame Vanderdendur, y al ver allí la mano de la Providencia, exclama Cándido: «Mirad cómo el crimen es castigado algunas veces; ese ladrón, ese capitán holandés, ha tenido la suerte merecida». A lo cual contesta Martín el maniqueo: «Sí, pero ¿era necesario que se ahogasen también los pasajeros? Dios ha castigado a ese bribón, y el diablo ha ahogado a los demás».

¿Recuerda este pasaje el señor Sánchez de Castro? Sin duda debió tenerlo presente al escribir su drama, a no ser que le haya servido de musa cualquier doctor Pangloss, sin que el poeta se diese cuenta.

Esto no es comparar al ultramontano español con el optimista de Voltaire (cuya novia, la de Cándido, por cierto, se llamaba Cu-



negunda, nombre que suena a personaje de Sánchez de Castro), pero no me negará el poeta que si Eurico mata a Theudis, siendo así el instrumento de la divina Providencia, él se hace criminal a su vez, y en un solo acto tenemos que ver, como el maniqueo Martín, la mano de Dios y la del diablo.

Si el señor Sánchez de Castro pudiera demostrarme —y vea cómo le facilito los argumentos— que Dios es jesuita y que también, en su inapelable juicio, el fin justifica los medios, no tendría nada que responder; pero mientras esto no se demuestre, ¿cómo ha de caberme en la cabeza que su Divina Majestad tenga tan pocos recursos dramáticos que necesite precipitar en el crimen a Eurico, cegarle, para castigar a Theudis? Harto castigado estaba con aquel catarro crónico que el señor Jiménez le atribuye, sin duda porque habrá averiguado por las historias que aquel monarca padecía de los bronquios, y hacía padecer a sus súbditos del tímpano. Y ya que de todas maneras Eurico había de matar a su padre, porque así estaba escrito en los altos designios del señor Sánchez de Castro, ¿por qué le da de puñaladas en el bajo vientre, teniendo como tiene a su disposición aquella filosofía escolástica y aquellas décimas que algunos llamaron calderonianas, sin duda aludiendo a los puyazos del ilustre picador?

Las décimas nadie se las hubiera visto, y el puñal es cosa que se oculta con dificultad, tanto mayor después de la primera intención, cuanto que entonces debieron registrarle; porque a los locos, y por tal tomaron a Eurico, cuando son furiosos y atacan a las personas, se les quita de las manos toda arma propiamente dicha, mientras que las décimas no era posible que se las quitaran.

Hablando con formalidad, señor autor, ¿usted cree que el hombre en cuanto es libre arremete a puñaladas contra su padre? No es que yo tema por los padres de los españoles, que por ahora no habría miedo que matasen a nadie; pero en otros países hay su poquito de libertad, y allí para evitar el parricidio deben ser todos del Hospicio.

La verdad es que Theudis peca de desprevenido. El día anterior había tenido un pie en la sepultura, y lejos de escarmentar, cuando



su amante hijo vuelve con sus décimas, con su puñal quiero decir (décimas debieran ser), y le avisa con alguna antelación que vuelve a las andadas, él, el rey, ni siquiera coge un taburete para mantenerse en una prudente y decorosa defensiva. ¿Qué hace Theudis? Oye que le llaman a lo lejos ¡Theudis, Theudis!, y dice: «Tate, la voz de mi conciencia». ¿Pero dónde diablo tenía Theudis la conciencia que la oía como quien oye campanas? En justo castigo de tomar las metáforas religiosas al pie de la letra, llega la voz de su conciencia y le convierte en una criba el susodicho bajo vientre. No es que yo me oponga a la muerte de Theudis, y por mí aunque no hubiera nacido; pero si a morir vamos, ¿por qué no habían de morirse también, y de mala muerte, los demás personajes? Eurico, con su Boecio, puesto en verso español, y con sus décimas, que parecen obra de Ortí y Lara, era acreedor asimismo al fin más desastrado.

La señora Tuscia, que por de pronto no debiera llamarse así, porque Tuscia parece nombre de perra ratonera, Tuscia, digo, es como madre poco diligente y poco escrupulosa. ¿Por qué engaña a su hijo de aquella manera? ¿Por qué le atribuye una genealogía que no es la suya? Le dice que es hijo de Teodato, que es, por lo visto, como entonces se decía, Fulano o Mengano; y la pícara casualidad (por no decir la pícara providencia, ni aun aludiendo a la del señor Sánchez Castro) hace que otro Teodato, esto es, un Teodato verdadero, haya sido asesinado por Theudis. Eurico, que tiene el genio pronto y que necesita meditar si es o no libre, no tiene tiempo para reflexionar que puede haber muchos Teodatos en el mundo; y sin pedir siquiera el apellido, ni la cédula de vecindad, se va al rey y lo mata. El pobrecito se equivoca, como suele acontecer a todos los filósofos escolásticos.

Balta es una figura vestida de blanco que arrastra la cola y los endecasílabos por la escena, acudiendo siempre que hay alguna desgracia que llorar; y por cierto que aquello se parece al mundo en que es un valle de lágrimas, como dice la Salve: cuando no lloran de tristeza, lloran de alegría.

En cuanto al desenlace, tiene la novedad de que se ve dos veces: al final del segundo y del tercer acto, con la sola diferencia de



que la primera vez es frustrado, y consumado en la segunda. Sin duda el autor lo ha hecho así para que los espectadores que no puedan resistir la obra entera, puedan marcharse después del acto segundo y, sin embargo, sepan a qué atenerse.

Se me olvidaba advertir que el drama es histórico, lo cual se conoce en que los actores andan vestidos como Dios les da a entender. Theudis luce un vistoso traje de balcón de aldea en un día de procesión. El cual, Theudis, lo mismo podía ser Theudis que Theudíselo, o Turismundo, o el rey que rabió. En cuanto al color de época, por lo visto era el marrón, a juzgar por las percalinas de los personajes. El autor no dice ni dónde sucede todo aquello (y hace bien, porque no lo sabe, y nunca se debe mentir), ni qué clase de costumbres existían entre aquellos señores visigodos, ni cosa alguna que se pueda parecer a lo que la crítica tiene derecho a exigir de un drama histórico.

Sin embargo de todo lo cual, hubo quien dijo que con Theudis volvía a aparecer el sol de la escena.

Si Theudis es un sol, que venga Casiano y lo vea.

Última hora.- Al entrar en caja nuestro periódico, el señor Sánchez de Castro aún no había sido nombrado académico.

«*Theudis* (Sánchez de Castro)», en *Solos de clarín*, 1881

10.2. DOS PARLAMENTOS DE *TIMÓN DE ATENAS* (SHAKESPEARE), POR KARL MARX

TIMÓN: [...] ¡Oro! ¡Oro amarillo, brillante, precioso! [...] Muchos suelen volver con esto lo blanco negro; lo feo, hermoso; lo falso, verdadero; lo bajo, noble; lo viejo, joven; lo cobarde, valiente. ¡Oh dioses! ¿Por qué? Esto os va a sobornar a vuestros sacerdotes y a vuestros sirvientes y a alejarlos de vosotros; va a retirar la almohada de debajo de la cabeza del hombre más robusto; este amarillo esclavo va a fortalecer y disolver religiones, bendecir a los malditos, hacer adorar la lepra blanca, dar plazas a los ladrones, y hacerlos sentarse entre los



senadores, con títulos, genuflexiones y alabanzas. Él es el que hace que se vuelva a casar la viuda marchita y el que perfuma y embalsama como un día de abril a aquella ante la cual entregarían la garganta, el hospital y las úlceras en persona. Vamos, fango condenado, puta común de todo el género humano, que siembras la disensión entre la multitud de las naciones, voy a hacerte trabajar según tu naturaleza.

[...] (*Mira el oro.*) ¡Oh tú, dulce regicida, amable agente de divorcio entre el hijo y el padre! ¡Brillante corruptor del más puro lecho de Himeneo! ¡Marte valiente! ¡Galán siempre joven, fresco, amado y delicado, cuyo esplendor funde la nieve sagrada que descansa sobre el seno de Diana! Dios visible que sueltas juntas las cosas de la Naturaleza absolutamente contrarias y las obligas a que se abracen; tú, que sabes hablar todas las lenguas para todos los designios. ¡Oh tú, piedra de toque de los corazones, piensa que el hombre, tu esclavo, se rebela, y por la virtud que en ti reside, haz que nazcan entre ellos las querellas que los destruyan, a fin de que las bestias puedan tener el imperio del mundo!

Acto IV, escena 3ª.

Traducción de Luis Astrana Marín

Lo que *soy* y lo que *puedo* no están determinados en modo alguno por mi individualidad. *Soy feo*, pero puedo comprarme la mujer *más bella*. Luego no *soy feo*, pues el efecto de la fealdad, su fuerza ahuyentadora, es aniquilada por el dinero. Según mi individualidad *soy tullido*, pero el dinero me procura veinticuatro pies, luego no *soy tullido*; *soy un hombre malo*, sin honor, sin conciencia y sin ingenio, pero se honra al dinero, luego también a su poseedor. El dinero es el bien supremo, luego es bueno su poseedor; el dinero me evita, además, la molestia de ser deshonesto, luego se presume que *soy honesto*; *soy estúpido*, pero el dinero es el *verdadero espíritu* de todas las cosas, ¿cómo podría carecer de ingenio su poseedor? Él puede, por lo demás, comprarse gentes ingeniosas, ¿y no es quien tiene poder sobre las personas inteligentes más talentoso que el talentoso? ¿Es que no poseo yo, que mediante el dinero puedo *todo* lo que el corazón humano ansía, todos los poderes humanos? ¿Acaso no transforma mi dinero todas mis carencias en su contrario?



Si el *dinero* es el vínculo que me liga a la vida *humana*, que [me] liga a la sociedad, que me liga con la naturaleza y con el hombre, ¿no es el dinero el vínculo de todos los *vínculos*? ¿No puede él atar y desatar todas las ataduras? ¿No es también por esto el medio general de separación? Es la verdadera *moneda divisoria*, así como el verdadero *medio de unión*, la fuerza *galvanoquímica* de la sociedad.

Shakespeare destaca especialmente dos propiedades en el dinero:

- 1ª) Es la divinidad visible, la transmutación de todas las propiedades humanas y naturales en su contrario, la confusión e inversión universal de todas las cosas; hermana las imposibilidades.
- 2ª) Es la puta universal, el universal alcahuete de los hombres y de los pueblos.

La inversión y confusión de todas las cualidades humanas y naturales, la conjugación de las imposibilidades; la fuerza *divina* del dinero radica en su *esencia* en tanto que esencia genérica extrañada, enajenante y autoenajenante del hombre. Es el *poder* enajenado de la *humanidad*.

Lo que como *hombre* no puedo, lo que no pueden mis fuerzas individuales, lo puedo mediante el *dinero*. El dinero convierte así cada una de estas fuerzas esenciales en lo que en sí no son, es decir, en su *contrario*. Si ansío un manjar o quiero tomar la posta porque no soy suficientemente fuerte para hacer el camino a pie, el dinero me procura el manjar y la posta, es decir, transustancia mis deseos, que son meras representaciones; los traduce de su existencia pensada, representada, querida, a su existencia *sensible, real*; de la representación a la vida, del ser representado al ser real. El dinero es, al hacer esta mediación, la *verdadera* fuerza *creadora*.

Es cierto que la *demanda* existe también para aquel que no tiene dinero alguno, pero su demanda es un puro ente de ficción que no tiene sobre mí, sobre un tercero, sobre los otros,



ningún efecto, ninguna existencia; que, por tanto, sigue siendo para mí mismo *irreal sin objeto*. La diferencia entre la demanda efectiva basada en el dinero y la demanda sin efecto basada en mi necesidad, mi pasión, mi deseo, etc., es la diferencia entre el *ser* y el *pensar*, entre la pura representación *que existe* en mí y la representación tal como es para mí en tanto que *objeto real* fuera de mí. Si no tengo dinero alguno para viajar, no tengo ninguna *necesidad* (esto es, ninguna necesidad real y realizable) de viajar. Si tengo *vocación* para estudiar, pero no dinero para ello, no tengo ninguna *vocación* (esto es, *ninguna vocación efectiva, verdadera*) para estudiar. Por el contrario, si *no* tengo *vocación alguna* para estudiar, pero tengo la voluntad y el dinero, tengo para ello una *efectiva* vocación. El *dinero* en cuanto *medio y poder* universales (exteriores, no derivados del hombre en cuanto hombre ni de la sociedad humana en cuanto sociedad) para hacer de la *representación realidad* y de *la realidad una pura representación*, transforma igualmente las *reales fuerzas esenciales humanas y naturales* en puras representaciones abstractas y por ello en *imperfecciones*, en dolorosas quimeras, así como, por otra parte, transforma las *imperfecciones y quimeras reales*, las fuerzas esenciales realmente impotentes, que sólo existen en la imaginación del individuo, en *fuerzas esenciales reales y poder real*. Según esta determinación, es el dinero la inversión universal de las *individualidades*, que transforma en su contrario, y a cuyas propiedades agrega propiedades contradictorias.

Como tal potencia *inversora*, el dinero actúa también contra el individuo y contra los vínculos sociales, etc., que se dicen esenciales. Transforma la fidelidad en infidelidad, el amor en odio, el odio en amor, la virtud en vicio, el vicio en virtud, el siervo en señor, el señor en siervo, la estupidez en entendimiento, el entendimiento en estupidez.

Como el dinero, en cuanto concepto existente y activo del valor, confunde y cambia todas las cosas, es la *confusión* y el *trueque* universal de todo, es decir, el mundo invertido, la confusión y el trueque de todas las cualidades naturales y humanas.



Aunque sea cobarde, es valiente quien puede comprar la valentía. Como el dinero no se cambia por una cualidad determinada, ni por una cosa o una fuerza esencial humana determinadas, sino por la totalidad del mundo objetivo natural y humano, desde el punto de vista de su poseedor puede cambiar cualquier propiedad por cualquier otra propiedad y cualquier otro objeto, incluso los contradictorios. Es la fraternización de las imposibilidades; obliga a besarse a aquello que se contradice.

Si suponemos al *hombre* como *hombre* y a su relación con el mundo como una relación humana, sólo se puede cambiar amor por amor, confianza por confianza, etc. Si se quiere gozar del arte hasta ser un hombre artísticamente educado; si se quiere ejercer influjo sobre otro hombre, hay que ser un hombre que actúe sobre los otros de modo realmente estimulante e incitante. Cada una de las relaciones con el hombre —y con la naturaleza— ha de ser una exteriorización determinada de la vida *individual real* que se corresponda con el objeto de la voluntad. Si amas sin despertar amor, esto es, si tu amor, en cuanto amor, no produce amor recíproco, si mediante una *exteriorización vital* como hombre amante no te conviertes en *hombre amado*, tu amor es impotente, una desgracia.

Manuscritos: economía y filosofía, 1844,
publ. 1932, Tercer Manuscrito, XLII-XLIII

10.3. *EL PRÍNCIPE CONSTANTE* (CALDERÓN), POR JERZY GROTOWSKI

El guión de esta representación está basado en el texto del dramaturgo español del siglo XVII, Calderón de la Barca, en la excelente transcripción polaca de Julius Slowacki, el eminente poeta romántico. El director no pretende, sin embargo, representar *El príncipe constante* tal como es. Pretende imprimirle su propia visión a la obra y la relación de ese guión con el texto original es la relación que existe entre una variación y el tema musical original.



En la escena de apertura, el Primer Prisionero colabora con sus perseguidores. Yace en una cama ritual y es simbólicamente castrado y después de ser vestido con un uniforme se convierte “en uno de la compañía”. La representación es un estudio del fenómeno de “inflexibilidad” que no consiste en la manifestación de fuerza, dignidad y valor. A la gente que lo rodea y que lo mira como si fuera más bien un extraño animal, el Segundo Prisionero —el Príncipe— opone sólo pasividad y gentileza, pertenece a un orden de valores más espirituales. Parece ofrecer una oposición a los hechos villanos y feos de la gente que lo rodea y ni siquiera discute con ellos. Están más allá de su consideración. Rehúsa ser uno de ellos. De esta manera los enemigos del Príncipe, que aparentemente lo tienen en su poder, en realidad no tienen influencia sobre él. Mientras se somete a sus malas acciones, conserva su pureza hasta caer en el éxtasis.

La disposición del escenario y del auditorio se parece en cierta medida a algo que está entre una plaza de toros y una sala de operaciones. Se puede comparar con los que contemplan desde arriba algún deporte cruel en una antigua arena romana o una operación quirúrgica tal y como la retrató Rembrandt en su *Anatomía del doctor Tulp*.

El pueblo que rodea al Príncipe, una sociedad alienada y particular, usa togas, pantalones y botas altas para mostrar que goza detentando el poder, confía en su juicio, particularmente cuando se refiere a gente de otra categoría. El Príncipe lleva una camisa blanca —un símbolo ingenuo de pureza— y un saco rojo que a menudo puede convertirse en un sudario. Al final de la obra está desnudo, y nada lo defiende, sólo su identidad humana.

Los sentimientos de la sociedad hacia el Príncipe no son uniformemente hostiles, más bien son la expresión de un sentimiento de indiferencia y extrañeza, combinado con una especie de fascinación, y esta combinación contiene en sí misma la posibilidad de respuestas tan extremas como la violencia y la adoración. Todos desean poseer al mártir y al final de la representación luchan por él como si fuese un objeto precioso, en tanto que el héroe se enfrenta



constantemente a contradicciones sin fin y se somete a la voluntad de sus enemigos. Una vez que el hecho se consuma, el pueblo que atormentó al Príncipe hasta matarlo lamenta sus acciones y se compadece de su suerte. Las aves de rapiña se convierten en palomas.

Al final el Príncipe se transforma en un himno vivo en homenaje de la existencia humana, a pesar de haber sido perseguido y humillado estúpidamente. El éxtasis del Príncipe es su sufrimiento, sólo tolerable si se ofrece a la verdad como en un acto de amor. Paradójicamente, la representación es un intento por sobrepasar en sí misma la pose trágica. Trata de quitar todos los elementos que puedan forzarnos a aceptar este aspecto trágico.

El productor cree que, aunque no fue fiel a la letra, al texto de Calderón, retiene sin embargo el significado más íntimo de la obra. La representación es la trasposición de las antinomias profundas y de los rasgos más característicos de la era barroca, su aspecto visionario, su música y su apreciación de lo concreto y su espiritualismo.

Es también una especie de ejercicio que hace posible la verificación del método de actuación de Grotowski. Todo está modelado sobre el actor: sobre su cuerpo, su voz y su alma (Ludwik Flaszen, “Introducción al programa”).

Pienso que la fuerza y además el éxito de *El príncipe constante* se deben principalmente al protagonista. En la creación que hace el actor, los elementos esenciales de la teoría de Grotowski adquieren formas precisas y tangibles que pueden verificarse no sólo en la demostración de su método, sino también en los magníficos frutos que produce.

La esencia de esto no reside en realidad en el hecho de que el actor haga un uso sorprendente de su voz, ni tampoco en la manera en que utiliza su cuerpo desnudo para esculpir formas móviles que son extraordinarias por su expresividad; tampoco reside en lograr que la técnica del cuerpo y de la voz constituyan una unidad



durante el largo y cansado monólogo que colinda, física y vocalmente, con la acrobacia. Es cuestión de algo muy diferente.

Hemos seguido —y reconocido a menudo— los notables resultados técnicos que ha obtenido Grotowski en su trabajo con el actor. Sin embargo, hemos conservado cierto escepticismo con respecto a los argumentos que utiliza cuando compara el trabajo del actor con un acto psíquico de transgresión, una exploración, una sublimación, un desplazamiento de sustancias psíquicas muy profundas. Sin embargo, al ver la creación de Ryszard Cieslak, el escepticismo se acaba.

He evitado utilizar, como crítico teatral, esa expresión tan banal y tan trillada que en este caso particular es simplemente verdadera: esta creación está “inspirada”. No puedo dejar de releer la palabra con cierta sorpresa, examinándola con lupa, pero si sigue teniendo un lugar legítimo en el mundo de la crítica teatral, no se puede encontrar una mejor ocasión para utilizarla. Hasta ahora había aceptado con reserva los términos “santidad secular”, “acto de humildad”, “purificación”, que Grotowski emplea. Acepto hoy que pueden ser aplicados perfectamente al personaje de *El príncipe constante*. Una especie de iluminación psíquica emana del actor. No puedo encontrar otra definición. En los momentos culminantes de su papel, todo lo que es técnica se encuentra iluminado desde dentro, con una luz imponderable en sentido literal. El actor puede levitar en un momento dado... Está en estado de gracia. Y alrededor de él, este “teatro cruel” con sus blasfemias y sus excesos se transforma en un teatro en estado de gracia (Josef Kelera, *Odra*, XI, 1965.)

Hacia un teatro pobre, 1968

10.4. **BRITÁNICO (RACINE), POR LUCIEN GOLDMANN**

El esquema de *Británico* es el mismo que el de *Andrómaca: la tragedia sin peripecia ni reconocimiento, con el mundo como personaje*



central. Sólo que esta vez se trata de una tragedia en sentido riguroso: el conflicto racial. En escena, dos personajes: en el centro, *el mundo*, compuesto por fieras, Nerón y Agripina, o bellacos, Narciso, o por gentes que no quieren ver ni comprender la realidad, que tratan desesperadamente de arreglarlo todo mediante ilusiones semiconscientes —Burro—, o de víctimas puras, pasivas, sin fuerza intelectual o moral alguna —Británico—; en la periferia, *Junia, el personaje trágico*, alzada contra el mundo y rechazando hasta la idea del más pequeño compromiso. Por último, el tercer personaje de la tragedia, presente y ausente y sin embargo más real que todos los demás: *Dios*. [...]

Británico es solamente uno de los múltiples personajes que constituyen el mundo; su muerte es solamente un episodio cuya única importancia consiste en desencadenar el desenlace.

El tema de *Británico* es el conflicto entre *Junia y el mundo*, y la obra sólo termina con el desenlace del conflicto. [...]

Sin embargo, esto no resuelve todavía todos los problemas que plantea el fin de la obra. Incluso admitiendo que *Junia* es su personaje principal, y que la obra no puede terminar más que cuando su destino queda decidido, sigue en vilo el hecho de que este personaje trágico no acaba como los otros tres héroes racinianos, Tito, Berenice y Fedra, aplastados por un universo que no sabe que los aplasta. *Junia*, por el contrario, halla un refugio entre las vestales. ¿Cómo justificar este final, en el universo de la obra, y qué significa?

[...] La entrada de *Junia* entre las Vestales, ¿es contraria al sentido de la tragedia de la misma manera que lo era la supervivencia material de *Andrómaca*? No lo creo, pues *Andrómaca sobrevive en el mundo de los hombres, mientras que Junia sobrevive en el mundo de los dioses*. La primera de estas dos posibilidades es rigurosamente extraña y contraria a la tragedia; la otra está supuesta en ella, queda implicada como prolongación posible en cada momento de la acción. La apuesta de Pascal y el postulado práctico de Kant, que afirman, por razones humanas (razones prácticas, del corazón), la existencia de un Dios ausente, pero que se puede encontrar en cada momento de la vida, es *el ser mismo del personaje*



trágico. Vive para Dios y rechaza el mundo porque sabe que Dios puede hablarle a cada momento y permitirle superar la tragedia. La mayoría de las obras de Racine muestran ya las obras futuras: *Andrómaca* muestra *Británico*, *Mitrídates* e *Ifigenia* muestran *Fedra*; el fin de Junia muestra *Ester* y *Atalía*.

Y ello no sólo por la existencia de un universo divino, sino incluso por otra característica que no es menos importante.

Mientras Dios permanece *mudo* y *oculto*, el personaje trágico está rigurosamente *solo*, puesto que jamás es posible *diálogo alguno* entre él y los personajes que constituyen el mundo, pero esta soledad quedará superada a partir del momento en que resuene en el mundo la palabra de Dios. Como Ester rodeada de muchachas judías, como Joás rodeado de levitas, Junia, que jamás ha podido llegar a un diálogo *ni con Nerón ni con Británico*, hallará para protegerla, cuando haya entrado en el templo de Dios, a un pueblo entero que matará a Narciso y expulsará a Nerón. *En el Universo de Dios no hay lugar para las fieras*.

Pero este problema de la radical soledad del personaje trágico bajo la mirada del Dios oculto y de su solidaridad con todo un pueblo cuando Dios está presente, no solamente tiene una *expresión filosófica* en tanto que problema *de la comunidad humana y del universo*, sino también una *expresión estética: el problema del coro*.

Todos los grandes poetas trágicos modernos han estado preocupados por él. ¿Cómo introducir o transponer en sus escritos el coro de la tragedia antigua? La tragedia griega se representaba en un mundo en el que la comunidad era todavía próxima y real, en que el coro expresaba la piedad y el terror de esta comunidad ante el destino de uno de sus miembros que, análogo por su esencia a todos los demás, había atraído sobre sí la cólera de los dioses.

La tragedia raciniana se representa en un mundo en que la comunidad humana se ha alejado hasta tal punto que ni siquiera sobrevive como recuerdo o como reminiscencia. [...]

Sobre este punto parece que Racine no vaciló jamás. En sus obras no hay lugar para el coro en torno al personaje trágico, pues



la presencia del coro, es decir, la presencia de la comunidad, supone precisamente la presencia de Dios, el fin de la soledad y la superación de la tragedia. Por ello Dios y el pueblo, en la tragedia raciniana, son rigurosamente concomitantes (estoy tentado de decir que rigurosamente idénticos). Y, en este sentido, el pueblo *lo puede todo*, de modo que la retirada de Junia es algo perfectamente adecuado y coherente en el conjunto de la tragedia. No es solamente el desenlace necesario y natural, sino incluso el primer anuncio de la superación de la tragedia, en el conjunto de las obras dramáticas de Racine, en sus dos últimas obras, en *Ester* y en *Atalía*.

Queda por considerar un último problema. Si la presencia del pueblo y de Dios es la superación de la tragedia, ¿podemos calificar de trágica a una obra en la que el personaje principal está protegido por el pueblo y se refugia en el templo de los dioses? *Británico*, ¿es todavía una tragedia o ya un drama sacro? Estoy en favor de lo primero, pues el universo de Dios todavía no sustituye en la escena, como en *Ester* y *Atalía*, al mundo de Nerón y de Agripina; está en alguna parte, *detrás de la escena*, oculto como el Dios jansenista y sin embargo siempre presente como esperanza y como posibilidad de refugio. La escena en sí sólo conoce el mundo bárbaro y salvaje de las fieras de la política y del amor, el mundo que un día, en Junia, tropieza con el ser humano que se le resiste y le rechaza porque supera al hombre y vive bajo la mirada de Dios.

El hombre y lo absoluto, 1955

10.5. *EL REY LEAR* (SHAKESPEARE), POR OCTAVE MANNONI

Es sin duda difícil hoy en día para nosotros vivir la representación de la locura de Ajax como debieron vivirla los contemporáneos de Sófocles. A ellos debió parecerles más que nada una desgracia (un *pathos* en el vocabulario de Aristóteles) provocada por el orgullo del héroe. Termina por convertirse en motivo de profunda ver-



güenza para él, pero deja abierta una posibilidad de rehabilitación. Este esquema conserva cierta permanencia: de la misma manera podría interpretarse (superficialmente) la locura del rey Lear, es decir, como un *pathos* que se le inflige en castigo por su soberbia y su terquedad. Empero, el papel de Lear, lo mismo que los de Ofelia, Hamlet, Enrique IV —trátase de una locura auténtica o simulada— expresa un conflicto profundo y oscuro que, de alguna manera, sensibiliza al espectador. No siempre es éste el caso de los papeles de locos, ni es tampoco el caso más frecuente, pero es el más notable y vale la pena detenerse en él.

El conflicto de que es presa el personaje que se considera loco puede ser muy fácil de enunciar; no obstante, se mantiene oculto, y no se espera del espectador que lo discierna. Sabemos que, de acuerdo con las leyes de la creación artística, tampoco es necesario que el autor tenga una clara conciencia de ese conflicto, y hasta es mejor que no la tenga. Cuanto más se respete esa oscuridad, tanto más intenso será el efecto dramático. En los términos del psicoanálisis clásico, cuanto menos en juego estén nuestras defensas, tanto más solicitado se verá nuestro inconsciente.

[...] No se trata, aquí, de *psicoanalizar* a un personaje del teatro, empresa discutible por cierto. Se trata, ya lo hemos visto, de comprender de qué manera la locura, en cuanto papel, puede ser utilizada como elemento para despertar y orientar las emociones del espectador, tarea que incumbe a la crítica y a la estética. Es por esta razón por la que en todos los tiempos la crítica dramática no ha podido menos que titubear entre las interpretaciones más dispares y a veces las más insólitas. No obstante, todo el mundo está de acuerdo en reconocer que en esta obra Shakespeare llega al límite de lo soportable.

Lear no quiere confesarse el amor que siente por Cordelia, o el que ella pudiera sentir hacia él. Esta simple observación ilumina el drama de uno a otro extremo, y es tal la naturaleza de la obra de arte, que si bien esa luz proyectada desde fuera sólo disminuye en parte la fuerza emotiva, si estuviese en cambio incorporada a la obra, la destruiría. A los críticos, como a Kent,



les ha desconcertado la increíble ceguera con que Lear acepta las palabras hipócritas y ampulosas de sus hijas mayores, y la cólera con que reacciona ante la conmovedora sinceridad de Cordelia. Es que sólo las mayores le dan lo que él espera: el cumplimiento formal y frío de jóvenes bien educadas. Por ese lado, se siente servido y está contento. Cordelia entraña para él el peligro de revelar sentimientos más verdaderos, contra los cuales quiere protegerse. En ese momento, no aparece todavía como «loco» sino en el sentido en que se lo reprocha Kent, es decir, presa de ese sentimiento trágico de importancia y de error que ha causado la perdición de tantos héroes; la enfermedad mental vendrá más tarde, si bien se insta al espectador a tomarla como un simple *pathos*, el castigo o en todo caso la consecuencia de sus errores e imprudencias, la desventura de un rey que se ha destronado a sí mismo o que no ha sabido contar con la ingratitud de sus hijas. La locura es, entonces, el único camino que le queda para conservar una actitud real; así la presenta él mismo en su delirio, después de habernos explicado que sería «*a fool*» si no estuviese «*mad*»... Se nos oculta así que su locura no es más que el terrible esfuerzo que debe realizar para frenar los dolorosos progresos, la marcha cruel y finalmente mortal, que lo conducen al reconocimiento de su verdadero amor. Esa lucha se delata en algunas palabras que se le escapan durante su delirio, pero siempre en forma ambigua y oscura. (Por ejemplo, en la escena VI del cuarto acto, en la que ante Gloster con los ojos vendados, a quien identifica con Cupido, desafía el amor en forma aparentemente inexplicable, exclamando: «*I'll no love*».) No llegará a la cura, que es a la vez la muerte, sin antes experimentar, como Ajax, la vergüenza que tanto hiciera por evitar.

Es imposible no sentir la tensión de este conflicto, pero no es fácil sin embargo formarse una idea clara de él. En todo caso, basta entrar en la locura de Lear tal cual nos la presenta, adoptar los medios de que se vale para disfrazar la verdad —compartir, por ejemplo, sus sueños de venganza, deplorar su impotencia, etc.

Lear es el prototipo del héroe trágico presa del delirio, cuyo



papel se explica en su totalidad por un conflicto profundo envuelto en tinieblas.

“El teatro y la locura”, 1964

10.6. REALIDAD (PÉREZ GALDÓS), POR JOSÉ YXART

Dejando algunos reparos de detalle, se dijo, en general, de *Realidad* lo que se ha dicho de todo arreglo de novela contemporánea y se repite de todo drama innovador en estos últimos años.

Hay en *Realidad* un designio visible de ensanchar los límites de la acción y soltar sus comunes ataduras. Se concede atención más sostenida a las escenas familiares que sólo muy lenta e indirectamente concurren a aquélla. Un acto, el tercero, si no la desvía, la detiene. Todo el drama más que el proceso de una intriga, parece un cañamazo para bordar encima algunas escenas de la vida madrileña. El acto citado es, sin embargo, muy entretenido, muy bello; aquellos episodios familiares, excelentes. Pero, con todo esto, resultó que aquéllo no era «teatro». El drama, según los más, no se concibe sin una acción perfectamente ensamblada, muy comprimida, corriendo por un cauce estrecho hacia el desenlace y arrebatando la curiosidad del espectador, jadeante hasta el final. Sin esto, faltan a la obra, por entretenida que sea, «condiciones escénicas». —Hay, además, en *Realidad*, la aptitud propia del novelista, que ahonda en los caracteres más, mucho más de lo acostumbrado. Se toman en cuenta no sólo aquellos pocos rasgos salientes que se revelan de golpe en los momentos más decisivos y dramáticos, sino los que los preparan y los explican. Los personajes de *Realidad*, por su peculiar fisonomía, por su lenguaje, por sus reflexiones, por su intención, no tienen ni remoto parecido con las «creaciones» barrocas, o repetidamente conocidas y copiadas, o detestables por su trivialidad manifiesta, de otros autores. Pero... con esto, tampoco resultaron propios del «teatro». Todo lo más, pueden interesar



únicamente a los que gustan de ciertos estudios psicológicos. Porque... como es sabido, el “teatro” es *síntesis*, y no consiente el *análisis*. —Y, por fin, *Realidad* es, en conjunto, el espectáculo, ni común ni intentado siquiera, de una sociedad coetánea tal como es, de sus pasiones tales como las conocemos, de sus hombres tales como viven. Unas y otros nos interesan y nos mueven, por sí mismos, no como fuerzas que conducen a un fin imprevisto; no como resortes de un mecanismo oculto cuyo secreto infunde infantil curiosidad. Hay en el diálogo, en los móviles, en los ardides, en las ideas, en las reflexiones de los personajes, estados de alma coetáneos, que realzan la atención, quieras que no, a otra suerte de reflexiones más altas que el conflicto breve y rápido de dos pasiones comunes, puestas frente a frente. Tampoco esto es lo acostumbrado, ni en aquella medida, ni con aquella exactitud, ni con aquella originalidad y sello de una personalidad distinta. También esto es más difícil de concebir y realizar que el caso de un adulterio entre personajes sentimentales y habladores, con toda clase de «condiciones escénicas». Pero... no es «teatro». Éste se hizo únicamente para las eternas luchas de la pasión, en seco (como quien dice, a puñetazo limpio o a fuerza de «frases de situación»). Ni las ideas, ni el influjo de ellas en estas mismas pasiones o en las costumbres, tienen nada que ver con el «teatro», dado que no es ningún placer pensar o reflexionar una vez que estamos en él. —Que yo recuerde, a estos tres grupos quedaron y siguen reducidas las objeciones.

Los que así discurrían fueron, como suelen ser siempre, o formales teóricos que tienen del teatro el concepto de una institución permanente y secular, sin innovación posible, u hombres del oficio para quienes no hay, ni hubo, ni habrá nunca más teatro que el de inmediato y *actual* éxito para el público.

A la verdad, les sería no ya difícil sino imposible a los teóricos, mostrarnos con la historia en la mano esta inmutabilidad del drama, como no sea en sus condiciones plásticas y de tiempo que constituyen el espectáculo teatral, de los cuales no se trata aquí. [...]

Forzoso es confesar, sin embargo —y lo he confesado más de una vez en estas páginas—, que el público español opuso hasta



ahora tal resistencia a ciertas condiciones del drama contemporáneo, que hay para dudar del porvenir del mismo. El espíritu de análisis intelectual de *Realidad*; el espectáculo ya más verdadero y más hondo de la sociedad española, tal como es, no obtuvieron de mucho ni el entusiasmo ni la admiración que otros dramas más convencionales pero de una brillantez meridional, e inspirados en una ficticia pasión propia de la raza. Es más: lo que hay en *Realidad* del pensamiento contemporáneo: el espíritu de tolerancia, de amor y caridad reflexivos, fue resueltamente rechazado. [...]

Donde se hizo más visible esta persistencia de un espíritu tradicional y propio, con relieve extraordinario, como caso ejemplar e inolvidable, fue en la cruel y casi unánime sentencia de que fue víctima la figura de Orozco. Orozco es, que yo recuerde, el primer marido que perdona a la adúltera en el teatro español: el primero que rompe con la tradición arraigadísima, ya llamada «calderoniana», de «matar por el honor». He dicho que «la perdona» y he dicho mal. Ni esto hace. Se muestra sólo dispuesto a perdonarla si ella, por su parte, tiene suficiente magnanimidad para confesar su falta y arrepentirse. Las circunstancias que concurren a este perdón son además singularísimas. Orozco perdonaría cuando ya el adulterio no puede consumarse de nuevo, puesto que el amante se suicidó; Orozco perdonaría, acallando los fuertes latidos de su corazón, arrancándose de él el amor por su esposa, por salvar la dignidad y ahogar la voz de la maledicencia que no tiene prueba alguna de la falta; Orozco perdonaría, en una palabra, como filósofo cristiano que se alza por encima del error y la pasión, y libre, inteligente, purificado por su propio dolor, mira con triste indulgencia la miserable condición de su esposa, del modo que abraza con simpatía y compasión el recuerdo, la sombra del amante, que al menos castigó en sí mismo su delito. No hay, pues, en el perdón de Orozco, nada que envilezca y degrade su carácter. No hay en él ni cobardía, ni flaqueza, ni remisión egoísta: nada incompatible con la integridad del ánimo varonil. Hay, por el contrario, en el personaje y en su último acto toda la nobleza, toda la grandeza de alma de un hombre superior a cuanto le rodea por su inteligencia, por



su temple de voluntad y por su espíritu cristiano. Y con todo esto, bastó que fuera el esposo ultrajado que *no mata*, para que todo el mundo se levantara contra él, y viera en él un tipo anti-nacional, un personaje exótico e infame, un ejemplo funesto capaz de enervar la virilidad de la raza, dispuesta a seguir exterminando a la adúltera... en el escenario. Chistes y severas reflexiones, rechiflas, sarcasmos, gritos de indignación: todo se empleó contra aquella figura nueva, como granizada de proyectiles contra un monigote harapiento. En la noche del estreno, hubo quien forcejeaba por arrojar la butaca a la escena, sobre el manso filósofo intruso que no le daba la gana de convertirse en carnicero. Se contó también que el mismo actor encargado de papel tan antipático, se dolía amargamente de la desairada situación en que le ponía la representación de un carácter dueño de sí mismo y culto, que no saciaba ciegamente su orgullo en una desdichada. Sea o no cierto el hecho, la anécdota es significativa. Todos estaban contestes: los severos y los chistosos, los que disputan entre bastidores y los que chillan en los cafetines, los periódicos formales y los semanarios satíricos. ¡Y eso que Orozco... no llega a perdonar a su mujer! ¿Qué hubiera sucedido si la perdona? — Véase, pues, cómo se prolongan y permanecen en el teatro español sus caracteres más íntimos a despecho de todo. La resistencia a aceptar al *intelectual* Orozco, es hasta la fecha la última y más saliente nota del criterio de nuestro público.

El arte escénico en España, I, 1894

10.7. *EDIPO REY* (SÓFOCLES), POR PETER SZONDI

En la textura de su acción aparece atravesado *Edipo rey* de tragicidad como ninguna otra obra. En cualquiera de los pasajes de la suerte del héroe en que se repare sorprenderá la unidad de redención y aniquilamiento inherente a lo trágico. Porque no es el aniquilamiento lo que posee entidad trágica, sino la mutación



de la redención en aniquilamiento; la tragicidad no estriba en la destrucción del héroe, sino en que el hombre perezca mientras transita por el camino que ha tomado para eludir su destrucción. Esa experiencia cardinal del héroe, refrendada a cada paso que dé, cederá en el último momento ante otra: el camino hacia la destrucción esconde en su término tanto la salvación como la redención.

A diferencia de lo que ocurría aún en Esquilo, en el drama sofocleo los dioses han dejado de comparecer entre los personajes. Pero continúan tomando parte en cuanto sucede. Al héroe no se le concede entera libertad, pero tampoco se le priva enteramente de ella. *Yo haré cuanto en mi poder se halle para que con el dios triunfemos o caigamos*, profiere en consecuencia Edipo. Lo trágico no es, sin embargo, que la divinidad depare a los hombres cosas terribles, sino que ocurran en virtud de las propias acciones humanas. No menor relevancia para la tragedia que el mudo dominio sobre cuanto sucede encerrará, por consiguiente, la modalidad de intervención divina en las acciones humanas que el propio hombre requiere, plasmada en los términos de un oráculo.

En tres ocasiones se pronuncia el oráculo en el curso de la acción edípica: en primer lugar dirigiéndose a Layo, luego a su hijo y finalmente a Creonte, quien lo inquiere por encargo de Edipo. Tres veces convertirá el oráculo el saber divino en saber humano, guiando así las obras de los hombres e induciéndolos a ejecutar lo que sobre ellos estaba dictaminado. Como si de nudos se tratase, esos tres pasajes condensan la condición trágica en la textura de la acción, de modo que ésta sólo puede desurdirse a partir de ellos. Realmente no componen a la vez los momentos culminantes de la obra de Sófocles. El «análisis trágico» no se inicia hasta el último de ellos. Pero al cumplir con lo exigido, el análisis vuelve a evocar los dos oráculos precedentes, de forma que la exclamación de Edipo (*¡Ay, ay! Todo está claro ya*) termina comprendiendo a los tres oráculos y conformándolos como los hitos de su destino.

[...] Común a las versiones de Sófocles y Eurípides es la predicción al rey de que morirá a manos de su hijo. Aquel a quien engendre lo aniquilará; aquel a quien dé vida se la quitará. Nonato aún,



encarna Edipo ya una suerte de trágica unión entre creación y aniquilamiento afín a la que recorre toda la obra. [...] Para escapar a su suerte [Layo] resuelve dar muerte a su hijo reproduciendo, aunque al revés, la tragedia del oráculo: quitando la vida a quien él se la ha dado. [...] En su situación, es irrelevante que Layo crea o deje de creer en el oráculo (Yocasta optará más tarde por el escepticismo): ya tenga fe o dude, hay razones suficientes como para impedirle que resuelva dar muerte a su hijo. Pero, en lugar de aceptar la escisión trágica consistente en que es imposible obrar como debe —e imposible por la misma razón que impone obrar de esa manera—, actúa Layo no como si fuera consciente de que su hijo va a matarlo, sino creyendo que de no actuar él así su hijo lo mataría. Para eludir la condición trágica recurre al procedimiento antitrágico por antonomasia: la inconsecuencia. Que tampoco lo conducirá a la salvación, sino a la muerte. [...]

La segunda vez que el oráculo habla es para dirigirse al joven Edipo, salvado por un pastor tras ser abandonado por sus padres en los desfiladeros del Citerón, y criado por Pólipo, rey de Corinto, como si fuera su propio hijo. Tras sostener en un banquete un comensal borracho que él no es hijo de Pólipo y ocultarle éste la verdad, parte Edipo hacia Delfos. Pero, en lugar de comunicarle quiénes son sus padres, le informa de algo espantoso ante lo cual sería tanto más perentorio conocer la identidad de los padres: Edipo está destinado a matar a su padre y casarse con su madre. La consulta al oráculo transforma así la salvación en destrucción: en lugar de resolver la ignorancia en torno a los padres, la convierte en la causa del horrible suceso futuro. [...] Layo huía de su asesino, pero Edipo huirá de su propia transformación en asesino. A diferencia de su padre, está obligado a actuar para evitar sus propias obras. Resuelve así no regresar a Corinto y emprende camino hacia Tebas. No obstante, la huida de sus supuestos padres lo lleva al encuentro de su auténtico padre. En el suceso desencadenado en torno a Edipo se desdoblán, pues, por vez primera el ser y la apariencia, brindando un nuevo margen de acción a la dialéctica trágica: la redención en la esfera de la



aparición termina revelándose como destrucción en el plano de la realidad. [...]

Con el fin de liberar a Tebas de la peste que la azota, consulta Creonte por encargo de Edipo al oráculo de Delfos, que de esa manera hablará por tercera vez. A diferencia de los dos oráculos precedentes, no presagia la respuesta —se exige la venganza de la muerte de Layo— nuevos horrores, sino que promete la redención mediante la expiación de la atrocidad cometida. [...] Pero una vez iniciadas las pesquisas y tras ser calificado por Tiresias de *impío que el país contamina*, intuye rápidamente Edipo que la redención que se prometía encierra el germen de su destrucción. Como contrapunto de la esperanza de descubrir al asesino de Layo se deja entrever su temor a encontrarlo dentro de sí mismo. [...] El asesino a quien Edipo busca es él mismo. El salvador de Tebas se revela a la vez como su azote. Y esa condición no le viene agregada: lo es precisamente en su condición de salvador, porque la peste es el castigo de los dioses al pago que se le dispensara por su acción salvadora, el matrimonio incestuoso con Yocasta. La sagacidad que le hiciera ver al hombre en el enigma de la esfinge, permitiéndole salvar con ello a Tebas, no le abriría los ojos como para advertir el hombre que él mismo era, conduciéndolo así a la perdición. [...]

Retrospectivamente se evidencian, pues, los dos primeros oráculos como otras tantas prefiguraciones del tercero y decisivo que Sófocles sitúa en el centro de su tragedia. El trágico camino que media entre Tebas y Delfos, entre la ceguera humana y la revelación divina, camino que Layo y el joven Edipo emprendieran —éste por no convertirse en asesino, aquél por no ser asesinado, aunque a uno lo conduciría hasta la muerte y al otro hasta el crimen—, constituyen en el rey Edipo una suerte de camino, diríase que vuelto hacia dentro, que conduce a la inteligencia. En la tragedia la andadura narrativa de la historia preliminar se adensará adoptando la forma dramática de la indagación. La desdicha no aguardará al rey al borde del camino, como una desconocida, sino al cabo del examen de sí mismo. En cada uno de los tres destinos, que acaban conformando uno solo, se erigen, pues,



los oráculos en hitos de una ascensión trágica donde los términos opuestos se verán trabados de manera cada vez más estrecha y la dualidad implacablemente impelida a constituirse en unidad: Layo huye de su asesino siguiendo la senda que lo lleva hasta él; el joven Edipo huye del crimen que le ha sido presagiado cometiéndolo en su huida; el rey Edipo ordena la captura de los asesinos de Layo maliciando que puedan también acabar con su vida y termina encontrándose a sí mismo.

Tentativa sobre lo trágico, 1961

10.8. ANTONY (ALEJANDRO DUMAS), POR MARIANO JOSÉ DE LARRA

El autor empieza por presentarnos a una mujer joven y casada. En la literatura antigua era principio admitido que todo padre era un tirano de su hija, que ésta y aquél nunca tenían en punto a amores el mismo gusto. De aquí pasaba el poeta a pintar la tiranía de la familia, imagen y origen de la del Gobierno: cada hijo puesto en escena desde Menandro acá, en las comedias clásicas, es una viva alusión al pueblo. En la literatura moderna ya no se dan padres ni hijos: apenas hay en la sociedad de ahora opresor y oprimido. Hay iguales que se incomodan mutuamente debiendo amarse. Por consiguiente, la cuestión en el teatro moderno gira entre iguales, entre matrimonios; es principio irrecusable, según parece, que una mujer casada debe estar mal casada, y que no se da mujer que quiera a su marido. El marido es en el día el coco, el objeto espantoso, el monstruo opresor a quien hay que engañar, como lo era antes el padre. Los amigos, los criados, todos están de parte de la triste esposa. ¡*Infelice!* ¿Hay suerte más desgraciada que la de una mujer casada? ¡Vea usted, estar casada! ¡Es como estar emigrada, o cesante, o tener lepra! La mujer casada en la literatura moderna es la víctima inocente aunque se case a gusto. El marido es un tirano. Claro está: se ha casado con ella, ¡habrá bribón! ¡La mantiene, la



identifica con su suerte! ¡Pícaro! ¡Luego, el marido pretende que su mujer sea fiel! Es preciso tener muy malas entrañas para eso. El poeta se pone de parte de la mujer, porque el poeta tiene la alta misión de reformar la sociedad. La institución del matrimonio es absurda según la literatura moderna, porque el corazón, dice ella, no puede amar siempre, y no debe ligarse con juramentos eternos; la perfección a que camina el género humano consiste en que una vez llegado el hombre a la edad de multiplicarse, se una a la mujer que más le guste, dé nuevos individuos a la sociedad; y separado después de su pasajera consorte, uno y otra dejen los frutos de su amor en medio del arroyo y procedan a formar, según las leyes de más reciente capricho, nuevos seres que tornar a dejar en la calle, abandonados a sus propias fuerzas y de los cuales cuida la sociedad misma, es decir, nadie. Porque si la literatura moderna no quiere cuidar de sus hijos, ¿por dónde pretende que quieran tomarse ese cuidado los demás? *¡He aquí —dicen— la Naturaleza!* Mentira. En el aire, en la tierra, en el agua, todo ser viviente necesita padres hasta su completa emancipación; y los animales todos se reúnen en matrimonios hasta la crianza de sus hijos.

Adela, sin embargo, individuo del nuevo orden de cosas, no puede amar a su marido; confianza que hace desde luego a su hermana, en cuya compañía vive. ¿Por qué? No sabemos. Pero motivos tendrá; asuntos son esos de familia en que nadie debe meterse.

Pero no se da corazón que no ame, y en el día con violencia inaudita; las pasiones se han avivado con el transcurso de los tiempos, y en el siglo de las luces una pasión amorosa es siempre un volcán que se consume a sí propio abrasando a los demás.

¿Y quién es el hombre que hubiera hecho la felicidad de Adela, se entiende, no casándose con ella? Antony; ¿quién podía ser sino Antony? ¿Y quién es Antony? Antony es un ejemplo de lo que debían ser todos los hombres. Es el ser más perfecto que pueda darse. Empiece usted por considerar que Antony no tiene padre ni madre. ¡Facilillo es llegar a ese grado de perfección! Hijo de sus obras, vulgo inclusero, es la personificación del hombre de la sociedad, como la hemos de arreglar algún día. Los que hemos



tenido la desgracia de conocer padre y madre no servimos ya para el paso; somos elementos viejos, de quienes nada se puede esperar para el porvenir. El que quiera, pues, corresponder a la era nueva vea cómo se compone para no nacer de nadie. Lo demás es anularse, es en grande para la sociedad lo que es en pequeño entre nosotros haber admitido empleo de Calomarde.

Antony ha recibido, sin embargo, de los padres que no tiene, una figura privilegiada; ha entrado en el mundo con gran talento, porque todo hombre en la nueva escuela nace hombre grande. Ha recibido una educación esmerada: ¿quién se la ha dado? El autor del drama, sin duda. Todo lo ha estudiado, todo lo ha aprendido, todo lo sabe, y ama mucho, como hombre que sabe mucho; pero este ser, tipo de perfecciones, está en lucha con la sociedad vieja que encuentra establecida a su advenimiento al mundo. Quiere ser abogado, quiere ser médico, quiere ser militar y no puede. ¿Por qué?, preguntarán ustedes. ¿Quién se lo impide? Las preocupaciones de esta sociedad injusta y opresora que halla establecida, sin que se haya contado con él: para que estuviese el mundo bien organizado era preciso que nada antes de Antony se hubiese arreglado de ninguna manera, y que el mundo hubiese esperado para organizarse a que las generaciones futuras viniesen a dar su voto sobre el modo más justo de disponer los bienes de la sociedad. Antony encuentra todos los puestos ocupados por hombres que han tenido padres, y, según el autor, todo está tan mal arreglado, que un inclusero no puede ser nada. Mentira, pero mentira de mala fe. Desde que hay mundo, en toda sociedad, el camino del predominio ha estado siempre abierto al talento: en la antigüedad, de la plebe han salido hombres a mandar a los demás; en los tiempos feudales, en los del despotismo más injusto, un soldado oscuro, un intrigante plebeyo han salido, siempre que han sabido, de la turba popular para empuñar el cetro del mando. Han alcanzado la corona con el sable y títulos de nobleza con la inteligencia. En los siglos de más desigualdad, un porquero ha cogido las llaves de San Pedro y ha dominado a la sociedad. La teocracia, aristocracia la más injusta, ha saca-



do siempre sus prohombres del lodo. ¿Quién eran, al nacer, Richelieu, Mazarino, el cardenal Cisneros? Y si la cuna ha bastado a familias enteras de reyes, el talento ha sobrepuesto a la cuna millares de plebeyos. La inteligencia ha sido en todos tiempos la reina del mundo y ha vencido las preocupaciones. Pero si acudimos a la sociedad moderna, de quien se queja todavía Dumas, ¿dónde cabrán los ejemplos? [...] Decirnos que un inclusero no puede ser nada en la sociedad moderna, la cual no le pregunta a nadie *quién es su padre*, sino *cuáles son sus obras*; que no pregunta: *¿Tienes apellido?*, sino *¿tienes frac?* *¿Cuál es tu alcurnia?*, sino *¿cuál es tu educación?*, es el colmo de la mala fe.

Una vez expuesta la posición de Antony y de Adela, sigamos el análisis de este diálogo amoroso en cinco actos. Antony se hace anunciar a Adela, quien luchando con su deber le cierra la puerta; pero al salir de su casa sus caballos se desbocan, Antony se arroja a contenerlos, y la lanza del coche, encontrándose con su pecho, le arroja sin sentido en el suelo. Si Adela acierta a no ser persona de coche, o si los coches no tienen lanza, se queda el drama en exposición. En el teatro los acontecimientos deben ser deducción forzosa de algo, la acción ha de ser precisa; lo demás no es convencer, pintando lo que sucede, sino hacer suceder para pintar lo que se quiere convencer. Adela da asilo en su casa al herido, y una escena amorosa pone de manifiesto los sentimientos de estos dos héroes. Pero Adela, siguiendo los caprichos de esta injusta sociedad, dice a Antony, ya vendado, que un hombre enamorado de una mujer casada no puede vivir en su casa a mesa y mantel. Preocupación: ¡cuánto mejor y más natural es vivir en casa de su querida que con una patrona o en una casa de huéspedes! Antony se desespera; pero para vencer a esa sociedad injusta, cuyas leyes despóticas no nos dejan vivir con nuestra Adela aunque sea mujer de otro, se arranca el vendaje exclamando: «¿Conque estando bueno me tengo que marchar a mi casa? Pues bien, ¿y ahora, me quedaré?».

Ya tenemos aquí un medio ingenioso de permanecer en donde nos vaya bien. Efectivamente, ¡ingeniosa alegoría en que no ha



pensado el autor! En quitándonos la venda social, en rompiendo la máscara del honor, podemos hacer nuestro gusto.

Antony permanece en la casa del hombre que quiere deshonorar; huésped de su enemigo, le hace la guerra en su terreno; la Naturaleza lo manda así, porque la delicadeza es otra preocupación social. Pero Adela, sin duda para manifestarnos lo interesante y lo digna de lástima que es una mujer que resiste a una pasión, trata de salvarse del peligro corriendo a reunirse con su esposo, plan que lleva a cabo con resolución.

Pero la Naturaleza, dios protector de Antony, lo tiene todo previsto, y el camino de Estrasburgo felizmente no se hizo sólo para las mujeres que huyen de sus amantes. También los amantes pueden ir a Estrasburgo. Antony toma caballos de posta, llega antes a una posada, la toma entera: para una pasión todo es poco; y cuando llega Adela, ni hay caballos para ella ni cuarto; el viajero que ha madrugado más le cede uno, y cuando Adela va a recogerse, éntrasele el amante por la ventana, y el telón, más delicado que el autor, tiene la buena crianza de correrse a ocultar un cuadro que representaría, si no, probablemente, *una vista interior de una pasión tomada desde la alcoba*, cuadro tanto más inútil cuanto que será raro el espectador que necesite de semejantes indirectas para formar de los transportes de Adela y de Antony una idea bastante aproximada. Pero ¿qué importa? ¿No sucede eso en el mundo? ¿No es natural? ¿Pues por qué se ha de andar el autor con escrúpulos de monja en punto tan esencial? Ya sabemos lo que son viajes, lo que son posadas y lo que es trajinar en este mundo. Siempre deduciremos que estas pasiones fuertes no son plato de pobre. Si esa sociedad tan mal organizada no hubiera procurado a Antony dinero suficiente para tomar la posada y la posta, y todo lo que toma en este acto, se hubiera tenido que quedar en París haciendo endechas clásicas. El romanticismo y las pasiones sublimes son bocado de gente rica y ociosa, y así es que bien podemos exclamar al llegar aquí: ¡pobres clásicos!

En el cuarto acto Adela ha sucumbido, y de vuelta a París asiste a una sociedad, donde las injustas preocupaciones del mundo le



preparan amargas críticas; y a este acto, en realidad, sin meternos a escudriñar la intención del autor al escribirlo, le concederemos la cualidad de ser tan moral en su resultado como es en los medios inmoral el anterior. Las que el autor llama preocupaciones son más fuertes que él en este acto, y las humillaciones que sufre Adela responden victoriosamente al drama entero.

En el quinto, el marido, avisado sin duda de la pasión de su mujer, debe llegar de un momento a otro; Antony, sin embargo, en vez de hacer lo que a todo amante delicado inspira en tal circunstancia el amor mismo, en vez de ocultar su desgraciada pasión con una prudencia suficiente, se encierra con Adela, de suerte que pueda el marido venir a llamar él mismo a la puerta de su deshonra; y asiendo de un puñal, que lleva siempre consigo, sin duda porque el andar desarmado es otra preocupación de esa sociedad tan mal organizada, clávasele en el pecho a su amada, exclamando a la vista del marido: *¡La amé, me resistía y la he asesinado!*

Ridícula, inverosímil exageración de un honor mal entendido. ¿Qué ha pretendido el autor? Probar que mientras la preocupación social llame virtud la resistencia de una mujer y haga depender de la conducta de ésta el honor de un hombre, ¿una catástrofe se seguirá a un amor indispensable y natural? Pues ha probado lo contrario. Ha probado que cuando un hombre y una mujer se ponen en lucha con las leyes recibidas en la sociedad, parece el más débil, es decir, el hombre y la mujer, no la sociedad.

Pero la sociedad no se pone en ridículo; la sociedad existe, porque no puede dejar de existir; no siendo sus leyes caprichos, sino necesidades motivadas, hasta sus preocupaciones son justas, y examinadas filosóficamente tienen una plausible explicación: son consecuencia de su organización y de su modo de ser; es preciso que haya pasado y pase aún por las que realmente lo son para llegar a ideas más fijas y justas; porque toda cosa precisa y que no puede menos de existir, es una especie de fuerza, y la fuerza es la única cosa que no da campo al ridículo. Y si preocupaciones existen y han existido, si está escrito que usos en el día adoptados y respetados han de transformarse o caer, ha de ser el tiempo sólo



quien los destruya gastándolos, pero no está reservado a un drama extirparlos violentamente. [...]

“Antony: Drama nuevo en cinco actos, de Alejandro Dumas. Artículo segundo”, *El Español*, 25 de junio de 1836

10.9. *MACBETH* (SHAKESPEARE), POR BERTOLT BRECHT

Examinando *Macbeth* de cerca, cualquiera se dará cuenta de que esta obra no resiste la crítica contemporánea, fuera de una excepción y media. Inútil extenderse sobre el hecho de que desde entonces nuestra psicología del asesinato, por ejemplo, ha aprendido a manejar instrumentos mucho más delicados y sutiles. Y por lo que hace a la psicología del asesino, esta obra no enseñará ya nada a los hombres de una época que ha conocido las obras típicas de los naturalistas del siglo pasado y que ha asistido al triunfal florecimiento de la ciencia.

Pero incluso considerada como obra de teatro, esta pieza carece de progresión, no está trabada en absoluto. Estoy dispuesto a probárselo aún, diez minutos antes de que se alce el telón, rápidamente.

Ante todo, querría llamar su atención sobre la asombrosa incoherencia que parece haber presidido ya la concepción de la obra.

Cuando al principio, por ejemplo, se profetiza al general Banquo que sus descendientes serán reyes, ¿qué importa si en la historia llegan a serlo? En la obra no lo llegan a ser. Se podría pasar por alto este detalle si toda la pieza no se basara en el hecho de que la segunda parte de la misma profecía, a saber que Macbeth se convertirá en rey, sí se cumple. Si la estética interviene en la elaboración de una obra, entonces el espectador, puesto que le es preciso prepararse para ver que las profecías proferidas se cumplen —y es lo que ocurre en el caso de *Macbeth*, que llega a ser efectivamente rey—, debería poder exigir que el hijo de Banquo sea coronado



antes de que caiga el telón por última vez. Pero en vez de esto, es Malcolm, hijo de Duncan, el rey asesinado, quien sube al trono, y al espectador se le deja plantado descaradamente con la esperanza (que, sin embargo, se ha alimentado muy a fondo en él) de ver al hijo de Banquo convertirse en rey. El hijo de Banquo es Fleance. Cuando Banquo es asesinado, él consigue escaparse, y Macbeth se queja amargamente de que ahora más que nunca tendrá que andarse con cuidado a causa de Fleance. Parece estar tan convencido como el espectador de la realización de la profecía. Pero a Fleance, a cuya huida se le ha dado tanta importancia, nadie lo vuelve a ver ya. Podemos suponer simplemente que el autor lo ha olvidado, o que el actor que representaba el papel no era lo bastante bueno como para salir al final a saludar con los otros. [...]

Macbeth no resiste ciertamente a las exigencias habituales de la crítica dramática contemporánea (con una excepción y media, más o menos). No creo aventurarme demasiado al sostener que esta obra no satisface al teatro contemporáneo. No estoy al tanto con exactitud, pero no creo que, al menos durante los últimos cincuenta años, haya podido conocer el éxito en ningún teatro, ninguna traducción y ninguna puesta en escena. Sus partes centrales en particular, esa serie de escenas en las que Macbeth se enzarza en empresas sangrientas pero condenadas al fracaso, no pueden ser representadas por el teatro tal como es hoy. Y son éstas, sin duda alguna, las partes más importantes. No puedo agotar aquí, ni siquiera de forma aproximada, la cuestión de saber por qué no pueden [ser] representadas; puedo únicamente destacar de ese complejo conjunto de causas la que me parece que es capital.

Nos enfrentamos aquí, lo hemos visto, con una cierta incoherencia, con una arbitrariedad salvaje que asume serenamente todas las consecuencias técnicas de la descentralización escénica. Esta relativa incoherencia de los procesos, este desarrollo incessantemente perturbado de una historia trágica, no son propios de nuestro teatro, sino que pertenecen ni más ni menos que a la vida.

Si tomamos en consideración las obras de Shakespeare, a quien podemos con tranquilidad conceder algún crédito, nos ve-



remos obligados a concluir que ha habido alguna vez un teatro que mantenía una relación muy distinta con la vida. [...] Los dramas de Shakespeare, y ciertamente también su teatro, se encontraban en todo caso muy cerca de la forma que permite conservar la verdad de la vida misma. El elemento épico contenido en sus obras y que hace tan difícil representarlas en un escenario ponía a Shakespeare en estado de captar esta verdad. En el teatro actual sólo un estilo confiere una eficacia plena al contenido real, es decir filosófico, de Shakespeare: el estilo épico.

Aparentemente a salvo del más mínimo ataque y por tanto intacto en su ingenua naturalidad, el teatro shakespeareano podía admitir con facilidad que su público no se iba a plantear problemas sobre la obra, sino sencillamente sobre la vida.

[...] Desde que los autores alemanes se pusieron a pensar, como es el caso de Hebbel por ejemplo, o ya de Schiller, se pusieron a construir. Shakespeare, en cambio, no tiene necesidad de pensar. Ni tampoco de construir. En él, es el espectador el que construye. Shakespeare no complica, en el segundo acto, el curso de un destino humano para hacer posible un quinto acto. Todo encuentra en él un fin natural. En el desorden de los actos de sus obras se reconoce el desorden de una vida humana, tal como la cuenta un hombre que no tiene interés alguno en poner orden en ella con el único propósito de dotar de un argumento no sacado de la vida a una idea que podría no ser más que un prejuicio. No hay nada más estúpido [que] representar a Shakespeare de tal modo que resulte claro. Él es oscuro por naturaleza. Es material en bruto.

He tratado de explicar que es precisamente lo mejor que hay en Shakespeare lo que no se puede representar hoy, porque contradice la estética imperante entre nosotros y no tiene cabida en nuestros teatros. Este estado de cosas es tanto más deplorable cuanto que una generación que ha hecho bien extirpando de su memoria toda la literatura clásica (pues se priva de cualquier posibilidad de existir si no somete a los más importantes conjuntos de ideas a una inversión de valores) encontraría aquí, en la dra-



maturgia de Shakespeare, el ejemplo reconfortante de la posibilidad de un material en estado puro.

“Prólogo a *Macbeth*”, texto leído por Brecht
como introducción a la difusión el 14-X-1927
por Radio-Berlín de la obra, cuya adaptación radiofónica
había realizado él mismo con
el director de escena Alfred Braun;
en *Écrits sur le théâtre 1*

10.10. FUENTE OVEJUNA (LOPE DE VEGA), POR NOËL SALOMON

Desde el punto de vista de la práctica concreta de las relaciones entre vasallos y señores en la sociedad monárquico-señorial, y pese a la responsabilidad agobiante del «mal señor» son gravísimos los acontecimientos acaecidos en Fuenteovejuna y tal es, en efecto, la opinión del rey (guardián supremo de la ley), al saber de la pelea por un criado del Comendador que ha logrado escapar de la masacre. Por eso, a pesar de su enemistad con el Comendador (están en guerra) y a pesar de la lealtad monárquica de los aldeanos, manda a Fuenteovejuna a un pesquisidor encargado de descubrir a los culpables sometiendo a los villanos a la tortura. Finalmente el Rey otorga su perdón, pero lo hace obligado, ya que los habitantes de Fuenteovejuna —mujeres, niños, etc.— quieren ser colectivamente responsables, solidarios hasta la muerte, y en las torturas (versos 2016-2027), a la pregunta «¿Quién mató al Comendador?», contestan incansablemente ora «Fuenteovejuna lo hizo», ora «Fuenteovejuna, señor». El propio soberano lo ratifica, en una declaración final, no sin repetir que el delito es grave y anunciar que posiblemente encomiende Fuenteovejuna a otro señor: «Pues no puede averiguarse / el suceso por escrito, / aunque fue grave el delito, / por fuerza ha de perdonarse. / Y la villa es bien se quede / en mí, pues de mí se vale, / hasta ver si acaso sale / comendador que la herede».



Esta advertencia regia en las últimas escenas de *Fuente Ovejuna* pone de relieve en qué aspecto los actos de los villanos rebelados contra su señor podían aparecer —pese a todas las excusas, pese a su justificación monárquica, pese a lo que llama Menéndez y Pelayo «la feliz inconsciencia política en la que vivían el poeta y sus espectadores»— como peligrosos para el orden monárquico-señorial. No reciben realmente como colofón la consagración regia, sino sencillamente un perdón otorgado por la fuerza. Tal ausencia de aprobación regia de la rebelión violenta es, a nuestro parecer, la confesión de que los actos de los villanos de Fuenteovejuna —aunque se inspiraran en los principios de un feudalismo ideal— contenían, confusamente, en germen, nuevas ideas: lo que llamamos el «antifeudalismo en el seno del feudalismo».

[...] Para medir mejor el alcance antifeudal de *Fuente Ovejuna*, a pesar de las afirmaciones de sometimiento al señor que jalonan el principio de la pieza, no hay sino echar una ojeada a la realidad histórica del siglo xvi. Tenemos ejemplos de cuál podía ser la reacción del poder real cuando unos vasallos, impulsados por un ideal monárquico —que, en relación con la época, presentaba un contenido progresista— se rebelaban contra su señor y lo mataban. El rey no legitimaba tal homicidio, sino que lo castigaba. [...]

La representación de una pieza como *Fuente Ovejuna*, hacia 1610-1615, ante espectadores aristocráticos que probablemente no debían de ser tan ingenuos políticamente —sea cual fuere su buena conciencia— como lo afirmaba Menéndez y Pelayo, resulta un problema. ¿Cómo y por qué Lope escribió tal pieza? No basta con afirmar que adoptó y amplió elementos dramáticos ya elaborados por la crónica de Rades y Andrada. El verdadero problema estriba en que eligió este tema histórico de la revuelta de los vasallos y en que lo trató en una perspectiva favorable a los villanos y desfavorable para los señores y comendadores (este problema planteado por *Fuente Ovejuna* es también el que nos ofrece *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*). Tal vez se pueda hallar una explicación en algunas circunstancias contemporáneas. Pero también debe de ha-



ber un motivo de orden general. Creemos que el desprestigio que sufría, cada vez más, el título de comendador es una de las razones que hacen plausible las «piezas de comendador» de Lope, imitadas por Tirso. Las Órdenes militares a principios del siglo xvii ya no eran sino robles secos y casi desarraigados. Estimamos también que una ideología relativamente novedosa, difundida durante el siglo xvi, que podríamos calificar de propia de señores «modernos», nutrió estas piezas con su doctrina relativamente liberal. A fines del siglo xvi y después de 1600, aparecen obras jurídico políticas en donde la teoría y la práctica de las relaciones entre señor y vasallo son examinadas con un espíritu paternalista, es verdad, pero liberal y abierto en su tendencia general: se les recomienda a los señores —a base de argumentos sacados ya sea de la teoría aristotélica, ya sea de la práctica concreta— que emancipen a los vasallos dentro de límites razonables.

[...] Ha podido observarse que, en las comedias de comendador de Lope y Tirso el meollo de la lucha entre el señor y los villanos es una mujer (novia o recién casada) a quien el señor pretende poseer sexualmente. Era éste un tema que con certeza impactaba al público, ya que los dramaturgos, en especial Lope, lo erigieron en motivo central del conflicto entre vasallo y señor. Si este motivo conmocionaba a tal punto la conciencia trágica del público, es que correspondía a un sentimiento colectivo surgido de las luchas del pueblo; de hecho, es la oposición resuelta y categórica al derecho de pernada por parte del campesino español de la Edad Media la que parece haber proporcionado el terreno histórico de donde brota este sentimiento colectivo. [...]

Pese a que las tragedias de la honra villana no se sitúan en un terreno claramente social o político (un enamorado que defiende su amor, un padre que protege a su hija, etc.), expresan en el plano estético situaciones vividas históricamente. El lenguaje monárquico con el que son formuladas permite la expresión de sentimientos auténticamente villanos en estas piezas, aunque las impregne la ideología aristocrática y a pesar de que estén escritas para un público dominado por dicho ideal. Conforme a los sentimientos



reales de un campesinado que recordaba el papel antiseñorial desempeñado por la monarquía a fines del siglo xv, nuestros campesinos llevan a cabo la lucha en nombre del rey contra los opresores nobles. [...] ¿Cuál es en definitiva el contenido histórico de estas comedias del honor y de la honra villanas? Son una tentativa de «comprender» (abarcar) algunos de los conflictos internos de la sociedad monárquico-señorial y para dominar el enmarañamiento de sus contradicciones mediante un milagro ideológico. Gracias al sentimiento monárquico y a la aparición de la figura regia en el desenlace, los problemas acumulados desaparecen en una ausencia de problemas o, mejor, parece que recibieran solución y no quedan abiertos sino cancelados como un decreto. En definitiva, la unanimidad en torno al rey que emergía de esas comedias permitía atenuar los desacuerdos existentes en el seno de la sociedad monárquico-señorial y daba a los espectadores la ilusión de que era coherente, acabada, definitiva.

Lo villano en el teatro del Siglo de Oro, 1965

**10.11. RODOGUNE (CORNEILLE),
POR G. E. LESSING**

En la sesión trigésimo quinta (miércoles 1 de julio) se representó la *Rodogune* de Pierre Corneille en presencia de Su Majestad el Rey de Dinamarca.

Corneille reconoció que, en esta tragedia, había aspirado al máximo, que la situaba muy por encima de *Cinna* y de *El Cid*, y que sus piezas anteriores tenían pocos méritos que no pudiésemos hallar reunidos en ésta; la belleza del tema, la novedad de las ficciones, la fuerza de los versos, la solidez de los razonamientos, el calor de las pasiones, el interés creciente de acto en acto...

Es justo que nos detengamos en la obra maestra de este gran hombre. [...]



En la historia Cleopatra mata a su esposo, dispara una saeta contra uno de sus hijos y quiere envenenar al segundo. Sin duda un crimen era consecuencia del otro, y todos ellos tenían en el fondo idéntico origen. Al menos, se puede suponer que fueron únicamente los celos los que convirtieron a una esposa enfurecida en una madre no menos furiosa. [...] Demetrio no puede vivir, porque no quiere vivir exclusivamente para Cleopatra. El esposo culpable cae; pero con él muere también un padre que deja unos hijos vengativos. [...] Los celos seguían hirviendo en su interior; el esposo infiel seguía perdurando en sus hijos, y Cleopatra empezó a odiar todo lo que la obligaba a recordar los tiempos en que ella le había querido. El instinto de conservación intensificaba dicho odio; la madre fue más lista que el hijo; la agresora, más lista que el agredido; cometió el segundo asesinato para quedar impune del primero; lo cometió en su hijo y se tranquilizó con la idea de que lo había cometido sólo contra quien había decidido hacerla desaparecer a ella; de que no se trataba realmente de un asesinato, sino que había conseguido anticiparse a su propio asesinato. El destino del hijo mayor había de ser asimismo el destino del menor; pero éste fue más rápido, o más afortunado. Obligó a su madre a beberse el veneno que ella tenía a punto para él; un crimen inhumano vengó al otro; y lo que se trata de saber es sólo por cuál de las dos partes debemos sentir más horror o más compasión.

Este triple crimen constituiría una sola acción dramática, que tendría principio, centro y final en la misma pasión del mismo personaje. ¿Qué le falta, pues, como tema de una tragedia? Para el genio, no le falta nada; para el incompetente, todo. Aquí no hay amor, no hay ninguna complicación, ningún reconocimiento, ningún incidente inesperado y prodigioso; todo sigue su curso natural. Este curso natural estimula al genio y asusta al incompetente. Al genio sólo pueden ocuparlo unos hechos que se fundamentan los unos en los otros, unos encadenamientos de causas y efectos. Atribuir éstos a aquéllas, sopesar las primeras en relación con los segundos, eliminar en todos los casos la vaguedad, hacer que todo lo que ocurre no pueda ocurrir de otro modo, tal es el cometido del genio cuando



trabaja en el campo de la historia, a fin de transformar los inútiles tesoros de la memoria en alimentos del espíritu. [...]

Juzguemos ahora si el gran Corneille ha tratado su tema como un genio o como un ingenio. Para dicho juicio, no necesitamos otra cosa que la aplicación de un principio que nadie pone en duda: el genio ama la sencillez; el ingenio, la complicación.

Cleopatra, en la historia, mata a su esposo por celos. ¿Por celos?, pensó Corneille: en tal caso, sería una mujer de lo más vulgar; no, mi Cleopatra tiene que ser una heroína que habría perdido con gusto a su marido, eso sí, pero jamás el trono; que su esposo quiera a Rodoguna no tiene que dolerle tanto como que Rodoguna haya de ser reina, igual que ella; esto es algo mucho más sublime...

De acuerdo: mucho más sublime y... mucho menos natural. [...] Recorramos toda la historia universal: de cada cincuenta mujeres que han destronado y asesinado a sus maridos, apenas hallaremos una de quien no se pueda demostrar que sólo el amor ultrajado la movió a dar este paso. [...] Lo que sí es seguro es que ninguna ha pensado ni sentido lo que Corneille pone en boca de su Cleopatra: las más insensatas inmoderaciones del vicio. El mayor malhechor sabe hallar disculpas ante sí mismo, intenta convencerse a sí mismo de que la perversión cometida no es tan grande, o de que una necesidad ineludible le ha obligado a cometerla. Es completamente antinatural que se envanezca de la perversión como tal, y es sumamente censurable que el poeta, por el prurito de decir cosas brillantes y fuertes, nos lleve a desconocer así el corazón humano, como si sus inclinaciones fundamentales pudieran dirigirse al mal por el mal en sí mismo.

Unos caracteres tan erróneamente descritos, unas parrafadas tan aterradoras no son frecuentes en ningún poeta como lo son en Corneille, y puede que, en parte, se base en ellas su calificativo de “grande”. Es verdad que todo en él respira heroísmo; pero también aquello de lo que ningún otro debería ser capaz, ni es realmente capaz: la perversión. Habríamos tenido que llamarle el “monstruo” o el “gigantesco”, pero no el “grande”. Porque nada es grande que no sea verdadero. [...]



En la historia, Cleopatra se venga únicamente de su marido; de Rodoguna no podía ni quería vengarse. En el poeta, dicha venganza queda ya muy atrás; el asesinato de Demetrio es tan sólo narrado, y toda la acción de la obra se centra en Rodoguna. Corneille no quiere dejar a su Cleopatra a medio camino; en modo alguno debe creerse ya vengada, si no se venga de Rodoguna. [...]

Pero no basta que Cleopatra se vengue de Rodoguna; el poeta quiere que lo haga de un modo completamente insólito. ¿Cómo se las compone? [...] Imaginemos que la unión de Rodoguna y Demetrio aún no se haya consumado del todo; imaginemos que, a la muerte de éste, los dos hijos se hayan enamorado de la prometida de su padre; imaginemos que los dos hijos son gemelos, que el trono corresponde al primogénito, pero que la madre ha guardado siempre en secreto cuál de los dos nació primero; imaginemos que la madre se decide finalmente a desvelar el misterio, o mejor, no a desvelarlo sino a declarar primogénito, y por tanto con derecho a ocupar el trono, a aquel que acepte cierta condición; imaginemos que dicha condición sea la muerte de Rodoguna. Y ya estamos donde queríamos llegar: los dos príncipes están enamorados de Rodoguna, y quien de los dos esté dispuesto a matar a su amada, gobernará.

Muy bonito; ¿pero no podríamos complicar aún más la acción? ¿No podríamos hundir a los buenos príncipes en un estado de confusión aún mayor? Vamos a intentarlo. Sigamos, pues, imaginando que Rodoguna se entera del complot de Cleopatra; imaginemos además que ella siente preferencia por uno de los dos príncipes, pero no se lo ha confesado, como no lo ha confesado ni quiere confesárselo a nadie; que está firmemente resuelta a no escoger por esposo, entre ambos príncipes, ni al que ama ni al que tendría derecho a ocupar el trono; que piensa escoger a aquél que se muestre más digno de ella; Rodoguna quiere ser vengada; su mayor deseo debe ser que la venguen de la madre de los dos príncipes. Rodoguna habrá de declararles: quien de los dos quiera poseerme, ¡tiene que asesinar a su madre!

¡Bravo! ¡A esto llamo yo una buena intriga, sí señor! ¡Aviados están los dos príncipes! ¡Muy duro lo van a tener, si quieren



salir con bien del embrollo! Su madre les dice: ¡el que quiera gobernar, que mate a su amada! Y la amada les dice: ¡quien quiera tenerme, que mate a su madre! Se supone que tienen que ser dos príncipes de lo más virtuosos, que se aman entre sí con toda su alma, que sienten tanto respeto por el demonio de su madre como ternura por la furia amorosa que les guiña el ojo. Ya que, si ambos no fuesen tan virtuosos, el lío no sería tan tremendo como parece; o lo sería demasiado para que ni siquiera fuese posible desenredarlo jamás. [...]

Pero hablemos en serio: no sé si cuesta demasiado esfuerzo inventar semejantes situaciones; jamás lo he intentado y difícilmente se me ocurrirá intentarlo. Lo que sí sé es que cuesta Dios y ayuda digerir tales invenciones. [...]

¿Puedo atreverme a aplicar tales consideraciones al gran Corneille? ¿O debería aún hacerle otras? De acuerdo con el misterioso destino que viven los escritos, como las personas, su *Rodoguna* ha sido admirada durante más de cien años como la obra maestra del más grande poeta trágico, por toda Francia y, ocasionalmente, también por toda Europa. ¿Será acaso inmotivada esa admiración secular? ¿Dónde ha tenido puestos la gente sus ojos y su sensibilidad durante tanto tiempo? Desde 1646 hasta 1767, ¿sólo al «dramaturgista» de Hamburgo le era reservado ver manchas en el sol y rebajar un astro a la condición de meteorito?

Dramaturgia de Hamburgo, xxix-xxxii,
7-18 de agosto de 1767

10.12. VARIAS OBRAS, POR W. H. AUDEN

Fausto (Goethe)

El *Fausto* de Goethe rebosa de poesía sublime y sentencias sabias, pero no es teatralmente excitante; al igual que un espectáculo de variedades, nos ofrece una sucesión de escenas interesantes en sí pero carentes de continuidad real; podría añadirse o quitarse una



escena sin alterar la obra radicalmente. Más aún, es sorprendente la poca actividad de Fausto una vez que termina el episodio de Margarita. Mefistófeles crea una nueva situación y Fausto nos cuenta lo que siente al respecto. Imagino que todos los actores desearán representar el papel de Mefistófeles, que es siempre divertido; en cambio el que represente el papel de Fausto deberá resignarse a ser ignorado cada vez que Mefistófeles ocupa el escenario. Más aún, desde un punto de vista histriónico, ¿existe algún motivo por el que Fausto deba moverse en lugar de permanecer inmóvil, limitándose a pronunciar sus parlamentos? ¿No son arbitrarios todos los movimientos que puedan ocurrírsele al actor?

Claro que estos defectos no provienen de una falta de talento teatral por parte de Goethe, sino de la naturaleza del propio mito de Fausto, pues la historia de Fausto es precisamente la historia de un hombre que se niega a ser quien es y sólo desea convertirse en otra persona. Una vez que ha conjurado a Mefistófeles, la manifestación de la posibilidad sin realización, nada le queda a Fausto por representar más que la pasiva conciencia de las posibilidades. Cuando el espíritu del fuego aparece ante Fausto, le dice:

*Du gleichst dem Geist, den du begreifst.
Nicht mir*

y en una producción ideal los papeles de Fausto y Mefistófeles deberían ser representados por mellizos idénticos.

Don Giovanni (Mozart)

El placer de Don Giovanni al seducir mujeres no es sensual sino aritmético; su satisfacción radica en añadir un nombre más a la lista que va llevando Leporello. Por tanto debe hacerse lo posible por presentarlo tan anónimo e inconspicuo como un agente del FBI. Si se le presenta apuesto, entonces su atracción para las mujeres será un obstáculo para sus elecciones, si se le presenta feo entonces la repulsión que genere será un desafío. Debe parecer tan neutro que



el público comprenda que, en lo concerniente a motivos finitos, igual pudo haber elegido la filatelia. [...]

¿No fue siempre durante la obra Leporello el amo y Don Giovanni el servidor? Leporello conserva y mantiene la lista, y si se olvidara de ponerla al día, o se fuera con ella, Don Giovanni quedaría sin *raison d'être*. Es significativo que jamás veamos a Don Giovanni observando la lista o mostrando placer en ella; eso sólo lo hace Leporello: Don Giovanni se limita a proporcionarle el nombre más reciente. Tal vez debió ser Leporello el conducido vivo a los infiernos por el Commendatore, dejando para el pobre y desgastado Don Giovanni una pacífica muerte. Imaginen un Leporello que en la vida real es catedrático con apariencia de conejo, célibe, tímido, estupendamente erudito, con la mejor colección del mundo de, digamos, trilobites, pero totalmente incompetente en cuanto se encuentra fuera de su campo. Educado por un severo padre fundamentalista (Il Commendatore), entró en la universidad con intenciones eclesiásticas, pero allí leyó a Darwin y perdió la fe. ¿No sería su ensueño favorito imaginarse como una especie de Don Giovanni?

Tristán e Isolda (Wagner)

Nuestra comprensión del mito de Tristán e Isolda se ve afortunadamente auxiliada por el hecho de que Wagner haya elegido escribir una ópera sobre el tema, pues las exigencias físicas de la ópera wagneriana nos defienden, bastante accidentalmente, de una ilusión frecuente en quienes leemos la leyenda medieval; los dos amantes, para quienes nada en el mundo vale sino su pareja, no aparecen en escena como el más apuesto príncipe y la más bella de las princesas, no como Tamino y Pamina, sino como tenor y soprano wagnerianos, con toda su fajada humanidad. [...] En el sentido en que podemos decir que Don Giovanni pudo haber elegido la filatelia en lugar del donjuanismo, podemos afirmar que Tristán e Isolda pudieron haberse enamorado de otras dos perso-



nas; se son tan indiferentes en cuanto personas con rasgos y características individuales que igual hubieran podido —y esto es característico de la pócima amorosa— sortear sus nombres al azar. La idolatría romántica vitalicia de una sola persona es posible, y se da, siempre que el romance sea unilateral, que una de las partes haga de Justo Cruel; ejemplo, don José y Carmen. Pues toda idolatría finita es por definición una relación asimétrica: mi ídolo es aquello que yo responsabilizo de mi existencia para ahorrarme toda responsabilidad propia; si se da la vuelta y me exige ciertas responsabilidades, entonces deja de ser un ídolo. Pero es también afortunado que el medio operístico imposibilite la consumación física del amor de Tristán e Isolda. Posiblemente Wagner quiso que el dúo de amor del Segundo Acto representara tal consumación, pero lo que realmente vemos es una pareja cantando sobre cuánto se desea, y la consumación continúa siendo algo a punto de ocurrir; al margen de toda intención de Wagner, esto es correcto: su mutua idolatría sólo es posible porque mientras ambos afirman su infinito deseo de mutua entrega, en la práctica ambos hacen de Justo Cruel, y mutuamente se niegan. De ceder, descubrirían cosas sobre su pareja, y su relación se convertiría en una idolatría unilateral, un afecto mutuo o una mutua indiferencia. No ceden porque su pasión no es para la pareja sino para algo que esperan obtener uno del otro, el Nirvana, la unidad primordial que cometi6 el error de engendrar la multiplicidad, «der Finsternis die sich das Licht gebar».

El rey Lear (Shakespeare)

Se nos dice que, tras la partida de Cordelia a Francia que sigue a la fatal primera locura de Lear, su primer acto «loco», el buf6n empez6 a desvanecerse dolorosamente. Tras el Tercer Acto el buf6n desaparece misteriosamente de la obra, y cuando Lear aparece sin 6l, ya est6 irremediablemente loco. Y al final, justo antes de su muerte, Lear s6bitamente exclama: «¡Y mi pobre necio se ha ahor-



cado!», y para el público es imposible saber si efectivamente se está refiriendo al bufón o si sufre de afasia y quiere decir Cordelia, que sabemos que se ha ahorcado.

Es decir que el bufón parece representar el sentido de la realidad que Lear rechaza. No representa su conciencia. El bufón jamás le habla, como sí lo hace Kent, en nombre de la moralidad. [...] Por otro lado, la reacción de Lear al discurso de Cordelia no es inmoral sino demente, ya que en realidad él sabe que Cordelia lo ama, y que Goneril y Regan no. De allí en adelante su cordura se encuentra, digamos, en la periferia de su ser, en lugar de ocupar su centro; la manifestación teatral de este cambio es la aparición del bufón, quien se ubica a su lado como segundo personaje y vive una devoción por Cordelia. Mientras la pasión no lo avasalle completamente, el bufón puede flanquearlo, esforzándose por «ahogar en burlas / las heridas de su golpeado corazón». No importa cuán leve, subsiste aún la posibilidad de que comprenda las realidades de su situación, y retorne a la cordura. Así cuando Lear empieza a dirigirse a los muebles como si éstos fueran sus hijas, el bufón comenta: «Imploro su piedad. Lo confundí con un banquito». En otras palabras, subsiste aún un elemento teatral en la conducta de Lear, como la del niño que habla a los objetos inertes como si fueran personas, sabiendo que en realidad no lo son. Pero tras esta oportunidad Lear ha descendido a una locura insalvable: nada le queda al bufón por representar, y debe desaparecer. [...] Lo ideal sería que en una producción teatral Lear y el bufón fueran del mismo tipo físico; ambos han de ser mesomorfos atléticos. La diferencia debe estar en sus tallas. Lear debe ser lo más grande posible, el bufón lo más pequeño.

“Balaam y su asna”, en *La mano del teñidor*, 1948



10.13. LA CELESTINA, POR "AZORÍN"

Del autor de *La Celestina* dice Cejador: «El habla ampulosa del Renacimiento erudito la pone en los personajes aristocráticos y, a veces, en los mismos criados, que remedan a su señor». (¿Que remedan a su señor de propio intento, dándose cuenta de ello, por burlería? O bien, ¿que hablan así, imitándolos, sin propósito de escarnecerlos, por creer que es más noble este lenguaje? Y, aparte de esto, ¿no será esta manera de hablar de los criados defecto de la obra, tan defecto como el habla de los señores..., aunque menos excusable y justificado?). [...] Hay en la obra de arte (en el teatro, sobre todo) un realzamiento del lenguaje cotidiano; el diálogo real es ennoblecido, dignificado. No hay más que ver los diálogos de las obras en que más se alardea de realismo.

La transposición literal, exacta, de las conversaciones vulgares sería absurda, estúpida. Pero la estilización de la prosa hablada tiene también su límite discreto. ¿Quién fija ese límite? ¿Cómo saber en qué medida nos hemos de apartar de lo cotidiano y cuál es la línea que en lo noble, en lo estilizado, no debemos traspasar? Nadie puede decirlo; no existen normas precisas sobre tal materia. Existe, de una parte, una especie de ambiente literario que domina en toda la época, en un determinado periodo histórico, especie de *temperatura espiritual*. [...] Existe, por otro lado, el instinto del autor, es decir, su buen gusto, su delicadeza, su sentido de la realidad innatos. Esos dos factores determinan el punto en que el autor ha de situar su estilización de la vida diaria. El autor de *La Celestina* traspasa frecuentemente la línea permitida al artista. ¿Son causa de ello, principalmente, las circunstancias particulares que en el Renacimiento concurren? ¿Se trata de una *concesión* del autor a determinado grupo de lectores? Afortunadamente, en *La Celestina* alientan y palpitan otros elementos, que son precisamente los que salvan, *a pesar de todo*, la obra y hacen de ella uno de los libros capitales de nuestras letras. [...]

La originalidad de *La Celestina* en el siglo xv, lo que *La Ce-*



lestina representa en la evolución del arte literario castellano, está contenido, a nuestro entender, en dos hechos capitales. Primero: por primera vez nos encontramos —se encuentran los coetáneos del autor— ante un psicólogo, es decir, ante un escritor que crea, desenvuelve, anima caracteres. [...] Los personajes van poco a poco iniciándose, creciendo, desenvolviéndose; tienen sus afa-nes, sus ansias, sus dolores, sus codicias, sus alegrías, sus miseria-s... Segundo hecho: todos estos procesos psicológicos, todo este análisis del espíritu, no se desenvuelven en lo abstracto; bellos procesos de amor y de pasión hay, por ejemplo, en los libros de caballería; mas lo que allí, en esas historias amorosas falta, es lo que el autor de *La Celestina* ha traído al arte, esto es, una base de realidad, y de realidad viva, cotidiana, menuda, prosaica. Y por encima de esto, no de realidad indefinida (como lo es la de algunos cuadros de *El conde Lucanor*), sino realidad de un deter-minado momento y de un determinado país; realidad, en suma, española, castiza, de lo hondo de nuestro pueblo. A la creación, pues, de los caracteres, el autor de *La Celestina* añade el ligar ín-tima, profundamente, esos caracteres a la realidad de la vida de España. Ahí están, viviendo perdurablemente, todos los detalles, los más pequeños detalles de nuestro vivir cotidiano: las tenerías, la cuesta del río, el jarrillo desbocado de Celestina, la camarilla de las escobas, las brujerías que la vieja lleva de una casa a otra, las mudas y mixturas que confecciona... Únase a todo esto la rapidez y viveza del diálogo, los modismos populares y refranes, el lirismo exaltado de Calixto en determinados momentos, y se comprenderá el encanto profundo de este libro y su inusitada, maravillosa novedad en nuestro siglo XVI.

[...] He aquí lo que dice Menéndez y Pelayo hablando de Celestina: «Celestina es el genio del mal, encarnado en una figura baja y plebe-ya, pero inteligentísima y astuta, que muestra en una intriga vulgar tan redomada y sutil filatería, tanto caudal de experiencia mo-derna, tan perversa y ejecutiva y dominante voluntad, que pa-rece nacida para corromper al mundo y arrastrarle, encadenado y sumiso, por la senda lúbrica y tortuosa del placer.» [...] Julio



Cejador, que copia la anterior cita de Menéndez y Pelayo, añade por su cuenta: «Hay en Celestina un positivo satanismo; es una hechicera y no una embaucadora. Es el sublime de mala voluntad, que su creador supo pintar como mujer odiosa, sin que llegase a ser nunca repugnante; es un abismo de perversidad; pero algo humano queda en el fondo, y en esto lleva gran ventaja al Yago de Shakespeare, no menos que en otras cosas». [...] Ha quedado agotado el diccionario castellano en la calificación de la maldad de un ser humano. *Genio del mal*, dice Menéndez y Pelayo. *Abismo de perversidad*, añade Cejador. Si después de esto quisiéramos adjetivar a un gran criminal, no podríamos hacerlo. [...]

¿Cómo definir a lady Macbeth y a nuestra *mala pelegrina*? *La mala pelegrina*... ¿Quién es la mala pelegrina? Es una mujer real y singularmente perversa; hace su retrato don Juan Manuel en el capítulo XLV de *El conde Lucanor*. La mala pelegrina, astuta, sagacísima, logra que un matrimonio tranquilo y feliz se desavenga; comienza a recelar el marido de la mujer y la mujer del marido; crecen los disturbios; llega el marido, gracias a una traza verdaderamente diabólica de la mala pelegrina, a degollar a la mujer; se enzarzan los parientes de esta con el marido; le asesinan; los deudos del marido entran en batalla con los de la mujer; toman parte en la lucha los vecinos del pueblo; resultan numerosos muertos... tal es, en síntesis, la obra de esta fembra perversa. ¿Se puede comparar con ella Celestina? *Genio del mal*, *abismo de perversidad*... No tanto, no tanto: Celestina ha tenido en su mocedad un prostíbulo; quebró el negocio; Celestina, ya vieja, retiróse a una casilla miserable. Allí vive oscuramente; su oficio es procurar ilícitas y solapadas recreaciones; pero lo hace discretamente, sin escándalo. Todos, fiados en su discreción y sigilo, la buscan y la solicitan. ¿Cuál es su enorme, formidable crimen en el asunto de Calixto y Melibea?

Tengamos en cuenta que Melibea está ya realmente enamorada de Calixto; todos los detalles lo acusan; todos los detalles, incluso esa agria y destemplada respuesta que da a Calixto en la primera escena, y luego, más tarde, el préstamo del ceñidor. Está ya



enamorada... sin que ella misma se dé cuenta; el caso es frecuentísimo. Celestina no hace más que alumbrar esa pasión de Melibea y poner en relación —secreta— a uno y otro enamorado. En esta concertación solapada, urdida por Celestina, estriba todo el crimen de la vieja. ¿Pueden cometer una falta Melibea y Calixto? Sí; deplorémoslo sinceramente. Pero añadamos que el hecho puede ser reparado. ¿Por qué no se han de casar Calixto y Melibea? A familias igualmente distinguidas pertenecen uno y otro; no hay desdoro para ninguna de las dos familias en este enlace. Seguramente que si Calixto no hubiera tenido la desgracia de caerse desde lo alto de una pared y de matarse, Melibea y Calixto se hubieran casado y hubieran vivido felices. No se puede imputar a Celestina la muerte de Calixto (mera casualidad), ni tampoco podemos hacerla responsable de la bárbara codicia de unos criados (causa del asesinato de la vieja, por cuyo asesinato luego son ajusticiados los matadores). ¿Qué queda, pues, de este *genio del mal*, de este *abismo de perversidad*? El genio del mal se llama aquí —como en tantas otras ocasiones— casualidad, azar, fatalidad... Y esa fatalidad de las cosas, esa inexorabilidad del Destino es otro de los atractivos profundos, misteriosos, de *La Celestina*.

“La Celestina”, en *Los valores literarios*, 1913

10.14. **LOS BANDIDOS (SCHILLER), POR ERWIN PISCATOR**

Al revisar las diferentes versiones de *Los bandidos*, la obra original de Schiller y la piadosa revisión que le hizo Von Dalberg, a la cual accedió Schiller amargamente y sólo por necesidad, se me había hecho evidente que el primer director de *Los bandidos* la había distorsionado. [...]

En 1926 nos encontrábamos en una situación concreta pos-revolucionaria. La obra de Schiller podía y debía situarse en esa coyuntura histórica, ya que la tradición de ciento cincuenta años



de Dalberg había vaciado de significado la figura de Karl y había convertido las vibrantes palabras del joven Schiller en los sosos aforismos de un filisteo autosuficiente preocupado por su cultura. Y no mencionemos a Franz, el papel estelar en el teatro de la corte, al que convertía en cínico bribón de un salón burgués. En 1926, no me interesaba la figura de Karl. Admito francamente que reconocía en sus palabras los cínicos clichés del nazismo naciente, enmascarado en sus patéticos discursos por la libertad.

Pero, incluso entonces, busqué aprehender y expresar la estructura básica de la estimulante obra de Schiller. Karl, Franz y Spiegelberg eran y son el triunvirato dialéctico del concepto de libertad de Schiller en vísperas de la gran Revolución francesa, de la cual iba a convertirse en ciudadano honorario, aunque ya había abandonado la posición de su juventud y ahora buscaba con Kant, no con Rousseau, resolver el enigma de la libertad humana. En 1926, situé *Los bandidos* en la proximidad de la situación revolucionaria, es decir, *Los bandidos* iba a ser una llamada a la acción, a la ejecución y sostenimiento de la revolución. Spiegelberg era mi personaje principal; anticipándome a 1933, en mi versión lo hacía morir a manos del bandido Karl, del cual ya creía en secreto que era capaz de provocar una «noche de los cuchillos largos». En ella, enfatiqué los aspectos dramáticos, y los monólogos cobraron una importancia secundaria, ya que el presente hacía comprender bien sus planteamientos, y enfatizarlos proscibía el escepticismo de la época hacia el egocentrismo del personaje. Consecuentemente, el diálogo de Karl y Spiegelberg era más interesante que el monólogo de Franz. Se eliminaron todas las cualidades épicas de la primera versión de Schiller, que se sacrificaron a la acción dramática. Todo estaba dirigido al conflicto dramático, el cual surgía, lógicamente, de la acción dramática. De esta manera eliminé la mayoría de las escenas reflexivas y utilicé muy poco las “relaciones subyacentes”.

En 1957, había una situación diferente. Vincular demasiado directamente *Los bandidos* con el presente hubiera limitado la profunda actualidad del drama de Schiller. Hoy nos encontramos en un punto donde la restauración y el conformismo han permitido



el fortalecimiento de las dudas elementales y tenemos que reajustar el concepto de libertad. ¡Vivimos bajo las condiciones de *Esperando a Godot!* ¡Teníamos que enfocar a Schiller de modo diferente en 1957! Primeramente enfatiqué los monólogos. Su empleo debía aclarar la estructura intelectual de la antítesis de la libertad de Schiller. Éste no es el momento de considerar en detalle la estructura dramática de mi puesta en escena. Sin embargo, permítame añadir una palabra final sobre ésta.

Mis críticos se han quejado a menudo de que inundo el escenario de medios técnicos. Me atribuyen generalmente cierta «genialidad» en el empleo de los recursos técnicos (en Alemania, generalmente, son dadivosos para adjudicar la «genialidad «genialidad») pero, a pesar de ello, me aconsejan repetidamente que no me olvide de los parlamentos. Siempre que una obra contiene parlamentos que valgan la pena, procuro dramatizarlos lo más nítida y efectivamente posible. Sin embargo, creo que no hay muchas obras con tal característica. *Los bandidos* es una excepción. Quería realzar lo monólogos; mi inspiración técnica de un «enrejado luminoso» sobre el cual se sitúa el actor no buscaba solamente crear un efecto, sino que era una necesidad dramática. Ésta es una diferencia que siempre hay que tener en cuenta cuando se escribe sobre teatro, ya que el director también deberá establecer bien la diferencia cuando utiliza efectos técnicos.

La utilización del «enrejado luminoso» permitía enfatizar los monólogos sin perder la continuidad en el curso de la acción. [...]

Creo que es inútil discutir el sentido y el valor del escenario de tipo «arena». Ha demostrado su eficacia aunque muchos críticos no lo quieran admitir. Ciertamente, nadie desea acabar con el escenario tipo «cajón»: significaría perder muchas obras de la literatura mundial de los últimos doscientos años. Pero en la época en que la información instantánea mediante la radio y la televisión se ha hecho un lugar común, el teatro no puede permanecer al nivel de una ilusión perfeccionada. ¡Además, el cine es un medio más adecuado para eso! [...]

La utilización del escenario de tipo «arena» del nuevo teatro



de Manheim hizo posible que pudiera ser tan fiel al verdadero Schiller en mi puesta en escena, como el mismo Schiller lo hubiera podido soñar cuando escribió *Los bandidos*. Cuando Herr von Dalberg montó la obra, no sólo la adaptó al espíritu de la época, sino también a los requerimientos del escenario ilusionista. Schiller escribió un gran poema épico, donde abundaba la acción, pero en el cual las reflexiones épicas relegaban la acción hacia un plano social e ideológico más profundo. Cuando Dalberg adaptó para el teatro ilusionista la obra de Schiller con el consentimiento del autor, anuló sus dimensiones verdaderamente revolucionarias al llevarlas a la esfera individual.

Puede que yo haya desatendido en 1926 los aspectos radicales e individuales de Schiller, en favor de una acción colectiva; en aquella época tenía otras preocupaciones. En 1957, traté de situar estos aspectos en el centro del escenario, bajo el haz de luz de los reflectores, con la esperanza de situarlos en un centro intelectual de nuestro tiempo, hacia el cual nos dirigimos poco a poco.

“Mi puesta en escena de *Los bandidos*”, 1957,
publ. 1968, en *Teatro político*

10.15. *FEDRA* (RACINE), POR GEORGE STEINER

Phèdre es la piedra angular del drama trágico francés. Lo mejor de lo que la antecede parece una forma de preparación; nada de lo posterior la supera. *Phèdre* le hace a uno rechazar la opinión de Coleridge de que la superioridad de Shakespeare sobre Racine es sencillamente una perogrullada. El genio del drama es propio de sí mismo (define los alcances de su grandioso propósito), pero representa al más alto nivel todo el estilo neoclásico. La supremacía de *Phèdre* es exactamente proporcional a los riesgos asumidos. Una brutal leyenda sobre la locura del amor es dramatizada en formas teatrales que suprimen rigurosamente las posibilidades de ferocidad y desorden inherentes al tema. En ninguna parte se da



un contraste tan drástico entre fábula y tratamiento en la tragedia neoclásica. En ninguna parte es más completa la imposición de estilo y unidad. Racine impuso las formas de la razón sobre la negrura arcaica de su tema. [...]

La acción de *Phèdre* sucede en un tiempo anterior a Cristo. Los que se condenaban entonces lo hacían de un modo mucho más terrible que después, ya que no tenían ninguna posibilidad de redención. Antes del advenimiento de Cristo, el descenso al infierno de un ser como Fedra entrañaba un horror especial, al no ser redimible. Fedra pertenece al mundo de aquellos por los que el Salvador aún no había dado su vida. En ese mundo, los personajes trágicos proyectan sombras más profundas que las nuestras: su soledad es más absoluta, al ser anterior a la gracia. Su sangre aún no se ha mezclado en el sacramento con la del Redentor. En ella la mancha del pecado original arde pura e inhumana. Ésa es la nota dominante de la obra. Hipólito la hace sonar en la primera escena:

Tout a changé de face
Depuis que sur ces bords les dieux ont envoyé
La fille de Minos et de Pasiphaé.

El verso es soberbio no sólo por su exótica sonoridad: abre las puertas de la razón a la noche. En el marco cortesano, tan claramente establecido por las notaciones y cadencias formales del estilo neoclásico, estalla algo arcaico, incomprensible y bárbaro. Fedra es hija de lo inhumano. Su ancestro directo es el sol. En sus venas corren los fuegos primigenios de la creación. Este hecho resalta aún más debido al tranquilo formalismo y la elegancia de la declaración de Hipólito. [...] Humo, fuego y sangre son las imágenes dominantes a lo largo de la acción.

La sujeción de Fedra a la brutal voluntad de la carne se refleja perfectamente en su primera entrada. Es un famoso momento escénico. Cansada por el peso de sus ornamentos y sus cabellos, Fedra se sienta. Es un transcendental gesto de sumisión: el espíritu se inclina ante la grosera tiranía del cuerpo. En otras obras de Ra-



cine y en el drama neoclásico, los personajes trágicos no se sientan. Las agonías que sufren son de orden moral e intelectual; dejan la mente dañada o mortalmente herida, pero ésta sigue mandando. Desde luego, parecen disminuir el papel de la carne al exaltar el porte exterior del que sufre. Si Berenice se sienta bajo el peso de su dolor, se sentará únicamente fuera del escenario. Fedra es diferente. Lleva en su interior una oscura pesadez y la furia de la sangre. Pesa sobre su alma y ella se sienta. Esta diminuta concesión explica su rendición mayor a la irracionalidad. Es precisamente la desnudez del escenario neoclásico, la abstracción de la forma técnica, lo que permite a un dramaturgo derivar implicaciones tan ricas y violentas de la simple presencia de una silla. Cuanto más estricto es un estilo, más comunicativa es cualquier cosa que se aparte de su severidad. Cuando Fedra se sienta deja escapar las riendas de la razón. [...]

La disciplina impuesta al movimiento de la obra por la solemnidad del discurso y el refrenamiento de la acción exterior permite al poeta exhibir a la vez los aspectos literales y figurativos de su material. Racine exige que nosotros seamos conscientes de ambos. [...] La función de la retórica neoclásica consiste en mantener ambas convenciones del significado igualmente a la vista. «Ce n'est plus une ardeur dans mes veins cachée», dice Fedra; «C'est Vénus toute entière à sa proie attachée». *Ardeur* es a la vez intensidad de la pasión y fuego natural; Venus es una metáfora de la obsesión, pero también la auténtica diosa devorando su presa. La cualidad especial de *Phèdre* deriva del hecho de que las connotaciones literales y físicas son siempre algo más fuertes. Hasta cuando Fedra se ve obligada a sentarse por el cansancio que domina su carne, el lenguaje de la obra parece inclinarse a modos de expresión más groseros como un gesto o un alarido. Pero el drama neoclásico no permite esas alternativas. La violencia se encuentra toda en la poesía. Y debido a que su despliegue y refrenamiento en *Phèdre* son tan completos, la economía de Racine ha parecido a algunos más convincente que la liberalidad de Shakespeare.

Como no podía contar con una forma flexible, ni añadidos de



espectacularidad o de música exterior, Racine hace de su lenguaje una constante suma de energía y significado. [...]

En estas escenas finales de la tragedia, la violencia literal del mito predomina. Es difícil interpretar estos acontecimientos salvajes y preternaturales como alegorías de alguna mitología de conducta más decorosa. El monstruo surge de la ceguera moral de Teseo, pero el fuego que respira es real. Que no sintamos ninguna discordia entre ese realismo y las convenciones del teatro neoclásico es la prueba suprema del arte de Racine. La modulación de los valores, desde lo figurativo hasta lo literal, desde las formas de la razón hasta las del terror arcaico, se va preparando cuidadosamente. Durante toda *Phèdre* la parte de la bestia parece invadir las frágiles fronteras de la humanidad del hombre. Al final erupciona en forma monstruosa, mitad dragón, mitad toro, surgiendo de un mar ingobernable para llevar la destrucción a la tierra ordenada y clásica (*Il suivait tout pensif le chemin de Mycènes*).

Pero el cambio de tono y el descenso del drama a una especie de caos primigenio se producen enteramente dentro de la forma cerrada neoclásica. He hablado de la forma en que la pared que hay al fondo del escenario parece desmoronarse al final del acto IV. Por supuesto, eso no ocurre en la realidad. Ni siquiera hay un cambio de escenario. Las presencias infernales que ensombrecen el aire se hacen reales por la sola fuerza del sortilegio de Fedra. El monstruo que mata a Hipólito tiene una nauseabunda realidad, pero, en realidad, no vemos ni rastro de la bestia. El horror nos llega a través de la narración formal de Teramene (el mensajero de la tragedia griega y senequista que hace una de sus últimas y más eficaces apariciones en el drama moderno). Todo lo que ocurre, ocurre en el lenguaje. En esto consiste la especial estrechez y grandeza de la manera clásica francesa. Con nada más que palabras —palabras formales y ceremoniosas— a su disposición, Racine llena el escenario con una acción total. Como nada del contenido de *Phèdre* es exterior a la forma expresiva, al lenguaje, las palabras se acercan mucho a la condición de la música, donde contenido y forma son idénticos.

Phèdre da ocasión de demostrar eso, ya que es una de las pocas



obras que otro genial dramaturgo vertió en su propia lengua [...] Schiller transmite el sentido exterior perfectamente y algo de la cadencia. Pero el sentido de la violencia dentro de la medida clásica ha desaparecido. Si se arrebató al sortilegio de Fedra su música (la palabra únicamente apropiada para ello) el resto es puro alarido.

La muerte de la tragedia, 1961

**10.16. LA VIDA ES SUEÑO (CALDERÓN),
POR JOSÉ BERGAMÍN**

Dijimos otras veces que Cervantes hizo teatral la novela al no poder novelizar el teatro tanto y tan bien como lo hacía Lope de Vega. Porque éste, en efecto, lo novelizaba. Lope novelizaba el teatro como Cervantes teatralizaba la novela. Porque la traza y figura escénica de aquel teatro lopista se nos ofrece como una sucesión de tiempos, tan rápidos en su desarrollo, que las famosas tres unidades que los retóricos renacentistas atribuyeron arbitrariamente a los griegos, salían muy mal paradas. Y este dinamismo apresurado del teatro lopista, esa ligereza y valentía de su desenvolvimiento sucesivo, temporal, centra en breves espacios escénicos el «acto» o acción dramática, «jornada» de precipitada vivacidad, concentrando el asunto en términos de estricta «intriga» o intrincamiento casi siempre «amoroso»: laberíntico empeño de sorprendentes desenlaces. «Suspende y arrebató el ánimo» del espectador —que diría el Divino Herrera— «con maravillosa violencia». De aquí que el novelista inglés, Meredith, nos dijera que la impresión que le quedaba en el oído después de la lectura de unas cuantas comedias «lopistas» era la del precipitado galopar de un tropel de caballos invisible.

Se alza el telón: un precipitado galopar de caballos invisibles es lo primero que sentimos, que oímos, que escuchamos, cuando apenas distinguimos aún, por los ojos, de dónde viene. Hasta que vemos, entreviéndolo, el lugar en el que este galope ha precipitado,



en efecto, a caballo y jinete: un alto camino de montaña, rodeado de simas oscuras, que la luminosidad crepuscular de la tarde, al caer el día, apenas si nos deja vislumbrar siquiera. Y a esta semiluz crepuscular, casi envuelta en tiniebla, oímos, escuchamos también el grito, el gemido de una voz humana doliente. Y un conocido rumor, que no es de agua que cae, sino de cadenas que se arrastran. Estamos, lector, ya lo estás viendo, en la primera escena del primer acto de una de las más «lopistas» comedias españolas del XVII: de *La vida es sueño*, de Calderón. Tan «lopista» como *El burlador de Sevilla*, de Tirso, su contemporánea. Ésta, *El burlador*, empieza por «sumirnos en la más profunda oscuridad», para que escuchemos mejor en ella dos voces humanas, la de una pareja amorosa que susurra una despedida: «¿Quién ha de ser? Un hombre y una mujer». Aquí en *La vida es sueño*, y también en su escena primera, no sabemos tampoco de quiénes son las dos voces que oímos, porque nuestros ojos no alcanzan a percibir claramente aún esos bultos humanos que la luz del crepúsculo hace indecisos. Pero sí percibimos, al escucharlas, que una es varonil, la que se queja, y otra —aunque vaya a engañarnos enseguida a los ojos al distinguirlo—, suena a voz femenina. [...]

De un lado escuchamos un ¡ay! lastimero, que el ruido de cadenas acompaña. De otro lado, se nos dice que hay sangre que deja en la arena huellas de lamentable escritura... Seguimos sorprendidos, «intrigados». Sí, también «intrigados». Todo parece querernos intrigar —intrincar— en este «confuso laberinto». Laberíntico empeño el del paisaje, crepuscular, indeciso, misterioso, temeroso... Entreve-mos en él una alta torre, un foso, una cueva, prisión del que se queja... Y también altas cumbres distantes, abiertas simas, que precipitaron la caída mortal de un corcel violento... ¿Hiriendo también a su jinete? No sabemos aún. ¡Misterioso jinete! Viste ropas viriles. Ciñe espada. Parece un caballero. Le acompaña —«figura del donaire»— un criado. Con él dialoga. Pero la otra voz —la voz viril— habla sola, en monólogo, en soliloquio. Pretendiendo apurar razones y quejas. En fin, lector paciente, no creo que tenga que seguir contándote la comedia entera, la novelesca comedia de Calderón, comedia famo-



sísima, a la que se llama filosófica, y de la que se ha dicho, para ensalzarla, que es sólo un «monólogo», un «soliloquio», el de su personaje central: Segismundo. Y esto, de tal modo, que podría suprimirse todo lo demás: personajes y sucesos dramáticos, sin desvanecer, sin destruir, esa voz, esa palabra viva y monologante, soliloqueante, que nos dice, nos expresa, nos exprime, tan estremecedora «angustia metafísica». Hasta el mismísimo Menéndez Pelayo nos ha dicho (tópico crítico recogido por tantos otros) que en esta admirable, maravillosa, comedia de Calderón, sobra la «intriga», que, en parte, le estorba, la disminuye y estropea... Nosotros no pensamos esto. Creemos, más bien, todo lo contrario. Que *La vida es sueño*, de Calderón, como tantas otras comedias «lopistas» de su siglo, porque a Lope deben la invención poética de su traza, es una comedia de «intriga» —y de intriga de amor—; y que ése es, ante todo, y acaso sobre todo, su primero y principal acierto dramático; su logro poético fundamental. Porque Rosaura es —teatralmente— tan importante como Segismundo: que sin ella (¡oh manes petrarquistas de nuestro barroquismo poético español!) no llegaría a ser o parecernos el que es, lo que es tan de veras, tan teatralmente de veras. Y... «Sólo a una mujer amaba (dice Segismundo de Rosaura) / que fue verdad creo yo / porque todo se acabó / y eso sólo no se acaba». ¡Eso sólo!

[...] Comedia de intriga es comedia de intrincamiento. Comedia laberíntica. Y este Segismundo de Calderón, efectivamente, «monstruo de su laberinto» como nos lo dijo su autor. ¿Qué comedia «lopista» del XVII no nos muestra, desde que se levanta el telón, alguna «intriga», intrincamiento, laberinto...? Entenderla es entrar en él. Intrincarnos, dejarnos intrincar, «intrigar», por todo lo que en ella sucede, y se sucede, en el tiempo... En un tiempo movido por espacios tan aparentemente temporales —dinámicos, cinematográficos...— como quietos se nos ofrecen y muestran a los ojos y a los oídos en la teatral «apariencia y tramoya» —tan sosegada— de la novelería y novelística cervantina.

“Rosaura: intriga y amor”, en *Lázaro*,
Don Juan y Segismundo, 1959



**10.17. LÁSTIMA QUE SEA UNA PUTA (FORD)
Y MIRRA (ALFIERI),
POR GYÖRGY LUKÁCS**

El talentoso coetáneo de Shakespeare, John Ford, utilizó como tema trágico para su drama *What a pity she is a whore* (Lástima que sea una puta) la incestuosa pasión entre hermano y hermana. Ford no sólo posee un notable talento dramático, sino también una habilidad especial para configurar con vigor y verosimilitud pasiones extremas. Algunas escenas de esta pieza alcanzan una grandeza casi shakespeariana por la sencillez, evidencia y autenticidad con que estas pasiones totales dominan la vida de sus protagonistas. Pero la impresión dramática total es sin embargo problemática y equívoca. No nos es posible mostrar simpatía por la pasión de sus héroes. Nos es humanamente extraña, y esta extrañeza parece que el propio poeta la llegó a sentir. Pues en cuanto al drama y al contenido, el carácter incestuoso de la pasión amorosa no pasa de ser un añadido perverso. Dramáticamente, la colisión se produce sólo del choque de una pasión amorosa cualquiera con las circunstancias externas; la mayoría de las escenas, realmente dramáticas, serían también posibles sin ningún cambio de fondo si se hubiese tratado de un drama sencillo del amor prohibido y separado por cualesquiera motivos, es decir, de un drama que tratase de amor, matrimonio y adulterio. Este amor entre hermanos es demasiado excéntrico, demasiado subjetivo para llegar a ser una base firme sobre la cual construir una acción dramática. Ésta se encierra en el alma del protagonista, a cuya pasión se enfrenta por tanto dramáticamente sólo una prohibición general, un obstáculo general, es decir, algo que le es absolutamente extraño y abstracto a la propia pasión.

A cada acción, a cada desenlace de una colisión le corresponde un determinado terreno común a ambos antagonistas, aun cuando esta “comunidad” sea la de una enemistad mortal en el ambiente social: explotador y explotado, opresor y oprimido pueden poseer un suelo común de esta especie sobre el que libran su lucha; la per-



versidad sexual, en cambio, al chocar con la sociedad se encuentra fuera de un campo de batalla común. A este tipo de pasión le falta asimismo una justificación relativa y subjetiva, ya se arraigue en el orden social del pasado, ya anticipe el futuro. La lucha de los sistemas de amor, matrimonio, familia, etc. que se van sustituyendo unos a otros nada tiene que ver, pues, con la problemática de este drama. Todos los conflictos de las tragedias antiguas, que, según una interpretación modernizadora, se “parecen” a éste son en realidad el choque de dos órdenes sociales.

El fracaso que sufrió con este tema el tan altamente dotado Ford no es obra de la casualidad; podemos observarlo en un ejemplo más reciente, en la *Mirra* de Alfieri. Alfieri es un autor trágico de notable profundidad teórica. Desprecia todo efecto que no resulte directamente de la naturaleza trágica de su materia. Y si en esta obra se basa también él en el tema de la perversidad sexual —la fatal pasión de la hija por su padre—, de hecho se desentiende de todos los efectos generales del amor prohibido que trata de salvar estos obstáculos. Renuncia a todos aquellos medios con los que el espontáneo instinto dramático de Ford había prestado a su materia una acción aparente, una tensión aparente. Alfieri realmente desea configurar dramáticamente la colisión humana, psíquica, de la pasión perversa, del amor incestuoso. También aquí sus intenciones irradian pureza y grandeza; pero ¿qué sucede con la propia tragedia? Para decirlo en pocas palabras: Alfieri convierte el drama entero en un monólogo reprimido. Describe —con justeza y dramatismo— a su heroína como persona de alta moralidad y gran sensibilidad que se horroriza ante su propia pasión, mas sin poder sustraerse, a pesar de una heroica oposición, a su irresistible dominio. Durante toda la obra vemos cómo este noble personaje lucha contra un siniestro destino, cómo toma una decisión insensata tras otra para poder enterrar la pasión que nosotros sólo adivinamos vagamente, cuyo contenido no se revela jamás, manteniéndose así en secreto. Hasta que *Mirra*, al fin, al verse amenazada por la maldición del padre amado, se traiciona involuntariamente para terminar de inmediato con sus sufrimientos mediante el suicidio.



Alferi es dramáticamente superior a Ford, ya que la auténtica y trágica colisión interna de las pasiones perversas constituye el centro sobre el cual construye su acción. Pero justamente por ello revela el carácter tan antidramático de cualquier tema de esta especie. El único instante verdaderamente dramático de su drama de hecho sólo puede ser el de la confesión final de Mirra. Mas el vigor escénico de ese instante apenas si alcanza, tomado en sentido estricto, para una balbuceante confesión de la heroína, para una horrorizada exclamación del padre y todavía para su suicidio. Todo lo demás es mera preparación, es un inteligentemente repartido *ritardando*.

La novela histórica, 1937

**10.18. MEDEA (SÉNECA), DE MARGARITA XIRGÚ,
POR ANTONIN ARTAUD**

La Medea de Séneca es un mundo mítico; Margarita Xirgú carece de fuego y está fuera de lugar. Los mitos no deben ser empequeñecidos. Pues así se resigna uno a no ser más que un hombre, he aquí un miserable antropomorfismo. Es así como se descubre uno hombre, y se descubre al hombre, pequeño por su talla; débil por su rumor; desnudo, al fin.

En esta tragedia era necesario hacer saltar monstruos, hacer ver que se estaba entre monstruos; monstruos de la imaginación primitiva, vistos a través del espíritu primitivo. No se acerca uno a los monstruos tan fácilmente. Jasón y Medea son inabordables el uno para el otro: cada uno tiene su círculo, cada uno está en medio de un círculo. Jasón llega abriéndose paso entre los dioses; Medea también. Un dios frente a otro dios. En todo momento la atmósfera del drama es la más alta.

Por eso los antiguos poseían todo un instrumental trágico: coturnos, maniqués, máscaras; simbolismo de las máscaras, las líneas y los ropajes. Y no era para que se les viera de lejos; era para superar, para matar la estatura del hombre.



«Os invoco con una voz siniestra, dice Medea, una voz que llama a los crímenes, que es una invención y una imaginación de crímenes.» La particularidad del teatro moderno es que sistemáticamente se pierde la ocasión de representar una tragedia; es decir, de desgarrar verdaderamente la atención por medio del crimen. Hace trampa porque tiene miedo de tratar con las potencias que son, que existen, y que no hay que pretender esquivar.

Hay una técnica de la tragedia: Técnica material y decorativa. Técnica fisiológica. Técnica psicológica, en fin.

Su objeto es engañar verdaderamente a los sentidos, para lo que primero es preciso no despertarlos. El teatro es el mundo de la ilusión verdadera. La imaginación del espectador necesita creer en lo que ve, darle decorados que tiemblan y que por encima de todo están pintados para engañar al ojo, no es engañar al ojo, es desesperar y disgustar al ojo, que se reiría si pudiera.

En la Medea de la Xirgú se han colgado tres carcomidos trapos de sacudir que pretenden evocar montañas ciclópeas. Y, para acabar, estas montañas son estilizadas. No trago esta estilización hecha a base de trapos de sacudir, sucios. Fue Gordon Craig quien inventó el sistema en Europa. Pero literalmente ya nos hartaron en Europa las estilizaciones a lo Gordon Craig. De un color todavía más sucio es el de los sacos que visten los criados, que al entrar están a punto de caerse de bruces.

Os recomiendo particularmente el coro, ese coro de guerreros con brazos de color de rosa y que parece salido de un hospital de niños inválidos. Todos ellos visten un paño verde, como si para vestirlos hubieran saqueado cien billares.

El traje de Creonte es el más inverosímil de todos. Lleva una banderola, una sarta de hojas de acanto, cada una del tamaño de un muslo de elefante. Si con esta banda de hojas bárbaras se espera significar su realeza, esto quiere decir cuando mucho que se toma a los reyes por vagabundos borrachos. Y muchos reyes tienen en efecto hábitos de borrachos y almas degeneradas de vagabundos, los reyes míticos en cualquier caso deben darnos una imagen superior a la realeza. Los escenificadores del teatro moderno no tie-



nen ya el sentido de lo que es el verdadero gobierno monárquico, como tampoco tienen el de lo que es la tragedia.

No es utilizando alumbrados de *music-hall* modernos sobre los trapos de sacudir antes descritos, como se llegará a darnos una idea de la atmósfera sobrenatural de espanto que desborda del texto verdaderamente mágico de Séneca, quien era un iniciado auténtico, mientras que los trágicos modernos no son más que títeres y saltimbanquis.

Los objetos sobre la escena deben ser tomados por lo que son. Es el único medio, según mi criterio, de crear la ilusión escénica. No debe tomarse un trapo de sacudir y hacernos creer que es una montaña, sino tomar una montaña y utilizarla como un trapo. Ciertamente no se puede transportar una montaña sobre la escena, pero se puede transportar un espejo y reflejar en él una montaña. La técnica consiste en no tratar de representar lo que no se puede representar.

Todas las tradiciones auténticas del teatro han despreciado siempre la realidad, pero nunca la han sustituido por un artificio raquítrico. Por dondequiera el actor representa con objetos de la vida: mesas, sillas, armarios, escalas y se limita con ellos; el resto lo gesticula. La decoración está en sus brazos, en su cuerpo, en sus pies, en sus manos, en sus ojos y principalmente en su cara cambiante como un paisaje en que las nubes juegan a ocultar el sol. Pero esto no impide que los objetos naturales, por un verdadero descañe psicológico, cambien de valor cambiando de plano, porque su situación psicológica es nueva, extraña, sorprendente, inesperada. Y la luz recamando todo con su encanto, ayuda a la ilusión o la desilusión. Pues la luz tiene un valor moral; no está hecha solamente para alumbrar los objetos. Los objetos sobre la escena se vuelven monstruos a quienes la palabra, el gesto y el movimiento de los actores prestan un alma sobrenatural.

La tragedia nace del mito. Toda tragedia es la representación de un gran mito. El lenguaje de los mitos es el símbolo y la alegoría. La alegoría se manifiesta por signos. Hay un idioma de signos que forma parte de la técnica plástica y decorativa de la tragedia.



La representación de la Xirgú carece de signos alegóricos. No posee sino dos o tres gestos invariables, de la mano, la cabeza y los brazos en cruz. [...]

Por lo que toca a la técnica fisiológica, que se propone cambiar la voz humana por medio del conocimiento del aliento y de sus puntos de apoyo musculares, debo decir que en esta Medea estaba ausente. La Xirgú grita uniformemente y sin matiz, sin un tono de voz que nos sacuda las entrañas y nos haga saltar el alma en el cuerpo. No parece pensar que se puede ajustar el diapasón al órgano. Hay medios de hacer saltar la voz, de hacerla temblar como un paisaje. Hay toda una escala de la voz.

En cuanto a la técnica psicológica, allí es donde interviene el don de la poesía. Ella es la que permite que Jasón llegue arrollando monstruos cuando entra con el garbo de un dios. Pues se puede hacer subir a los dioses a la escena, se pueden crear círculos mágicos en torno a los personajes inabordables de un mito realmente figurado. Pero, lo repito, para ello hace falta un don. El principio consiste en introducir en la escena la lógica irracional y monstruosa de los sueños, que en una mano hace ver una cara, y que de un suspiro exhalado junto a la oreja saca la idea del paso de un huracán. Es una técnica de imágenes, que en el lenguaje corriente da origen a la metáfora. Con gestos de doble fondo, el actor trágico camina rodeado de metáforas, creadas constantemente por su voz, sus gestos y sus movimientos.

“Una Medea sin fuego”, *El Nacional*,
México, 7 de junio de 1936 ,
con ocasión de las representaciones de la obra
por la compañía de Margarita Xirgú,
en adaptación de Miguel de Unamuno;
en *Mensajes revolucionarios*



10.19. EDIPO (SÓFOCLES), POR NIETZSCHE

Todo lo que en la parte apolínea de la tragedia griega, en el diálogo, aparece en la superficie, es sencillo, transparente, bello. En este sentido, el diálogo es la imagen de Helena, cuya naturaleza podría ser simbolizada por la danza, porque en la danza la mayor fuerza desplegada no es más que virtual y se revela solamente por la flexibilidad y la exuberancia de los movimientos. El lenguaje de los héroes de Sófocles nos sorprende hasta tal punto, por su precisión y su claridad apolíneas, que nos figuramos haber llegado inmediatamente hasta lo más profundo de su naturaleza y sentimos cierto asombro por encontrar tan corto el camino. Pero hagamos abstracción por un instante del carácter perceptible del héroe —que, en el fondo, no es otra cosa que una imagen luminosa proyectada sobre una pared oscura, es decir, no más que una apariencia—; penetremos entonces hasta el mito que se proyecta en este luminoso espejo; enseguida comprobamos un fenómeno que se manifiesta como lo inverso de un fenómeno óptico bien conocido. Si, después de habernos esforzado en mirar al sol de hito en hito, apartamos los ojos deslumbrados, veremos manchas negras, como un remedio bienhechor que calma nuestro dolor. A la inversa, esas apariencias luminosas del héroe de Sófocles —en una palabra: la máscara apolínea— son la ineludible consecuencia de una visión profunda de la horrible Naturaleza; son como manchas luminosas que deben aliviar la mirada cruelmente dilatada por la espantosa noche. Sólo en este sentido nos es permitido creer que poseemos la noción exacta, la concepción seria y significativa de la «serenidad helénica», mientras que, en realidad, en todos los caminos y senderos del pensamiento contemporáneo chocamos con el aspecto mentiroso de comodidad y seguridad, bajo el cual nos es generalmente representada.

La más trágica figura de la escena griega, el desgraciado Edipo, fue concebido por Sófocles como el hombre noble y generoso, destinado, a pesar de su sabiduría, al error y a la miseria; pero que, por sus espantosos sufrimientos, acabó por ejercer a su alrededor un



poder mágico bienhechor, cuya fuerza se deja sentir aun cuando él ya no existe. El hombre noble y generoso no peca, quiere decirnos aquel profundo poeta. Toda ley, todo orden natural, el mundo moral mismo, pueden estar derrocados por sus actos; justamente sus actos mismos forman un ciclo mágico de consecuencias más elevadas que, sobre las ruinas del antiguo mundo, vienen a fundar un mundo nuevo. Esto es lo que quiere decirnos el poeta en cuanto pensador religioso. Como poeta nos muestra, ante todo, un enigma prodigiosamente oscuro y complicado, que él, justiciero, resuelve lentamente, palabra por palabra, para su propia pérdida; la pura alegría helénica que se experimenta en presencia del lado dialéctico de esta solución es tal, que sobre la obra entera se esparce un soplo de serenidad reflejada, que atenúa el horror de los acontecimientos que han acarreado semejante situación. En «Edipo en Colona» encontramos esta misma serenidad, pero elevada a una infinita transfiguración: frente al anciano angustiado por la más espantosa adversidad y condenado, por todo lo que le atañe, al estado de un verdadero «paciente», se eleva la serenidad sobrenatural, que descende de las divinas esferas, que nos hace ver que el héroe, en este estado puramente pasivo, alcanza el más alto grado de su actividad, que conserva su eficacia mucho tiempo después de su muerte, cuando los pensamientos y los esfuerzos de su vida anterior no han hecho más que conducirlo a la pasividad. Así se desenlaza lentamente el nudo de la acción en la fábula de Edipo, que parece a las miradas mortales tan inextricablemente complicado, y ante el contraste armónico y divino producido aquí por el discurso lógico, se apodera de nosotros la más profunda humana alegría. Si con la ayuda de esta explicación hemos rendido justicia al poeta, podemos preguntar aún si es suficiente para agotar todo el alcance del mito, y entonces vemos con claridad que toda la interpretación del poeta no es más que la imagen luminosa que se nos ofrece por la generosa Naturaleza después de una mirada en el abismo. ¡Edipo, asesino de su padre, esposo de su madre; Edipo, vencedor de la esfinge! ¿Qué significa para nosotros esta misteriosa triada de acciones fatales? Una anti-



quísima creencia popular, de origen persa, quiere que un mago profeta no pueda ser engendrado más que por el incesto; lo que, respecto a Edipo, adivinador de enigmas y que poseyó a su madre, debemos interpretarlo así: cuando por una fuerza mágica y fatídica es desgarrado el velo del porvenir, pisoteada la ley de la individuación y violado el misterio de la Naturaleza, una monstruosidad como el incesto debe ser la causa previa. Pues ¿cómo forzar a la Naturaleza a entregar sus secretos si no es resistiéndola victoriosamente, es decir, por actos contra Naturaleza? En esta horrible tríada de los destinos de Edipo reconozco la marca evidente de esta verdad: aquel mismo que resuelve el enigma de la Naturaleza —la híbrida esfinge— debe también, como asesino de su padre y esposo de su madre, quebrantar las más santas leyes de la Naturaleza. Sí; el mito parece murmurar en nuestro oído que la sabiduría, y justamente la sabiduría dionisiaca, es una abominación contra Naturaleza; que aquel que por su saber precipita a la Naturaleza en el abismo de la nada, debe atenerse también a experimentar por sí mismo los efectos de la disolución de la Naturaleza. «La punta de la sabiduría se vuelve contra el sabio; la sabiduría es un crimen contra Naturaleza», tales son las terribles palabras que nos grita el mito. Pero como un rayo de sol, el poeta heleno roza la sublime y espantosa columna de Memnon del mito, y repentinamente el mito resuena y canta... las melodías de Sófocles.

El origen de la tragedia, 9, 1871

**10.20. TRES SOMBREROS DE COPA (MIGUEL MIHURA),
POR MIGUEL MIHURA**

«A estas alturas, después de haber transcurrido veintisiete años desde que escribí *Tres sombreros de copa*, yo no sé, realmente, si es una comedia buena o mala. Lo que es evidente es que después de ser estrenada por el TEU bajo la estupenda dirección de Pérez Puig, unos días más tarde, al ser explotada comercialmente, al pú-



blico habitual del teatro no le gustó ni pizca. Y yo, modestamente y guardando todos los respetos, la escribí para que le gustase al público. Pero no a una minoría. A todos. A los de arriba y a los de abajo. Porque creo que ya he dicho en alguna ocasión que al escribir esta comedia yo no pretendía renovar el teatro, ni renovar el humor, ni renovar nada. Y que si me salió así es porque yo era así; porque en aquella época era mi forma de pensar y de sentir.

Existía, pues, un error por mi parte, al no conseguir lo que me había propuesto, que era estrenar mi obra pronto y que al público le gustase. Como no fue así, yo creo honestamente y con todos los respetos debidos que no debo sentirme demasiado orgulloso por haber escrito esta obra tan bonita y tan nueva. Y que los que pretenden que mi obligación era seguir escribiendo obras como ésta es que indudablemente me tienen una cierta manía o por lo menos van con mala idea.

Porque la pérdida irreparable para nuestro teatro en España se hubiera producido al insistir yo en escribir obras como *Tres sombreros de copa*. Pérdidas irreparables para las empresas, para las compañías y desde luego para mí que únicamente vivo del teatro. En cuanto a los elogios que los críticos jóvenes y algunos maduros han dedicado, dedican y dedicarán a *Tres sombreros de copa* yo los agradezco profunda y emocionadamente, pero considero injusto que para ensalzar la obra sin éxito de público de un autor, tengan que menospreciar aquellas otras obras que lo han alcanzado. Obras que, con mayor o menor fortuna, siguen, más o menos, veladamente, la misma línea de mi primera comedia, mi misma manera de pensar, mi misma manera de ser. La de ocultar mi pesimismo, mi melancolía, mi gran desencanto por todo, bajo un disfraz burlesco.

Claro está que los años van dejando huella, y ahora —más sereno, más sincero también, menos vergonzoso con mis sentimientos— procuro que mi disfraz tenga los menos colorines y cintajos posibles, que es lo que, a mi juicio, le sobra a *Tres sombreros de copa* y lo que impide al público ver limpia y normalmente a sus personajes. Sin tapujos. Sin disimulos. Sin tonterías. Tal como son. Tan ridículos y tan tristes. También es posible que los críticos jó-



venes estén en lo cierto y yo me vaya aburguesando y haciéndome viejo. Es lógico. Son los años. Pero no tan viejo y tan burgués como para dejar de luchar como siempre he luchado —desde la prensa, el cinematógrafo y el teatro— contra el eterno tópico, contra la retórica, contra el lugar común, venga de un bando o de otro bando. De esto es de lo que me considero orgulloso.»

Creo que este artículo lo escribí en 1959. Ahora, en 1975, con dieciséis años más sobre mis espaldas, no sé qué pensar de todo ello. No sé si tenía razón o no. Lo que sí sé es que nunca más intenté escribir otra obra del tipo de *Tres sombreros de copa*. Me habría salido mejor o peor. Pero la hubiera escrito. El procedimiento para mí no podía resultar difícil. Era lo mío. Si no lo hice sería por algo. ¿Por ese algo que he contado tan extensamente a lo largo de estas cuartillas? ¿Por resentimiento? ¿Por indiferencia? No lo sé. Y el caso es que tampoco me importa gran cosa saberlo.

“Introducción” a su edición de la obra, 1975



BIBLIOGRAFÍA

- Abel, L. (1963), *Metatheatre. A new view of dramatic form*, Nueva York, Hill & Wang.
- Abirached, R. (1978), *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 1994.
- Abraham, L. E. (2008), *Escenas que sostienen mundos. Mimesis y modelos de ficción en el teatro*, Madrid, CSIC.
- Abuín González, Á. (1997), *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo xx*, Santiago de Compostela, Universidad.
- (1997b), “¿Un discurso sin sujeto? Enunciación dramática y autor implícito”, *Signa*, 6: 25-38.
- Alas, L. “Clarín” (1881), *Solos de clarín*, Madrid, Alianza, 1971.
- Albuquerque García, L. (1995), *El arte de hablar en público*, Madrid, Visor.
- Alexandrescu, S. (1985), “L'observateur et le discours spectaculaire”, en *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, Ámsterdam, John Benjamins: 553-574.
- Alonso de Santos, J. L. (1998), *La escritura dramática*, Madrid, Castalia.
- Alter, J. (1988), “Hacia una gramática teatral: Signos primarios, signos naturales, significado”, *Dispositio*, 13, 33-35: 51-70.
- Álvarez Sanagustín, A. (1986), “Conversación cotidiana, discurso teatral”, en *Investigaciones semióticas II*, Oviedo, Universidad, vol. I: 39-52.
- Amorós, A. y J. M. Díez Borque (coords.) (1999), *Historia del espectáculo en España*, Madrid, Castalia.
- Appia, A. (1899 y 1921), *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*, Madrid, Publicaciones de la ADE 2000.



- Aristóteles, *Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- *Retórica*, edición y traducción de Antonio Tovar, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1985.
- Arnheim, R. (1974), *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador* [1954]. *Nueva versión*, Madrid, Alianza, 1999.
- Artaud, A. (1938), *El teatro y su doble*, La Habana, Instituto del Libro, 1969.
- (1971), *Mensajes revolucionarios*, Madrid, Fundamentos, 1973.
- Asensi, M. (comp.) (1990), *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco Libros.
- Auden, W. H. (1948), *La mano del teñidor*, Barcelona, Barral, 1974.
- Bablet, D. (1972), “Pour une méthode d’analyse du lieu théâtral”, *Travail théâtral*, 6: 107-125.
- Bajtín, M. M. (1978), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Barthes, R. (1966), “Introduction à l’analyse structurale des récits”, en *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977: 7-57.
- (1966b), *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.
- (1968), “L’effect de réel”, *Communications*, 11: 84-98.
- Ben Chaim, D. (1984), *Distance in the theatre: the aesthetics of audience response*, Ann Arbor, UMI Research Press.
- Bentley, E. (1964), *La vida del drama*, Buenos Aires, Paidós, 1971.
- Berenguer, A. (1991), *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Alcalá de Henares, Universidad.
- Bergamín, J. (1959), *Lázaro, Don Juan y Segismundo*, Madrid, Taurus.
- Bessonnat, D. (1990), “Paroles de personnages: problèmes, activités d’apprentissage”, *Pratiques*, 65: 7-35.
- Bettetini, G. (1975), *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- (1984), *La conversación audiovisual. Problemas de la comunicación fílmica y televisiva*, Madrid, Cátedra, 1986.
- y M. de Marinis (1977), *Teatro e comunicazione*, Florencia, Le Guide Guaraldi.



- Bobes Naves, M. C. (1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus (2ª ed. corregida y ampliada: Madrid, Arco Libros, 1997).
- (1988), *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid-Madrid, Aceña-La Avispa.
- (1992), “El diálogo en el texto dramático”, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos: 245-297.
- (1998), “El discurso de la obra dramática: diálogo, acotaciones y didascalías”, en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC: 812-820.
- (comp.) (1997), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros.
- Bogatyrev, P. (1938), “Les signes du théâtre”, *Poétique*, 8, 1971: 517-530.
- Booth, W. C. (1961), *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974.
- Borges, J. L. (1960), *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1971.
- Brecht, B. (1933-1941), “Sur une dramaturgie non aristotélicienne”, en 1972: 223-326.
- (1935.-1941), “Nouvelle technique d’art dramatique 1”, en 1972: 329-376.
- (1972), *Écrits sur le théâtre 1*, París, L’Arche.
- Breyer, G. A. (1968), *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Büdel, O. (1961), “Contemporary theater and aesthetic distance”, *PMLA*, LXXVI, 3: 277-291.
- Cabo Aseguinolaza, F. (1992), *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad.
- Canoa Galiana, J. (1989), *Estudios de dramática (Teoría y práctica)*, Valladolid, Aceña.
- Cansinos Asséns, R. (1945a), “Goethe, novelista: Apreciación general”, en su ed. de Johann W. Goethe, *Obras completas*, tomo II, 1991: 307-317.
- (1945b), “Idea general de la obra”, prólogo a *Los sufrimientos del joven Werther*, ibídem: 319-348.



- Carlson, M. (1990), *Theatre semiotics: Signs of life*, Bloomington, Indiana University Press.
- Castagnino, R. H. (1956), *Teoría del teatro*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1967.
- (1969), *Teorías sobre el arte dramático*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 2 vols.
- (1974), *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Nova.
- Castilla del Pino, C. (ed.) (1989), *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza.
- Cervantes Saavedra, M. de (1615), “Prólogo” a *Ocho comedias y ocho entremeses*, en *Comedias y entremeses*, ed. R. Schevill y A. Bonilla, 6 vols., Madrid, 1915-1922.
- Chatelain, D. (1982), “Itération interne et scène classique”, *Poétique*, 51: 369-381.
- (1986), “Frontières de l’itératif”, *Poétique*, 65: 111-124.
- Chatman, S. (1978), *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*, Ithaca-Londres, Cornell University Press.
- Checa Beltrán, J. (1998), *Razones del buen gusto (Poética española del neoclasicismo)*, Madrid, csic.
- Corvin, M. (1976), “Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo”, en Bobes Naves (comp.) 1997: 201-228.
- *et al.* (1991), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, París, Bordas, 1995, 2 vols.
- Coy, J. y J. de Hoz (eds.) (1984), *Estudios sobre los géneros literarios II (Tipología de los personajes dramáticos)*, Salamanca, Universidad.
- Cuesta Abad, J. M. (1982), “Dos dimensiones semióticas del diálogo dramático (dramaticidad y teatralidad)”, *Revista de Literatura*, LI, 102: 363-394.
- Cueto Pérez, M. (1986), “La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral”, en *Investigaciones semióticas II*, Oviedo, Universidad, vol. I: 515-529.
- Diderot, D. (1830), “Paradoja del comediante” [1773], *Escritos filosóficos*, Madrid, Editora Nacional, 1975: 141-216.



- Díez Borque, J. M. (1985), "Presencia-ausencia escénica del personaje", en García Lorenzo (ed.): 53-65.
- y L. García Lorenzo (eds.) (1975), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta.
- Díez, M. Á. (dir.) (1985), *Luces de bohemia* (guión de Mario Camus, fotografía de Miguel Ángel Trujillo, con Francisco Rabal como Max Estrella y Agustín González como Don Latino), Laberinto Films (España), en colaboración con Televisión Española, 98 minutos.
- Dodd, W. (1979), "Metalanguage and character in drama", *Lingua e Stile*, 14, 1: 135-150.
- Domínguez Caparrós, J. (1993), *Orígenes del discurso crítico*, Madrid, Gredos.
- Dort, B. (1960), *Lecture de Brecht*, París, Seuil.
- Ducrot, O. y J. M. Schaeffer (1995), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil. (Trad. esp.: Madrid, Arrecife, 1998.)
- Ducrot, O. y T. Todorov (1972), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
- Durrer, S. (1994), "Le style oralisé", *Le dialogue romanesque. Style et structure*, Ginebra, Droz: 37-64.
- Eco, U. (1990), *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- Elam, K. (1980), *The semiotics of theatre and drama*, Londres-Nueva York, Methuen.
- Ellis, J. M. (1974), *Teoría de la crítica literaria. Análisis lógico*, Madrid, Taurus, 1987.
- Equipo Glifo (1998), *Diccionario de termos literarios: a-d*, Xunta de Galicia.
- Escudero Baztán, J. M. (1998), *El alcalde de Zalamea. Edición crítica de las dos versiones (Calderón de la Barca y Lope de Vega, atribuida)*, Madrid, Universidad de Navarra / Iberoamericana-Vervuert.
- Esslin, M. (1982), *An anatomy of drama*, Nueva York, Hill & Wang.



- Fábregas, X. (1972), *Introducción al lenguaje teatral*, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1975.
- Facio, Á. y L. Perales (2005), “Ángel Facio: «Valle Inclán escribe para el cine desde el teatro»” (Entrevista), *El Cultural de El Mundo*, 17-3-2005: 37-39.
- Ferraz Martínez, A. (1992), *La novela histórica contemporánea del siglo XIX anterior a Galdós*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 2 vols.
- Fischer-Lichte, E. (1983), *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1999.
- (1984) “The dramatic dialogue, oral or literary communication?”, en Schmid y Van Kesteren (eds.): 137-173.
- Fontanille, J. (1989), *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma)*, París, Hachette.
- Forster, E. M. (1927), *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 2000.
- Frye, N. (1957), *Anatomie de la critique*, París, Gallimard, 1969. (Trad. esp.: Caracas, Monte Ávila, 1977.)
- Fusillo, M. (1986), “«Mythos» aristotelico e «récit» narratologico”, *Strumenti Critici*, 52: 381-392.
- Gadamer, H.-G. (1960), *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- García Barrientos, J.-L. (1978), “El teatro del siglo XX: Problemas formales, sociales y existenciales”, en *Curso de literatura española. Orientación Universitaria*, Madrid, Alhambra: 183-210.
- (1981), “Escritura / Actuación. Para una teoría del teatro”, *Segismundo*, 33-34, 9-50. (También en Bobes Naves, comp., 1997: 253-294.)
- (1985), “Punto de vista y teatralidad (El ejemplo de Buero Vallejo)”, en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, CSIC: 627-635. (También en *La moderna crítica literaria hispánica*, Madrid, Mapfre, 1996: 93-102.)
- (1988), “Identificación y distancia. Notas sobre la recepción teatral”, en *Investigaciones semióticas II*, Oviedo, Universidad, vol. II: 181-196.
- (1989), “Tiempos del teatro y tiempo en el teatro”, en *Le temps du récit*, Madrid, Casa de Velázquez: 53-65.



- (1990), “El espacio de *El tragaluz*. Significado y estructura”, *Revista de Literatura*, LII, 104: 583-600.
- (1991), *Drama y tiempo. Dramatología I*, Madrid, CSIC. (Trad. árabe: El Cairo, Ministerio de Cultura, 2008.)
- (1991b), “Teatro, drama, texto dramático, obra dramática (Un deslinde epistemológico)”, *Revista de Literatura*, LIII, 106: 371-390.
- (1992), “Problemas teóricos de la focalización narrativa (Para una teoría «general» de la focalización)”, *Tropelías*, 3: 33-52.
- (1996) *La comunicación literaria. El lenguaje literario 1*, Madrid, Arco Libros, 1999.
- (1996b), “Anacronismo y ficción (Notas para una introducción)”, en *Mundos de ficción*, Murcia, Universidad: 685-692.
- (1997), “Retórica de la escena (*El alcalde de Zalamea*, III, 15)”, en García Barrientos y Torre (eds.) Madrid, Síntesis: 203-234.
- (1998), *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Madrid, Arco Libros, 2007.
- (1998b), “Género y perspectiva en Antonio Gala. A propósito de *Séneca o el beneficio de la duda*”, en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC: 525-531.
- (2000), “Hermenéutica y representación (Glosando a Steiner)”, en *Miradas y voces de fin de siglo*, Granada, Universidad, vol. II: 473-479.
- (2001), *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2010. (Trad. árabe: El Cairo, Ministerio de Cultura, 2009.)
- (2004), “Teatro y narratividad”, *Arbor* CLXXVII, 699-700: 509-524.
- (2004b), *Teatro y ficción. Ensayos de teoría*, Madrid, Fundamentos. (Trad. árabe: El Cairo, Ministerio de Cultura, 2006.)
- (2004c), “«Modos» aristotélicos y dramaturgia contemporánea”, en Moncada (comp.): 17-27 y 111.
- (2005), “Dramatología del tiempo y dramaturgias femeninas (Diosdado, Ortiz, Pedrero, Reina, Resino)”, en *Dramaturgias*



- femeninas en la segunda mitad del siglo xx: Espacio y tiempo*, Madrid, Visor: 43-66.
- (2006), “La teoría literaria en el fin de siglo: Panorama desde España”, *Revista de Literatura*, LXVIII, 136: 405-445.
- (2006b), “Principios y utilidades de una teoría teatral del drama”, *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, 9/10: 93-114.
- (2006c), “Contra la confusión: Nueve tesis sobre la narración en el drama y contra la «narraturgia»”, *Paso de Gato: Revista Mexicana de Teatro*, 26: 24-26.
- (2007), *El teatro del futuro*, México, Paso de Gato, 2009.
- (2007b), “De novela a comedia: *Persiles y Sigismunda* de Rojas Zorrilla”, *Revista de Literatura*, LXIX, 137: 75-107.
- (2008), “Las teatralidades del Quijote (Nuevas meditaciones)”, en *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*, Madrid, CSIC: 2008: 495-514.
- (2008b), “Sobre los «efectos de inmersión» en el teatro de Buero Vallejo: Problemas y marco teórico”, en *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid, Fundamentos: 321-330.
- (2008c), “Teatro posdramático y juegos (de manos) con la realidad”, *Paso de Gato: Revista Mexicana de Teatro*, 32: 33-34.
- (2008d), “Dramaturgia del tiempo”, *Tramoya. Cuaderno de teatro*, 96: 128-143.
- (2009), “Acotación y didascalía: Un deslinde para la dramaturgia actual en español”, en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC: 1125-1139.
- (2009b), “Dramaturgia del espacio (*El color de agosto* de Paloma Pedrero según Carlos Pineda)”, en *Ars bene docendi: Homenaje al Profesor Kurt Spang*, Pamplona, EUNSA: 269-279.
- (2009c), “El autor y el público en la ficción teatral: Paradojas de la ausencia y la presencia”, en *Sobre tablas y entre bastidores. Acercamientos al teatro español. Homenaje al profesor Antonio Lara Pozuelo*, Madrid, Biblioteca Nueva: 15-34.



- (2009d), “El teatro fuera de sí”, *Paso de Gato: Revista Mexicana de Teatro*, 38: 39-41.
- (2009e), “(Im)posibilidades del drama autobiográfico (*El álbum familiar y Nunca estuviste tan adorable*)”, en *En torno a la convención y a la novedad*, Buenos Aires, Galerna: 93-104.
- (2010), *Actuación y escritura (Teatro y cine)*, México, Paso de Gato.
- (2011), “¿Teatro de viajes? Paradojas modales de un género literario”, *Revista de Literatura*, LXXIII, 145: 35-64.
- (dir.) (2007), *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*, Madrid, Fundamentos.
- (dir.) (2011), *Análisis de la dramaturgia cubana actual*, La Habana, Alarcos.
- (ed.) (1985), *El tragaluz de Antonio Buero Vallejo*, Madrid, Castalia, 1991.
- y E. Torre (eds.) (1997), *Comentarios de textos literarios hispánicos*, Madrid, Síntesis.
- García Galiano, Á. (1992), *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Universidad de Deusto / Reichenberger.
- García Lorenzo, L. (ed.) (1985), *El personaje dramático*, Madrid, Taurus.
- Garner, S. B. Jr. (1989), *The absent voice. Narrative comprehension in the theater*, Urbana / Chicago, University of Illinois Press.
- Garrido Domínguez, A. (1993), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- Garrido Gallardo, M. Á. (1983) “Notas sobre el sainete como género literario”, en *Teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC: 13-22.
- (1988), “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en Garrido Gallardo (comp.): 9-27.
- (1994), *La musa de la retórica. Problemas y métodos de la ciencia de la literatura*, Madrid, CSIC.
- (2000), *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Síntesis, 2001.
- (comp.) (1988), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros.



- Gaudreault, A. y F. Jost (1990), *Cinéma et récit II: Le récit cinématographique*, París, Nathan.
- Genette, G. (1972), "Discours du récit. Essai du méthode", *Figures III*, París, Seuil: 65-282. (Trad. esp.: Barcelona, Lumen, 1989.)
- (1979), *Introduction à l'architexte*, París, Seuil.
- (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil. (Trad. esp.: Madrid, Taurus, 1989.)
- (1983), *Nouveau discours du récit*, París, Seuil. (Trad. esp.: Madrid, Cátedra, 1998.)
- Ginestier, P. (1961), *Le théâtre contemporain dans le monde. Essai de critique esthétique*, París, P. U. F.
- Girard, G., R. Ouellet y C. Rigault (1978), *L'univers du théâtre*, París, P. U. F.
- Goethe, J. W., *Obras completas*, México, Aguilar, 1991, 4 tomos.
- Goldmann, L. (1955), *El hombre y lo absoluto* (trad. de *Le dieu caché*), Barcelona, Península, 1968.
- Gómez García, M. (1997), *Diccionario de teatro*, Madrid, Akal.
- Gouhier, H. (1943), *La esencia del teatro*, Madrid, Artola, 1954.
- (1952), *Le théâtre et l'existence*, París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1973.
- Greimas, A. J. (1966), *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971.
- (1970), *En torno al sentido*, Madrid, Fragua, 1973.
- y J. Courtés (1979), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.
- y J. Courtés (1986), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II*, Madrid, Gredos, 1991.
- Grotowski, J. (1968), *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1971.
- Guellouz, S. (1992), "Aux frontières du genre: le théâtre", *Le dialogue*, París, P. U. F.: 59-66.
- Hamon, Ph. (1972), "Pour un statut sémiologique du personnage", en *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977: 115-180.
- (1984), "Personnage et évaluation", *Texte et idéologie*, París, P. U. F.: 103-217.



- Hartman, G. (1975), "El destino de la lectura", en Asensi (comp.) 1990: 217-249.
- Harvey, W. J. (1965), *Character and the novel*, Ithaca-Londres, Cornell University Press.
- Helbo, A. (1975), "Por un proprium de la representación teatral", en Helbo (ed.): 76-86.
- (1987), *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*, Buenos Aires, Galerna, 1989.
- (ed.) (1975), *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- Honzl, J. (1940), "La mobilité du signe théâtral", *Travail théâtral*, 4, 1971: 5-20.
- Hormigón, J. A. (1991), *Trabajo dramático y puesta en escena*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 1998.
- Hornby, R. (1986), *Drama, metadrama and perception*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- Huerta Calvo, J. (2003), "Valle-Inclán", en *Historia del teatro español II: Del siglo XVII a la época actual*, Madrid, Gredos: 2311-2363.
- Ingarden, R. (1931), *Das literarische Kunstwerk*, Tubinga, Max Niemeyer, 1960. (Trad. esp.: México, Taurus / Universidad Iberoamericana, 1998.)
- (1958), "Las funciones del lenguaje en el teatro", en Bobes Naves (comp.) 1997: 155-165.
- Issacharoff, M. (1981), "Space and reference in drama", *Poetics Today*, 2:3: 211-224.
- (1985), *Le spectacle du discours*, París, José Corti.
- (1993), "Voix, autorité, didascalies", *Poétique*, 96: 463-473.
- Jakobson, R. (1958), "Lingüística y poética", en T. S. Sebeok (ed.), *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974: 125-173.
- Jansen, S. (1968), "Esbozo de una teoría de la forma dramática", en Bobes Naves (comp.) 1997: 167-200.
- (1984), "Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique. Quelques observations sur un «modèle» du genre dramatique et sur le *Sei personaggi in cerca d'autore* de Pirandello", en Schmid y van Kesteren (eds.): 254-289.



- (1986) “Texte et fiction”, *Degrés*, 46-47: h-h34.
- Jauss, H. R. (1977), *Experiencia estética y hermenéutica literaria: Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986.
- Jost, F. (1983), “Narration(s): en deçà et au-delà”, *Communications*, 39: 192-209.
- Kayser, W. (1948), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1981.
- Kennedy, A. K. (1983), *Dramatic dialogue: The dialogue of personal encounter*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1984), “Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral”, *Pratiques*, 41: 46-62.
- Klotz, V. (1960), *Geschlossene und offene Form im Drama*, Múnich, Hanser Verlag, 1969.
- (1976), *Dramaturgie des Publikums*, Múnich, Hanser Verlag.
- Kowzan, T. (1968), “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, en Bobes Naves (comp.) 1997: 121-153.
- (1975), *Littérature et spectacle*, La Haya-París, Mouton. (Trad. esp.: Madrid, Taurus, 1992.)
- (1976), “L’art en abyme”, *Diogène*, 96: 74-100.
- (1986), “Avant-garde, modernité, créativité: Jeu insolite entre signifiants, signifiés et référents au théâtre”, *Semiotica*, 59 (1/2): 69-91.
- (1997), *El signo y el teatro*, Madrid, Arco Libros (versión revisada, ampliada y actualizada de *Sémiologie du théâtre*, Tours, Nathan, 1992).
- Lane-Mercier, G. (1989), “Déformations pragmatico-structurales: l’aparté, la parole isolée, l’effet de stéréotypie”, *La parole romanesque*, París-Otawa, Klincksieck-Les Presses de l’Université d’Ottawa: 228-238.
- Larere, O. (1986), “Sur la mémoire au cinéma. A partir de *Nostalghia*”, *Poétique*, 67: 371-383.
- Larra, M. J. de (2010), *La crítica teatral completa de Mariano José de Larra*, ed. Rafael Fuentes, Madrid, Fundamentos.



- Larthomas, P. (1972), *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, París, Colin.
- Lausberg, H. (1960), *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1969, 3 vols.
- Lessing, G. E. (1769), *Dramaturgia de Hamburgo*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 1993.
- Levitt, P. M. (1971), *A structural approach to the analysis of drama*, La Haya, Mouton.
- Lotman, Y. M. (1970), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982.
- (1980), “Semiotica della scena”, *Strumenti Critici*, 44, 1981: 1-29.
- Luján Atienza, Á. L. (1999), *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis.
- Lukács, G. (1937), *La novela histórica*, México, Era, 1977.
- MacDonald, M. (1954), “Le langage de la fiction”, *Poétique*, 78, 1989: 219-235.
- Maestro, J. G. (ed.) (1998), *El personaje dramático*, *Theatralia*, 2, Vigo, Universidade.
- Mancini, F. (1986), *Levoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo.
- Mannoni, O. (1964), “El teatro y la locura”, en 1969: 225-235.
- (1969), *La otra escena. Claves de lo imaginario*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973.
- Man, P. de (1971), “Retórica de la ceguera: Derrida, lector de Rousseau”, en Asensi (comp.) 1990: 171-216.
- Marchena, J. (1820), “Discurso sobre la literatura española” (Preliminar a las *Lecciones de filosofía moral y elocuencia*, Burdeos, Pedro Baume), en *Obras literarias de D. José Marchena (El Abate Marchena) recogidas de manuscritos y raros impresos*, con un estudio crítico-biográfico de M. Menéndez y Pelayo, tomo II, Sevilla, Imp. de E. Rasco, 1896: 307-408.
- Marinis, M. de (1982), *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milán, Bompiani.
- Martínez Bonati, F. (1992), *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad.



- Martínez Ruiz, J. "Azorín" (1913) *Los valores literarios*, Madrid, Renacimiento.
- Marx, K. (1932), *Manuscritos: economía y filosofía* [1844], Madrid, Alianza, 1972.
- Mathieu-Colas, M. (1986), "Frontières de la narratologie", *Poétique*, 65: 91-110.
- Mayoral, J. A. (1994), *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis.
- Medina González, A. y J. A. López Férez (1991), "Introducción general a Eurípides", en *Tragedias de Eurípides*, I, Madrid, Gredos: 7-97.
- Melchinger, S. (1958), *El teatro en la actualidad*, Buenos Aires, Galatea-Nueva Visión.
- Menéndez Pelayo, M. (1949), *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, CSIC, 6 vols.
- Mihura, M. (1975), "Introducción" a su ed. de *Tres sombreros de copa*, Madrid, Castalia, 1989: 9-60.
- Moncada, L. M. (comp.) (2004), *Versus Aristóteles. Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*, México, Anónimo Drama Ediciones.
- Mounin, G. (1978), *La literatura y sus tecnocracias*, Madrid, F. C. E., 1984.
- Mukarovský, J. (1945), "Sullo stato attuale della teoria del teatro", en *Il significato dell'estetica*, Turín, Einaudi, 1973.
- Murray, E. (1990), *Varieties of dramatic structure. A study of theory and practice*, Londres, University Press of America.
- Nencioni, G. (1976), "Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato", *Strumenti Critici*, 29: 1-56.
- Nicolás, C. (1990), "Entre la deconstrucción", en M. Asensi (comp.): 307-338.
- Nietzsche, F. (1872), *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa Calpe, 1967.
- Nøjaard, M. (1978), "Tempo drammatico e tempo narrativo. Saggio sui livelli temporali ne *La dernière bande* di Beckett", *Biblioteca Teatrale*, 20: 65-75.
- Núñez Ramos, R. (1986), "La percepción de lo teatral en la escritura



- ra”, en *Investigaciones semióticas II*, Oviedo, Universidad, vol. I: 501-513.
- Oliva, C. y F. Torres Monreal (1990), *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
- Ortega y Gasset, J. (1925), *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- (1930), *La rebelión de las masas*, Madrid, Castalia, 1998.
- (1958), *Idea del teatro* [1946], Madrid, Revista de Occidente, 1966.
- Palant, P. (1968), *Teatro: el texto dramático*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Pasqual, L. (dir.) (1984), *Luces de bohemia* (escenografía y vestuario de Fabiá Puigserver, con José María Roderó como Max Estrella y Carlos Lucena como Don Latino), Centro Dramático Nacional, en coproducción con el “Théâtre de l’Europe”, estreno en el “Théâtre de l’Odeón”, París, 13-2-1984.
- Pavel, T. G. (1976), *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, París y Montreal, Klincksieck.
- (1985), *The poetics of plot. The case of english renaissance drama*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- (1988), “Formalism in narrative semiotics”, *Poetics Today*, 9, 3: 593-605.
- Pavis, P. (1980), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1984 (ed. rev. y ampl., 1998).
- (1985), “Commentaires”, en Marivaux [1730] *Le jeu de l’amour et du hasard*, París, Librairie Générale Française (“Le livre de poche” 6131), 1997: 89-146.
- (1996), *L’analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, París, Nathan.
- Paz Gago, J. M. (1995), *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi.
- Paz, O. (1993), *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral.
- Peral Vega, E. (2007), *La vuelta de Pierrot. Poética moderna para una máscara antigua*, Marbella, Edinexus.



- Petitjean, A. (1984), "La conversation au théâtre", *Pratiques*, 41: 63-88.
- Pfister, M. (1977), *Das Drama. Theorie und Analyse*, Múnich, Fink, 1982. (Trad. ingl.: *The theory and analysis of drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.)
- (1984), "Outlines of a communicative and pragmatic theory of the dramatic figure", en Coy y De Hoz (eds.): 11-31.
- Piscator, E. (1929), *Teatro político*, Madrid, Ayuso, 1976.
- Procházka, M. (1984), "Naturaleza del texto dramático", en Bobes Naves (comp.), 1997: 56-81.
- Propp, V. (1928), *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971.
- Quinn, M. L. (1995), *The semiotic stage. Prague school theater theory*, Nueva York, Peter Lang.
- Rastier, F. (1972), "Un concept dans le discours des études littéraires", *Littérature*, 7: 87-101.
- Reyes, A. (1941), *La experiencia literaria*, Barcelona, Bruguera, 1986.
- Rice, E. (1959), *El teatro vivo*, Buenos Aires, Losada, 1962.
- Richardson, B. (1988), "Point of view in drama: Diegetic monologue, unreliable narrators and the author's voice on stage", *Comparative Drama*, XXII, 3: 193-214.
- Ricoeur, P. (1969), *Le conflict des interprétations. Essais d'herméneutique*, París, Seuil. (Trad. esp.: Buenos Aires, La Aurora, 1984.)
- (1975) *La métaphore vive*, París, Seuil. (Trad. esp.: Madrid, Ediciones Europa, 1980.)
- (1986), *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, París, Seuil.
- Rimmon-Kenan, S. (1983), *Narrative fiction: Contemporary poetics*, Londres-Nueva York, Methuen.
- Romera Castillo, J. (1988), *Semiótica literaria y teatral en España*, Kassel, Reichenberger.
- (1999), *Literatura, teatro y semiótica*, Madrid, UNED.
- Roubine, J. J. (1990), *Introduction aux grandes théories du théâtre*, París, Bordas.



- Ruffini, F. (1978), *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Roma, Bulzoni.
- Ruiz Ramón, F. (1967), *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1988.
- (1971), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Salomon, N. (1965), *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, (trad. de *Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega*), Madrid, Castalia, 1985.
- Sartre, J. P. (1944), “Le style dramatique”, en 1973: 22-50.
- (1960), “Théâtre épique et théâtre dramatique”, en 1973: 104-151.
- (1973), *Un théâtre de situations*, París, Gallimard.
- Savarese, N. de (1983), *Anatomía del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, Florencia, La Casa Usher.
- Schack, A. F. von (1887), *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, M. Tello.
- Schaeffer, J.-M. (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, París, Seuil.
- (1992), *L'art de l'âge moderne*, París, Gallimard.
- (1995a), “Énonciation théâtrale”, en Ducrot y Schaeffer, s. v.: 612-621.
- (1995b), “Personnage”, en Ducrot y Schaeffer, s. v.: 622-630.
- (1995c), “Temps, mode et voix dans le récit”, en Ducrot y Schaeffer, s. v.: 588-602.
- Schérer, J. (1950), *La dramaturgie classique en France*, París, Nizet.
- Schmeling, M. (1982), *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, París, Lettres Modernes.
- Schmid, H. y A. van Kesteren (eds.) (1984), *Semiotics of drama and theatre. New perspectives in the theory of drama and theatre*, Ámsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- Scholes, R. (1968), *Elements of fiction*, Nueva York, Oxford University Press.
- y R. Kellog (1966), *La natura della narrativa*, Bolonia, Il Mulino, 1970.



- Segre, C. (1984), *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Turín, Einaudi.
- Serpieri, A. (1977), “Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale”, *Strumenti Critici*, 32-33: 90-137.
- (1980), “La retorica a teatro”, *Strumenti Critici*, 41: 149-179.
- Souriau, É. (1950), *Les deux cent mille situations dramatiques*, París, Flammarion.
- Spang, K. (1991), *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA.
- (1993), *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis.
- Staiger, E. (1946), *Conceptos fundamentales de Poética*, Madrid, Rialp, 1966.
- Stanislavski, K. (1926), *La formation de l'acteur*, París, Payot, 1963. (Trad. esp.: *Un actor se prepara*, México, Ed. Constanca, 1988.)
- Steiner, G. (1961), *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Ávila, 1991.
- (1961b), “El verso en la tragedia”, en 1984: 204-210.
- (1984), *Lecturas, obsesiones y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1990.
- (1989), *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Barcelona, Destino, 1991.
- Styan, J. L. (1973), *The elements of drama*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Szondi, P. (1956 y 1961), *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, 1994.
- Tamayo, J. (dir.) (1971), *Luces de bohemia* (decorado y figurines de Emilio Burgos, con Carlos Lemos como Max Estrella y Agustín González como Don Latino), Teatro Bellas Artes, Madrid, fecha de estreno, 1-10-1971.
- Taylor, J. R. (1970), *A dictionary of the theatre*, Londres, Penguin Books.
- Thomasseau, J.-M. (1984), “Para un análisis del paratexto teatral (Algunos elementos del paratexto hugolino)”, en Bobes Naves (comp.) 1997: 83-118.
- (1996), *Drame et tragédie*, París, Hachette.



- Todorov, T. (1968), *Qu'est-ce que le structuralisme? Poétique*, París, Seuil, 1973.
- (1972), “Personaje”, en Ducrot y Todorov, s.v.: 259-264.
- Tomachevsky, B. (1928), *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982.
- Tordera Sáez, A. (1978), “Teoría y técnica del análisis teatral”, en *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*, Madrid, Cátedra: 155-199.
- Toro, F. de (1987), *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna.
- (1989), “Toward a specification of theatre discourse”, *Versus*, 54: 3-20.
- Torre, E. (1994), *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis.
- Ubersfeld, A. (1977), *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia, 1989.
- (1981), *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, París, Éditions Sociales. (Trad. esp.: Madrid, Publicaciones de la ADE, 1997.)
- (1996), *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, París, Belin. (Trad. esp.: Buenos Aires, Galerna, 2004.)
- Uscatescu, G. (1968), *Teatro occidental contemporáneo*, Madrid, Guadarrama.
- Valle-Inclán, R. del, *Luces de bohemia: Esperpento*, edición crítica de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe (“Clásicos castellanos, nueva serie”, 33), 1993.
- Veinstein, A. (1955), *La puesta en escena. Su condición estética*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1962.
- Veltruský, J. (1941), “El texto dramático como uno de los componentes del teatro”, en Bobes Naves (comp.) 1997: 31-55.
- (1942), *El drama como literatura*, Buenos Aires, Galerna / IITCTL, 1990.
- Villanueva, D. (1992), *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España / Espasa Calpe.
- Villegas, J. (1991), *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books.



- Villiers, A. (1951), *Psicología del arte dramático*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1955.
- VV. AA. (1970), *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid, Alberto Corazón.
- VV. AA. (1978), *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milán, Il Formichiere.
- Worthen, W. B. (1992), *Modern drama and the rhetoric of theater*, Los Ángeles / Oxford, University of California Press.
- Yxart, J. (1894-1896), *El arte escénico en España*, Barcelona, Alta Fulla, 1987.
- Zamora Vicente, A. (1969), *La realidad esperpéntica (Aproximación a «Luces de bohemia»)*, Madrid, Gredos.
- (1993), “Prólogo” a su edición citada de *Luces de bohemia*: 9-45.
- Zich, O. (1931), *Estetika dramatického umení* [Estética del arte dramático], Praga, Melantrich.
- Zolkiewski, S. (1972), “Poétique de la composition”, *Semiotica*, V, 3: 205-224.



Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método
se terminó de imprimir en noviembre de 2012
en los talleres de Editorial Innova,
Año de Juárez #343, Col. Granjas San Antonio,
c. p. 09070, Distrito Federal

Corrección y cuidado de la edición:
Hugo Valdés Sánchez y Leticia García Urriza.
Formación y diseño, Galdi González Salgado.

El tiraje consta de 3 000 ejemplares.



Otros títulos de nuestra
Colección de Artes Escénicas:

SERIE TEORÍA Y TÉCNICA

Hacia una teoría dramática

M. S. Kurguinian

(Traducción del ruso de Armando Partida)

Juegos de sueño y otros rodeos:

Alternativas a la fábula en la dramaturgia

Jean-Pierre Sarrazac

(Traducción del francés de Víctor Viviescas)

Narraturgia:

dramaturgia de textos narrativos

José Sanchis Sinisterra

Prácticas de lo real en la escena

contemporánea

José A. Sánchez

SERIE HISTORIA

Actores y compañías en la Nueva España:

siglos XVI y XVII

Maya Ramos Smith

SERIE DRAMATURGIA

Teatro breve:

antología para formación actoral

Varios autores

Las buenas y las malas palabras:

obras selectas de Perla Szuchmacher

Perla Szuchmacher

Bordeando Shakespeare

Antología

Varios autores

La obra que tiene en sus manos la han leído innumerables investigadores, estudiantes, creadores y amantes del teatro, que han encontrado en ella útiles herramientas para ejercer su actividad, tanto teórica como escénica. No exageramos, por ello, al afirmar que *Cómo se comenta una obra de teatro* es un texto llamado a convertirse en un clásico de la crítica y el análisis teatral contemporáneos.

El generoso modo expositivo de José-Luis García Barrientos permite al lector encontrarse con el método de análisis teatral propuesto, como lo haría con un viejo amigo, en tanto le habla de aquello que, de alguna manera, ha intuido desde la primera vez que leyó o presencié atentamente una obra teatral. Este texto actualiza nuestra relación con el arte dramático, invitándonos a experimentarlo con mayor frecuencia y profundidad, de modo que puede ser de interés no sólo para especialistas, investigadores y creadores de teatro, sino también para los aficionados a este arte.

En esta edición se ofrece, además de una versión corregida del libro originalmente publicado por Síntesis (2001) en España, un nuevo capítulo en el que el autor pone en práctica su propuesta mediante el análisis del clásico de la dramaturgia española *Luces de bohemia*, de Ramón del Valle-Inclán.

José-Luis García Barrientos es Doctor en Filología por la Universidad Complutense de Madrid e Investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España. Su historial cuenta más de cien publicaciones. En *Paso de Gato* ha publicado los títulos *El teatro del futuro* y *Actuación y escritura (teatro y cine)*.



Chihuahua
Gobierno del Estado
Instituto de Educación, Cultura y Deportes



Secretaría de
cultura DF



ICHC Instituto
Chihuahuense
de la Cultura



ISBN: 978-607-8092-33-8



9 786078 092338