



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2019

dramatología / **dramaturgia**. Neologismo, del griego δραματολογία, dramatología (ing.: *dramatology*, fr.: *dramatologie*, it.: *drammatologia*, al.: *Dramatologie*, port.: *dramatologia*) / Del griego δραματουργία, *dramatourgía* (ing.: *dramaturgy*, fr.: *dramaturgie*, it.: *drammaturgia*, al.: *Dramaturgie*, port.: *dramaturgia*).

Dramatología, basándose en el concepto aristotélico de modo de imitación, es *la teoría del modo teatral de representar ficciones*, o, más escuetamente, *la teoría del “drama”* (entendido como el encaje de una fábula o argumento en una puesta en escena).

Este modo, que es el de la actuación o el drama, se opone al otro (único) modo, que es el de la narración e incluye al cine. El rasgo distintivo es el carácter mediado (o no) de la representación. El narrativo es el modo “mediato”, con la voz del narrador o el ojo de la cámara como instancias mediadoras constituyentes. El dramático es el modo “in-mediato”, sin mediación: el mundo ficticio se presenta —en presencia y en presente— ante los ojos del espectador.

Dramaturgia es la práctica del modo de representación teatral o la práctica del “drama” (tal como lo define la dramatología).

El *dramaturgo* resulta ser entonces el hacedor de dramas, o sea, el responsable de la dramaturgia, concepto que contiene tanto al escritor “literario” de obras dramáticas (el *Dramatiker* alemán) como a la figura “teatral” del adaptador, consejero, programador, etc. que trabaja para un espectáculo o teatro (el *Dramaturg* alemán).

La definición especializada de “dramaturgia” como término literario, en el seno de una teoría del teatro y el drama, no se aparta del significado general del término y, siendo mucho más breve y precisa, engloba sin ningún conflicto las cuatro acepciones que propone el DRAE: (1) “preceptiva que enseña a componer obras dramáticas”, (2) “concepción escénica para la representación de un texto dramático”, (3) “conjunto de obras dramáticas de un autor, época o lugar, o escritas en una lengua determinada”, (4) “dramática (género literario)”. Subrayemos solo el doble carácter, literario y teatral o escénico, de la dramaturgia. Tal vez resulte más preciso decir que el campo semántico delimitado por las cuatro acepciones del DRAE corresponden al espacio conceptual de la dramaturgia y la dramatología juntas, espacio unitario, pues una y otra no son sino la doble cara (teórica y práctica) de lo mismo, del “drama” tal como se define.

Como teoría dramática, la “dramatología” ha sido acuñada, formulada y desarrollada por el teórico español José-Luis García Barrientos (1991, 2001, 2004, 2014, 2017) desde la década de los años ochenta del siglo XX hasta la actualidad, y aplicada al análisis de la dramaturgia de casi un centenar de autores y obras dramáticas por un amplio equipo de investigadores bajo su dirección (García Barrientos, dir., 2007, 2011, 2015, 2016a, 2016b, 2017a, 2017b, 2018a, 2018b, 2019a, 2019b, 2020). Resumimos a continuación sus principios teóricos fundamentales y el modelo de análisis de la dramaturgia que se sigue de ellos.

1. PRINCIPIOS DE DRAMATOLOGÍA

Al pretender construir una visión, o sea, una teoría del teatro y del drama racional, sistemática, consecuente, lógica, la dramatología asume un desafío a los tiempos que corren de “pensamiento débil”. A su artífice, quizás por su formación científica primera, le sigue produciendo una especie de repugnancia intelectual la utilización de términos, casi siempre altamente polisémicos, como teatro, drama, dramaturgo o dramaturgia, sin tomarse la molestia epistemológica de definirlos antes, y no digamos la inconsecuencia lógica como forma de enlace entre una proposición y las siguientes, por más que con escandalosa sorpresa haya ido constatando que tal modo de proceder es moneda corriente en las humanidades *à la page*.

Por el contrario, la dramatología se obliga a partir de cero, a no dar nada por supuesto, y se esfuerza porque cada paso adelante sea consecuente o al menos congruente con los previamente establecidos. En consecuencia (precisamente) se lo juega todo en los primeros pasos, en los fundamentos o los principios, que deben sostener, como cimientos, todo el edificio conceptual de la teoría y del método analítico que se deriva de ella.

Dos son esas piedras angulares de la dramatología. La primera deriva de la *Poética* de Aristóteles, ese libro prodigioso que es no solo el fundacional sino también el fundamental de la teoría literaria y teatral. La segunda fue entrevista en un pasaje de la conferencia que pronunció en 1946 José Ortega y Gasset (1958) en Lisboa con el título *Idea del teatro: Una abreviatura*. A continuación se ensaya una abreviatura de los dos principios mentados y de las primeras definiciones epistemológicas que se pueden derivar de ellos.

1.1. Narración y actuación

Hay en la *Poética* de Aristóteles una categoría de un alcance teórico tan excepcional que conserva hoy, casi dos milenios y medio después, todo su valor explicativo. Asombra, al mismo tiempo, constatar la poca atención

que ya el propio Aristóteles y tras él toda la tradición teórico-literaria prestaron a este concepto y, por tanto, el escasísimo desarrollo de sus implicaciones hasta fechas muy recientes. Me refiero a la categoría de *modo de imitación*, que resulta germinal en la “narratología” de Gérard Genette (1972, 1983) —el fruto más depurado quizás del paradigma formalista-estructuralista, que es sin duda el más fecundo del pensamiento literario del siglo XX— y sobre la que García Barrientos construye la “dramatología”, en paralelo y, sobre todo, en contraste con la anterior (Schaeffer, 1995: 620-621).

Los *modos* de imitar son dos, según Aristóteles: narrando lo imitado y, literalmente, «presentando a todos los imitados como operantes y actuantes» (48a19-24), que es el modo de imitación propio de la tragedia y 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» (48a28-30). En definitiva, el modo narrativo y el modo dramático, que hoy, con el sentido etimológico de “drama” muy desvaído o del todo olvidado, resultaría más expresivo denominar modos de la narración y de la *actuación*.

Se puede poner esta distinción aristotélica como ejemplo de categoría genuinamente teórica, no seguramente indiferente a la historia o al paso del tiempo, pero sí con una vigencia de larga, de larguísima duración. Y ello porque la visión de Aristóteles en este punto fue tan lúcida y penetrante que sigue siendo válida hoy, lo que no deja de ser extraordinario. Resulta que hace casi dos mil quinientos años alguien, desde luego muy inteligente, señaló dos maneras de construir mundos de ficción, y ahí siguen, siendo dos y solo dos, las mismas, hoy. Aunque estos dos *modos* aristotélicos requieren seguramente una reformulación.

El encaje en ellos del cine, un tipo de representación que Aristóteles, por muy listo que fuera, no podía prever, nos dará seguramente la clave. Lo que acerca el cine al teatro, su carácter espectacular, y lo aleja de la narración verbal, no depende del *modo* de imitación, sino de los *medios* con que se imita, por no salir de la terminología aristotélica. Lo que sí depende del modo y comparte el cine con la narración —de manera menos visible, claro— es el carácter *mediado* de la representación. La voz del narrador y el ojo de la cámara son, en cada caso, la instancia mediadora entre el mundo ficticio y el receptor; que solo a través de esa intermediación tiene acceso al universo representado.

La oposición modal puede, pues, ser reformulada en términos de representación *in-mediata* (la actuación) frente a representación *mediata* (la narración), con lo que el cine cae rotundamente del lado de la narración.

El dramático es, por el contrario, el modo *inmediato*, es decir, no mediado, de representar universos imaginarios. En el teatro el espectador ve el mundo ficticio *directamente*, con sus propios ojos, mientras que en el cine lo ve y en el relato lo imagina a través de una instancia mediadora en cuya mirada y en cuya voz, respectivamente, se sustenta enteramente el mundo en cuestión.

Lo esencial y lo distintivo del modo dramático es que la ficción *se pone ante los ojos* del espectador —realmente en el teatro, formalmente en el libro— y se sustenta, no en meras palabras o en meras imágenes, sino en los dobles reales (personas, espacios, objetos, etc.) que lo representan: nada ni nadie se interpone realmente entre ella y el receptor. En palabras de Northrop Frye (1957: 302): «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».

En el mismo sentido puede entenderse la afirmación de Gérard Genette (1979: 70) de que la dramática se diferencia de la narrativa (y de la lírica) «en tanto que única forma de enunciación rigurosamente “objetiva”»; objetividad que cabe concebir sobre todo, en términos negativos, como ausencia de mediación, como enunciación *in-mediata*, es decir, aunque pueda sonar demasiado paradójico, como *enunciación sin sujeto*. Y es esa ausencia de autor, de sujeto, de instancia mediadora en realidad, la que explica las incomodidades o disfunciones que encuentra en el modo dramático la expresión de la subjetividad no exteriorizada o los juegos con el “punto de vista” (García Barrientos, 2001: 246-273; 2004: 111-143).

La *inmediatez* dramática se advierte quizás con mayor facilidad en el espectáculo que en el texto de teatro, pero afecta por igual a uno y a otro. La escritura dramática resulta tan determinada por el modo *in-mediato* como la representación teatral. Y las marcas que el modo deja en el texto son tan decisivas como evidentes. Lo que ocurre es que hay una resistencia generalizada a verlas, a reconocerlas.

En términos muy generales, la *inmediatez* modal determina la peculiar estructura del texto dramático, que radica en la superposición de dos sub-textos nítidamente diferenciados que se van alternando, los que denominó Roman Ingarden (1931) *Haupttext* (texto principal) y *Nebentext* (texto

secundario o complementario) y que, prescindiendo de cualquier connotación valorativa, deberíamos convenir en llamar en español, de forma clara, sencilla y exacta, *diálogo* y *acotación*.

Consecuencias de la inmediatez enunciativa impuesta por el modo son el estilo directo *libre* —es decir, no regido por voz superior alguna— del diálogo y el lenguaje necesaria y radicalmente *impersonal* —con exclusión de la primera (y segunda) persona gramatical— de la acotación. Es, pues, común a los dos sub-textos el carácter objetivo de la enunciación.

Y acierta Anne 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 está en preguntar quién habla en el texto de teatro, la respuesta es para la dramatología clarísima: *directamente* cada personaje en el diálogo, y nadie —sí, *nadie*— en la acotación. Pues si realmente hablara el autor, o alguien, quien fuera, en las acotaciones, como cree ella y quizás la mayoría, ¿por qué *no puede* nunca decir “yo”?

No se niega, claro, la mera posibilidad material de escribir acotaciones en primera persona, cosa que ha hecho, por ejemplo, el dramaturgo español José Luis Alonso de Santos en *El álbum familiar* (1982), sino que eso pueda resultar dramáticamente trascendente. Y es que el lenguaje de la auténtica acotación es, además de impersonal, mudo (no proferido), indecible, pura escritura sin posibilidad alguna de vocalización; en definitiva, como dijimos antes, enunciación sin sujeto. En eso radica la diferencia con algo que podría parecer semejante, la descripción en un texto narrativo; pero esta, en cambio, es siempre proferida por una voz, la del narrador. Ni que decir tiene que el diálogo narrativo carece también de la inmediatez del dramático, pues siempre está en último término *regido* por esa misma voz (García Barrientos, 2001: 46-82).

1.2. Escritura y actuación

Pasemos al segundo de los principios. En la citada conferencia, publicada luego como libro, Ortega y Gasset (1958: 40-41) oponía una serie de fenómenos como el teatro, el circo, el cine, los toros (aparentemente los espectáculos) a otros como la poesía, la novela, el ensayo (se diría que la literatura) mediante un ingenioso criterio: a los primeros hay que ir a verlos saliendo “fuera” de nuestra casa; los segundos, en cambio, ocurren “dentro” de nosotros, de nuestra casa.

Pero este darse dentro o fuera de uno mismo, de tener o no que ir a ellos, no diferencia lo que a primera vista parece, la literatura del espectáculo. La literatura se da dentro, no habrá que ir a ella, solo en el caso de que sea *escrita* y por serlo. A la literatura oral hay que ir, como al teatro; ocurre fuera y no dentro de nosotros. Y lo mismo sucede con los espectáculos. A algunos, como el teatro, hay necesariamente que ir: son *actuaciones*. A otros, como el cine, no necesariamente: ocurren dentro de nosotros, pueden ser consumidos individual o solitariamente, leídos y releídos cuando, donde y como queramos: son *escrituras*.

El teatro es al cine lo que la forma oral (cara a cara) es a la forma escrita del lenguaje. Y se pueden oponer, en general, los espectáculos de actuación o producidos “en vivo”, con la presencia efectiva de espectadores y ejecutantes, a los espectáculos de escritura, grabados o percibidos “en diferido”, que se comunican en ausencia del emisor. Como afirmó Henri Gouhier (1943: 21): «En la representación hay *presencia* y *presente*. Esta doble relación con la existencia y con el tiempo constituye la esencia del teatro».

La oposición entre *escritura* y *actuación* rebasa lo espectacular para afectar al ámbito de la estética (la música es escritura grabada en disco, y actuación ejecutada en un concierto) y, en general, de los fenómenos comunicativos; se trata, pues, de una oposición semiótica. La comunicación de una y otra categoría presenta diferencias esenciales. La de las escrituras se realiza en dos fases, con solución de continuidad: una, la producción (*Autor* → *Obra*), y otra, aparte, el consumo (*Obra* → *Espectador*); la de las actuaciones, en una sola fase (*Actor* ↔ *Público*), sin que sea posible separar producción y consumo, creación y recepción.

Producción y consumo son en las actuaciones, además de simultáneos, inseparables en efecto. La actuación no solo se consume, sino que también se *consume* en el transcurso de su realización. Producción y consumo no es que sean simultáneos; son el mismo proceso. No puede concebirse la realización desligada de su comunicación, ni una recepción que no coincida (y no solo en el tiempo) con su producción. De ahí el carácter de *acontecimiento* del teatro y todas las actuaciones, su imposibilidad de ser *reproducidos*. En las escrituras, por el contrario, nunca asistimos a la producción sino a la reproducción de la obra; creación y consumo son *dos* procesos separables y casi siempre separados.

Las dos categorías se oponen también atendiendo a las actividades (escribir y actuar) o el quehacer que presuponen. En palabras de Melchinger (1958: 89): «El arte fugaz del teatro crea particulares

dificultades al artista en acción: lo único que puede hacer es preparar y repetir, pero no volver atrás. (¡Cuánto envidia al poeta, al pintor, al compositor, la fuerza bendita de las correcciones!)». Y, en efecto, repetición y corrección caracterizan, respectivamente, la creación de las actuaciones y de las escrituras. Además del actor, el músico, el torero, el deportista o el artista de circo preparan (ensayan) sus actuaciones repitiendo (la lengua francesa llama con razón al ensayo teatral “repetición”). Y todos los *escritores* construyen sus obras corrigiendo. La relación se invierte en el acto de comunicación: la escritura admite relectura, vuelta atrás, o sea repetición, y la actuación puede ser alterada, corregida en el acto (respecto a lo previsto o ensayado).

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, y carecen, en ese sentido, de autor. Ambas categorías se oponen, pues, como los conceptos de autor y de actor, como lo objetivado a lo (inter)subjetivo.

El derecho de propiedad solo puede ejercerse sobre un objeto (o bien aquello sobre lo que se ejerce se convierte en objeto). Un actor o un torero difícilmente acusarán de plagio a los que los imiten. El concepto de plagio, ligado al de autoría o propiedad (intelectual), solo tiene sentido en las escrituras, no en las actuaciones, en las que es imposible la reproducción idéntica, la transcripción literal (de lo que no es, por definición, escrito). En el cine y las escrituras el sujeto (autor “ausente”) desaparece en beneficio del objeto (obra), mientras que en el teatro y las actuaciones es la obra (el objeto) la que desaparece en la relación subjetiva (entre actores y espectadores).

Actuación y escritura se oponen, en fin, como lo vivo y lo no vivo. Para trascender la vida —lo que muere— las escrituras fijan sus obras en materiales inertes, construyen objetos. Las actuaciones, en cambio, plasman sus formas en la materia viva, viven y mueren *en* y *con* los sujetos que las producen y las consumen; sus obras —si cabe llamarlas así— son *vivas* precisamente porque no se resisten a la muerte. Frente al afán de pervivencia propio de las Bellas Artes, las actuaciones parecen regirse por un principio estético más subversivo y más humano, que se puede condensar en el verso de Luis Cernuda: «Todo lo que es hermoso tiene su instante, y pasa» (en “Las ruinas”, de *Como quien espera el alba*). Sirva, en fin, como ilustración este ejemplo:

El mismo artista tocando la misma pieza en el mismo estudio y en un breve intervalo, no se tomará el mismo tiempo de reloj ni respetará la misma

duración formal y psicológica. La presión sobre la cuerda, el roce de la tecla, la vibración en la boquilla son únicos en cada ocasión. Su isocronía mecánica, el hecho de que siempre sean idénticas, hace que para muchos compositores e intérpretes las grabaciones sean objetos muertos (Steiner, 2001: 251).

Al formular por primera vez estas categorías, en los años setenta (1981: 47-48), ya se notaba que las escrituras llevaban todas las de ganar, desde hacía mucho tiempo, por lo menos en Occidente. Así lo celebraba, por ejemplo, Leonardo da Vinci, como nos recuerda Walter Benjamin (1936: 45-46, n. 22): «La pintura es superior a la música, porque no tiene que morir apenas se la llama a la vida, como es el caso infortunado de la música... Esta, que se volatiliza en cuanto surge, va a la zaga de la pintura, que con el uso del barniz se ha hecho eterna». Seguramente los criterios de prestigio, en el terreno de la cultura y quizás en todos, se encuentran hoy, y tal vez siempre, volcados hacia la valoración de lo escrito, de lo objetivado, sea un cuadro o una cuenta corriente, frente a lo actuado, sea un hombre, por ejemplo.

En términos menos sublimes, es fácil comprender las decisivas ventajas prácticas que comporta el hecho de que el cine sea algo escrito, enlatado, transportable y reproducible hasta el infinito —basta pensar en las posibilidades de amortización prácticamente ilimitadas con que cuentan sus gastos de producción, por descomunales que sean—; frente a la desventaja inversa que supone para el teatro el ser actuación, pues «no se puede tener al mismo tiempo una actuación en vivo y una distribución barata y fácil», como afirma Coetzee (1999: 46) en el relato-conferencia *La novela en África*, que vale la pena leer en relación con lo que aquí se trata.

1.3. Definiciones epistemológicas

Estos dos pilares sostienen una idea del teatro como actuación al cuadrado, es decir, como lo contrario de la narración y como lo contrario de la escritura, como lo que no admite mediación (verdadera, no fingida) ni fijación en soporte alguno. Se puede decir que el único verdadero “soporte” del teatro es la memoria orgánica de los actores y espectadores de cada espectáculo. Así que las funciones teatrales son en realidad menos efímeras de lo que se cree, pues viven (de forma precaria, como nosotros mismos) mientras vive cada uno de los sujetos que estuvieron presentes y solo mueren del todo con el último de ellos.

A partir de estos dos principios es posible construir una visión o teoría coherente, sistemática y plausible del teatro; empezando por las

definiciones básicas: teatro, drama, texto dramático, obra dramática, dramatología, dramaturgia y dramaturgo.

1.3.1. *El teatro como espectáculo*

Entenderemos 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.

Fundamentales parecen en el ámbito espectacular las oposiciones que se acaban de establecer entre *escritura* y *actuación*, es decir, entre espectáculos actuados o producidos en vivo, como el teatro, y espectáculos escritos o grabados, como el cine (García Barrientos, 2010), y entre *narración* y *actuación*, o sea, entre espectáculos “mediados”, con una instancia mediadora constituyente entre ficción y público, como el cine, y espectáculos “inmediatos”, sin mediación radical alguna, como el teatro (García Barrientos, 2017).

El teatro resulta ser así, como se acaba de decir, actuación al cuadrado, un tipo de espectáculo irreductible a la escritura, a ser fijado del modo que sea, a ser convertido en texto, por un lado, y por otro, incompatible también con la narración, es decir, con cualquier forma de mediación, ni visual (cámara) ni verbal (voz narrativa) ni otra. Tal identificación de teatro y actuación se refuerza al considerarlo también *esencial* actuación, en cuanto no consiste en otra cosa que en ser actuación, a diferencia de un partido de fútbol o una pelea callejera, por ejemplo, que son algo en sí y, al aparecer un público, suman a eso que son el ser espectáculo, o sea, se convierten en actuaciones. Como escribe Henri Gouhier (1953: 16): «Hay una exigencia que radica en la esencia misma del teatro, porque si el público no está presente, las criaturas de la escena pierden su existencia, la metamorfosis del actor cae, por así decir, en el vacío: no tiene ya ningún significado». El teatro necesita al público para *ser*; las demás actuaciones lo requieren para *ser actuaciones*.

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)representativa (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. Jorge Luis Borges la formuló de forma lapidaria así: «La profesión de actor consiste en fingir que se es otro ante una audiencia que finge creerle» (en Stornini, 1986: 14).

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

1.3.2. *El drama como teatro*

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. Tal definición del concepto de “drama” puede sintetizarse en la siguiente fórmula “matemática”, que lo presenta como cociente o encaje de fábula y escenificación:

DRAMA = FÁBULA / ESCENIFICACIÓN

1.3.3. *La 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; es más, cuando los hablantes o actores son conscientes de la presencia de ese observador y hablan o actúan en realidad *para él*.

Tal modelo debe dar cuenta también de que los sujetos aparecen desdoblados según la convención representativa propia del teatro, el actor

(real) en personaje (ficticio) y el público real (escénico) en público ficcionalizado (dramático).

Todavía hay que notar que el público se ve sometido además a la posibilidad de otro tipo de desdoblamiento: el que provoca su actualización por los personajes (el público dramático) o los actores (el público escénico) cuando se produce, o los deja en estado virtual cuando no, o sea, cuando fingen ignorarlo.

El modelo que se propone esquemáticamente en la Figura 1 da cuenta con bastante precisión de la llamada “doble enunciación teatral”, admitida por todos, aunque no todos la apliquen consecuentemente e, incurriendo en contradicción, propongan modelos comunicativos lineales para el teatro.

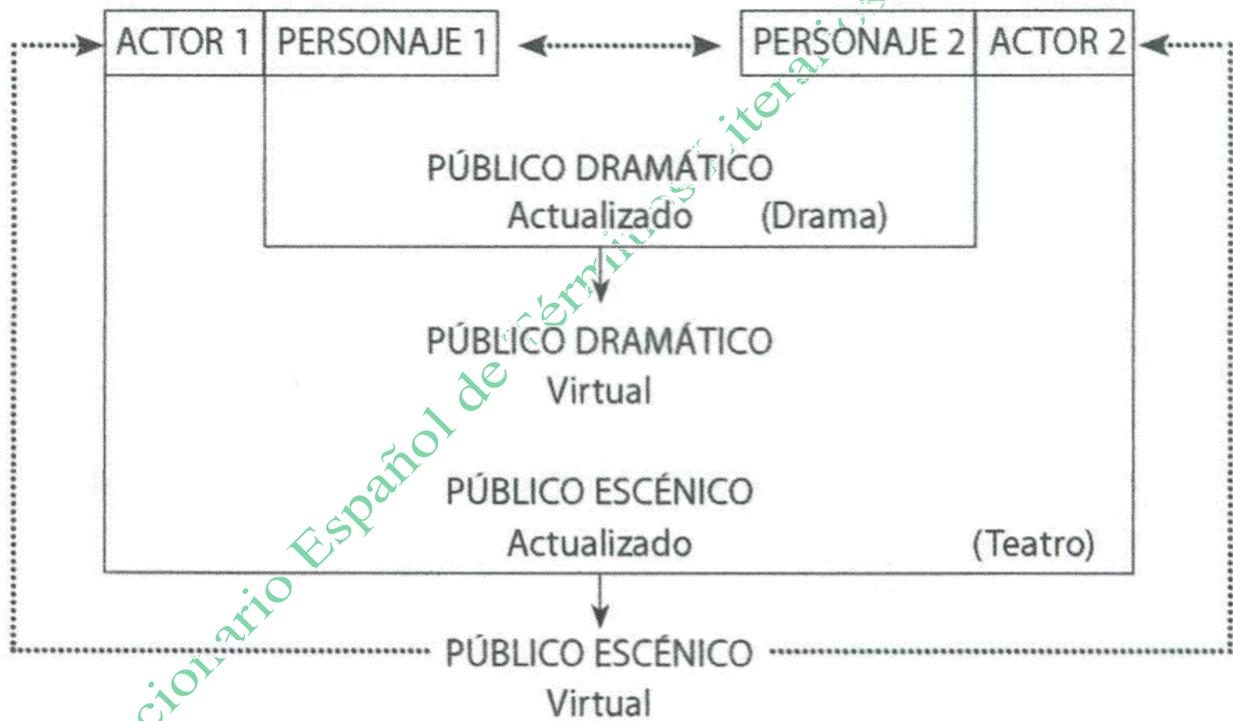


Figura 1. Modelo de comunicación teatral

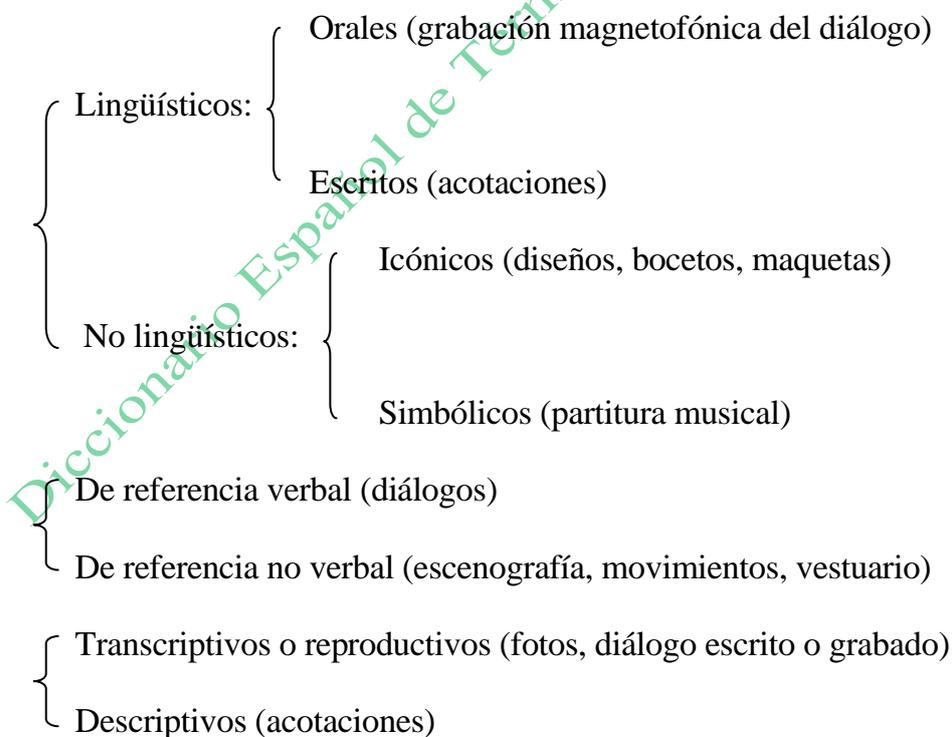
El esquema pone de manifiesto el carácter de «*instancia extra-discursiva englobante*» (Alexandrescu, 1985: 565) del público virtual, que es el verdadero (último) destinatario de la comunicación dramática y teatral, así como la posibilidad señalada de actualizar al público situándolo “dentro” del drama 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 *feed-back* 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, etc.

1.3.4. Los 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, no cerrada, de los textos de teatro:



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 primor-

dialmente 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).

1.3.5. *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 se definirá 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) 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 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, atendiendo no solo al mundo representado sino también al *modo* de representarlo.

1.3.6. «Dramaturgo»

Aunque no necesario, puede resultar útil, sobre todo para el estudio de la recepción o *visión* dramática, 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 teórico 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.

1.3.7. *Dramatología y dramaturgia*

La *dramatología* se entiende como 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 esta 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 el 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 hoy 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. En el marco teórico apenas esbozado, entenderemos 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 hasta el más particular (dramaturgia de un autor, de una escuela, de una época, de una lengua, etc., incluso de una obra).

2. ANÁLISIS DE LA DRAMATURGIA

Sobre estas bases, expuestas de forma sumarisima, parece posible construir un modelo de análisis de la dramaturgia con visos de coherencia. Tras una primera consideración introductoria de la estructura textual o lingüística del drama y de los aspectos generales de la ficción dramática que pueden resultar útiles para el análisis, resumiremos las posibilidades que ofrece al modo dramático de representación cada uno de los cuatro elementos *fundamentales* del teatro: el tiempo, el espacio, el personaje (actor y papel) y la recepción, que preferimos denominar “visión” para subrayar el carácter primordialmente visual del teatro y que es el aspecto del público que se considera pertinente para la dramaturgia y la dramaturgia.

2.1. Escritura, dicción y ficción

A) *Estructura textual del drama (Escritura y dicción)*

2.1.1. *Texto y paratexto*

La inmediatez del drama determina la estructura, peculiar, que es común al texto y a la obra dramática y consiste en la sucesiva alternancia de dos subtextos nítidamente diferenciados e impermeables entre sí, el del *diálogo* y el de la *acotación*. El peso relativo de cada uno de ellos varía según épocas, culturas, autores y obras. Las acotaciones, casi inexistentes en la tragedia griega y el clasicismo francés, muy escasas en el teatro isabelino y en el español del Siglo de Oro, llegan a proliferar en los siglos XIX y XX (Bernard Shaw, Hauptmann, O’Neill, Valle-Inclán, Adamov), pero difícilmente podrían desaparecer del texto, como sí puede ocurrir con

el diálogo (*Acto sin palabras*, I y II, de Beckett, *El pupilo quiere ser tutor* de Peter Handke).

De acuerdo con el significado del prefijo “-para” (junto a), llamamos *paratexto* a cuanto pueda acompañar, fuera de sus límites, al *texto*, que es la suma de diálogos y acotaciones (y nada más). Atendiendo a la autoría de estos “añadidos”, conviene distinguir el paratexto *autorial*, debido al mismo autor, del *crítico*, fruto de editores, estudiosos, etc.; y en cuanto a la posición, los paratextos *preliminar*, *interliminar* y *posliminar*, como el prólogo, las notas a pie de página y el epílogo, respectivamente. La frontera entre texto y paratexto es nítida, aunque en ocasiones pueda parecer problemática. (El sujeto de la enunciación del paratexto es el autor o el crítico reales; el de los diálogos, cada personaje; la acotación no tiene.) El prólogo de Strindberg a *La señorita Julia* es, por ejemplo, un paratexto (autorial, preliminar) decisivo para la comprensión de la obra.

2.1.2. Acotación

La acotación puede definirse como la notación de los componentes extraverbales y paraverbales de la representación, efectiva o imaginada, de un drama. Como consecuencia de la inmediatez dramática, la acotación es pura escritura “indecible”, enunciación sin sujeto, lenguaje radicalmente impersonal y reducido a la función representativa, o sea, impermeable, entre otras, a la función poética. Prueba de esa impermeabilidad es, contra lo que pudiera parecer, que cuando un autor escribe acotaciones en verso (Valle-Inclán en la *Farsa y licencia de la reina castiza*, por ejemplo), para no perder su valor “poético”, necesariamente literal, en la puesta en escena, no hay otra solución que “decir” la acotación, o sea, convertirla en diálogo.

Atendiendo precisamente a su referencia, o sea, a su única función legítima o “teatral”, cabe distinguir acotaciones *espaciales* (decorado), *temporales* (ritmo), *sonoras* (música) o *personales*; que a su vez pueden ser *nominativas*, *paraverbales* (entonación), *corporales* —de apariencia (vestuario) y de expresión (gesto)—, *psicológicas* (sentimiento) u *operativas* (acción).

Más enjundia tiene la distinción funcional, basada en el modelo dramatológico, entre las acotaciones genuinamente *dramáticas* (las únicas que admite el texto dramático), que refieren al drama, o sea, al encaje de la fábula en la escenificación, y las *extradramáticas* (que puede presentar la “obra”), porque refieren, bien a la pura fábula (*diegéticas* o literarias), o bien a la pura escenificación (*escénicas* o técnicas). Cabe todavía llamar *metadramáticas* a las del tipo “tragedia en dos actos”, por ejemplo, que

refieren al drama en cuanto drama o a la representación en cuanto representación.

He aquí breves ejemplos de acotación diegética («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», *El hombre sin cuerpo* de Herman Teirlinck) y de acotación escénica («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», *Comedia [Play]* de Samuel Beckett).

2.1.3. Diálogo

El diálogo es el componente estrictamente verbal del drama, dicho en la representación y transcrito (simplificado e incompleto) en el texto. La inmediatez modal se traduce en el dominio de lo que cabría llamar “estilo directo libre”, sin régimen o mediación de ningún tipo, en la plenitud funcional (y personal) del lenguaje; lo mismo que ocurre en la conversación “real”, de la que es el trasunto literario más fiel.

Relevante para el análisis del diálogo dramático es la cuestión del *estilo* (nivel o registro), con las posibilidades básicas de la *unidad*, exigida en las dramaturgias clasicistas, y del *contraste*, recurso muy eficaz para caracterizar a los personajes o como fuente de comicidad, etc. Lo mismo puede decirse del “*decoro*”, en sentido retórico, es decir, de la armónica concordancia de los elementos del discurso entre sí y con los que definen la situación comunicativa, como el carácter del personaje o la situación en que se encuentra. La falta de decoro puede producirse por incompetencia, pero también como deliberado recurso expresivo. No cabe aquí más que mencionar la relación entre diálogo teatral y verso, fecunda, vista desde la historia, y fascinante, desde la teoría.

En la línea comunicativa en la que interactúan los actores/personajes, lo único que cabe es confirmar la presencia de todas las funciones del lenguaje, lo mismo que en la vida. Por eso lo pertinente parece examinar las *funciones “teatrales”* del diálogo, que se dan en la línea perpendicular que apunta al público: no cómo hablan los actores/personajes entre sí, sino para qué dicen lo que dicen (en definitiva al público). Las dos fundamentales son la *dramática*, el diálogo como forma de acción, cuando el decir es un hacer, y la *caracterizadora*, orientada a proporcionar información para construir el carácter de los personajes. Opcionales son la *poética*, en el sentido de Jakobson, que se centra en la forma del discurso y es exclusiva de esta dimensión; la *diegética* o narrativa, cuando se informa

directamente de la fábula (escenas de exposición, relatos de mensajero) y la *ideológica* o didáctica, al servicio de la exposición de ideas. Más particular y reducida, la *metadramática* da cuenta del diálogo que habla del propio drama.

Formas peculiares del diálogo (discurso) dramático son: el *coloquio* o diálogo entre interlocutores, del que importa el número de estos, la extensión de las réplicas o parlamentos, con modelos persistentes como la “antilogía” o duelo verbal y la “esticomitia” (un verso o igual medida para cada réplica); el *soliloquio*, diálogo sin interlocutor, convención específicamente teatral, con el público como auténtico destinatario; el *monólogo* o diálogo de cierta extensión sin repuesta verbal considerable del interlocutor; el *aparte*, diálogo que convencionalmente se sustrae a la percepción de algunos personajes (no a la del público) y puede producirse en coloquio, en soliloquio y “ad spectatores”; y la *apelación* al público, “dramática” (del personaje) o “escénica” (del actor).

B) Ficción dramática

Para el estudio del drama en su conjunto o de la acción teatral en sentido amplio, sigue siendo fundamental la *Poética* de Aristóteles. El “modelo actancial” (Greimas), con las oposiciones binarias entre los seis actantes (Sujeto—Objeto, Destinador—Destinatario, Ayudante—Oponente), aunque útil en ocasiones y siempre que se aplique con rigor, queda, por su carácter transmodal, fuera de nuestro modelo analítico.

2.1.4. Situación, “acción”, suceso

Entendemos por *situación* la constelación de fuerzas (sobre todo las relaciones entre los personajes) en un momento dado del devenir dramático. La “acción”, en sentido estricto, es la actuación que intencionadamente produce un cambio de situación (como la decisión de *Antígona* de enterrar a su hermano, el primer crimen de *Macbeth* o el rapto y violación de Isabel, la hija de *El alcalde de Zalamea*). Llamamos *suceso* a la actuación que no altera la situación, por falta de intención, de capacidad o de posibilidad (como en Chéjov, *Los ciegos* de Maeterlinck o *Esperando a Godot*). Cabe entender el drama o la ficción dramática como una secuencia de acciones y/o sucesos.

2.1.5. Estructura

Es notable la estabilidad que presenta la estructura de la ficción dramática —pero dentro de la forma “cerrada” (v. 2.1.9)— desde la teoría

aristotélica, basada en los principios de “unidad” e “integridad” (con principio, medio y fin) de la acción. Del último se sigue la estructura básica, tripartita: *prótesis* (planteamiento), *epítasis* (nudo) y *catástrofe* (desenlace). De ella derivan otras canónicas: la de cinco actos resulta de la división en las mismas tres partes de la epítasis; la de cuatro, de la división del nudo en dos (principio y medio), como en Escalígero (epítasis y catástasis); la de dos, tan frecuente hoy, por simplificación de la anterior.

2.1.6. Jerarquía

Cuando, en el ámbito también de la unidad de acción o la forma cerrada, se dan varias líneas de acción, el análisis debe distinguir la *acción principal* de las diferentes *acciones secundarias* y estudiar las relaciones que contraen entre sí, relaciones que estaban estrictamente codificadas en el clasicismo francés, por ejemplo.

2.1.7. Grados de (re)presentación

El grado de presencia de cualquier elemento dramático, en este caso de las acciones, es una categoría exclusiva del modo dramático y que afecta por igual a tiempo, espacio y personaje. Permite distinguir las acciones escenificadas, visibles o *patentes* de las meramente aludidas o *ausentes* y, en un grado intermedio, de las sugeridas o *latentes*, o sea, invisibles pero presentes, como el crimen de *Agamenón*. Esta tercera posibilidad parece privativa del drama y es fuente por eso de recursos genuinamente dramáticos.

Se puede relacionar el llamado “teatro de acción” con el predominio de las acciones patentes (como en el teatro del Siglo de Oro español o el isabelino inglés) y el “teatro de palabra” con el de las ausentes y latentes (como en el clasicismo francés o en el llamado “drama analítico” —*Edipo rey*, *El pato silvestre* de Ibsen—, en el que todo ha ocurrido ya al comenzar la obra y a lo que asistimos es a la toma de conciencia de lo acontecido en el pasado y a sus consecuencias).

2.1.8. Secuencias

Importa identificar las unidades en que se presenta segmentado o se puede segmentar un drama: *actos* son las secuencias mayores atendiendo a la acción (v. 2.1.5) y sus límites suelen estar marcados en el texto y en la representación; *cuadros*, las unidades espacio-temporales, delimitadas por un cambio de lugar o de tiempo; *escenas*, las unidades de “configuración” (v. 2.4.2), o sea, las secuencias definidas por la presencia de los mismos personajes.

La estructura de algunos dramas resulta de la integración de esas tres secuencias: actos divididos en cuadros integrados por escenas (*Los intereses creados* de Jacinto Benavente); pero también se puede contraponer la organización, más estricta, en actos (*La casa de Bernarda Alba*) a la disposición, más libre, en cuadros (*Luces de bohemia*).

2.1.9. Formas de construcción

Es útil distinguir dos formas ideales, dos polos o tendencias en la construcción de dramas: la *forma cerrada* o “dramática” (con redundancia significativa), regida por los principios de unidad, integridad y jerarquía, sobre todo de las acciones, pero también de los personajes y hasta de la temática y el lenguaje (*Edipo rey*, *La casa de Bernarda Alba*); y la *forma abierta*, “épica” o narrativa, muy variada, definida sobre todo por contravenir los principios de la cerrada: libertad, variedad, desarrollo lineal, etc. (*Götz von Berlichingen*, *Luces de bohemia*).

2.1.10. Tipos de drama

Atendiendo al elemento de la construcción dramática al que se subordinan todos los demás, resultan tres posibilidades: el *drama de acción* (*Edipo rey*, *La vida es sueño*), el *drama de personaje* (*El avaro* de Molière, *Don Juan Tenorio* de Zorrilla) y el *drama de ambiente* (*El campamento de Wallenstein* de Schiller, los sainetes de Arniches), más raro, pues lo que en la mayoría de los casos sirve de telón de fondo, la ambientación histórica, social, etc., pasa en él al primer plano.

2.2. Tiempo

2.2.1. Planos

El estudio del *tiempo dramático* se basa en la concepción del mismo como el plano artístico (artificial) en el que se resuelve la relación (el encaje) entre dos planos temporales distintos, el ficticio de la fábula representada o *tiempo diegético* y el real de la escenificación o *tiempo escénico*. Todas las demás categorías se basan en la distinción de estos tres planos.

2.2.2. Grados de (re)presentación

Se trata de una categoría específicamente dramática, sin equivalente en el modo narrativo, con la distinción entre el *tiempo patente* o escenificado (al que asisten los espectadores), el *tiempo latente* o sugerido

(como las elipsis, partes escamoteadas u ocultas del tiempo de la acción) y el *tiempo ausente* o meramente aludido (fuera del tiempo de la acción).

No habrá drama en que el análisis de esta categoría carezca de resultados. En términos generales, puede decirse que cuanto más cerrada o “dramática” sea la estructura, más rendimiento será posible obtener de este recurso tan genuinamente teatral. Las posibilidades marcadas son las de un peso temático decisivo, bien del tiempo ausente, como en *El jardín de los cerezos* de Chéjov o en el “drama analítico” (*La casa incendiada* de Strindberg), bien del tiempo latente, como en *Historia de una escalera* de Buero Vallejo, cuyas acciones y sucesos determinantes ocurren durante las dos grandes elipsis entre los actos. El predominio de la forma abierta o “narrativa”, en cambio, se compadece bien con la hegemonía del tiempo patente (*Fuente Ovejuna*, *Macbeth*).

2.2.3. Estructura

La estructura temporal de cualquier drama no puede ser en teoría más sencilla: una secuencia de *escenas temporales*, es decir, de bloques de acción dramática con desarrollo continuo, unidas (o separadas) entre sí por diversos tipos de *nexos temporales*. Puede representarse así: ESCENA 1 + NEXO 1 + ESCENA 2 + NEXO 2... etc. De forma que la estructura “mínima” será la del drama con una sola escena temporal (y ningún nexo). En el interior de una escena temporal se da, en principio, salvo variaciones de lo que se llamará después “velocidad”, la más perfecta isocronía entre el tiempo diegético y el escénico.

Los nexos pueden consistir en una “interrupción” de la representación o bien en una “transición” que rompa solo —mientras aquella continúa— la continuidad temporal. Según el nexo esté vacío o lleno de contenido diegético, es decir, implique una detención o un salto en el tiempo de la fábula, distinguimos la *pausa* o interrupción vacía (con detención), la *elipsis* o interrupción llena (con salto), la *suspensión* o transición vacía (con detención) y el *resumen* o transición llena (con salto).

La elipsis es el más frecuente con mucho de los nexos. Entre los incontables ejemplos, recordemos la única de *Madrugada* de Buero Vallejo, que dura los mismos quince minutos que el descanso de la representación, lo que resulta relevante para la acción dramática. La pausa, siendo menos frecuente, es un nexo genuinamente dramático, tal como puede apreciarse en la que separa los dos primeros actos de *Melocotón en almíbar* de Miguel Mihura o el segundo y el tercero de *Tres sombreros de copa* del mismo autor (despreciando el minuto que transcurre, según la acotación).

El resumen y la suspensión son más impuros y raros en el drama. Con todo, Alfonso Sastre utiliza el resumen temporal en *El camarada oscuro* mediante voces grabadas, carteles y proyección cinematográfica para recorrer los setenta años que dura la acción, y en el segundo acto de *La bella durmiente* de Raymond Brulez «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», según reza la acotación. Quizás la única realización plena de la suspensión temporal sea el “cuadro viviente” (*tableau vivant*), equivalente a la imagen congelada del cine, cuando se inserta en una representación, como ocurre en *Las meninas* de Buero Vallejo; si no, tendrá un carácter relativo por implicar un cambio de nivel dramático, como los números musicales en el género de la revista o las intervenciones del *kôken* en el teatro kabuki japonés.

2.2.4. Orden

En cuanto al orden temporal, además de la posibilidad de la *acronía*, que resulta de la indeterminación o la inexistencia de una ordenación temporal de las escenas en la fábula, lo característico del modo dramático, al contrario de lo que ocurre en el modo narrativo, es la escrupulosa ordenación cronológica de las escenas, aunque son posibles y ciertamente infrecuentes las dos formas de romper la cronología, la *regresión* y la *anticipación*; se entiende que representadas, no meramente verbales.

El público de García Lorca (obra inacabada) se aproxima bastante a una realización plena de la acronía, como pone de manifiesto lo difícil que resultaría contar su “argumento”. Caso extremo y magistral, en *Rashid 9/11* del mexicano Jaime Chabaud todos los nexos son regresivos. Comienza 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 estructural de la obra. Como lo es la anticipación en el caso de *El tiempo y los Conway* de J. B. Priestley, cuyo segundo acto es una amarga premonición de los estragos que causará en los personajes el paso de los veinte a los cuarenta años.

2.2.5. Frecuencia

Por frecuencia entenderemos la relación entre las ocurrencias de un fenómeno en la fábula y en la escenificación, de tal manera que, además de la posibilidad no marcada y abrumadoramente frecuente, la del drama “singulativo” (lo que ocurre una sola vez en la historia se escenifica una sola vez), hay que considerar las posibilidades de la *repetición* dramática (lo que ocurre una vez en la fábula se escenifica más de una vez, como en

Biografía de Max Frisch o en *Play* de Beckett) y de la *iteración* dramática (se escenifica de una vez lo que se repite varias veces en la fábula).

Curiosamente, este último procedimiento de síntesis, elemental en el lenguaje y (por eso) básico en el otro modo de representación, el narrativo, presenta en el drama un carácter altamente problemático, que permite poner en duda que sea posible una iteración verdaderamente dramática, es decir, representada, no meramente verbal. De hecho, no conocemos más que una obra que se acerque bastante a la realización de esa posibilidad, aunque al análisis detallado se revele como un drama en realidad “pseudoiterativo”: *La larga cena de Navidad* de Thornton Wilder.

2.2.6. Duración

La duración absoluta o *extensión* se refiere al tiempo de la acción, es decir a la suma de los tiempos patentes y latentes, y es la afectada por la regla de la unidad de tiempo en las preceptivas classicistas, aunque desde el punto de vista teórico no parece admitir limitación alguna.

La duración relativa indica relación entre las duraciones de la fábula y la escenificación, y se denomina “velocidad” si se mide en el interior de una escena temporal y “ritmo” si se mide en una secuencia de escenas, por lo general en la obra toda.

La velocidad normal es por definición la isocronía, es decir, la igualdad (y la coincidencia punto por punto) entre el tiempo representante y el representado; pero caben excepcionalmente alteraciones, tanto de la velocidad (“externa”) de ejecución, *ralentizada* (*Flowers* de Lidsay Kemp) o *acelerada* (esta con carácter problemático), como de la velocidad (“interna”) significada, que puede ser *condensada* (como en la escena primera de *Hamlet*, en que transcurre toda una noche en unos minutos de representación) o *dilatada* (como en *La desconocida de Arrás* de Armand Salacrou).

La posibilidad no marcada del ritmo, y la más frecuente, es en cambio la *intensión* ($D_f > D_e$), como en *Otelo*; resulta excepcional el ritmo inverso, la *distensión* ($D_f < D_e$), como la que provocan las dos pausas de *Llama un inspector* de Priestley; y también es rara, y artificial —a no ser, claro, en dramas que consten de una sola escena temporal—, la *isocronía* ($D_f = D_e$), como la que resulta en *Madrugada*, de Buero Vallejo, de que el único nexo entre sus dos escenas temporales sea de la misma duración que el descanso.

2.2.7. *Distancia*

La distancia temporal (entre la localización de la fábula y la de la escenificación o la escritura) puede ser infinita, cuando el mundo ficticio se sitúa “fuera del tiempo”, y hablamos entonces de *ucronía* (*No hay más fortuna que Dios* de Calderón de la Barca y muchos otros autos sacramentales); retrospectiva, y hablamos de *drama histórico* (*Mar y cielo*, *Judith de Welp* o *Gala Placidia*, de Ángel Guimerà); cero o no distancia, en el *drama contemporáneo* (*El chico de la última fila* de Juan Mayorga, *La ira de Narciso* de Sergio Blanco, *Chamaco* de Abel González Melo, *Hamlet Machín* de Sergio Ortiz); o prospectiva, que da lugar al *drama futurario* (*M-7 Catalonia*, *Laetius* u *Olimpic Man Movement*, de Els Joglars).

Un drama puede combinar también dos o más de las posibilidades anteriores, sucesivamente, y hablamos entonces de *policronía* (*La tragedia del hombre* de Imre Madách, *La chinche* de Maiakovski, *El sexo débil ha hecho gimnasia* de Jardiel Poncela), o bien superponiéndolas de forma simultánea, que es lo que cabe denominar en rigor *anacronismo* (como los de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giroudoux o *Anillos para una dama* de Antonio Gala).

2.2.8. *Perspectiva*

En cuanto a la perspectiva, el drama es el dominio de la objetividad —por la inmediatez— de lo representado, frente a la narración, que es —por su carácter mediado— el dominio de la subjetividad representativa. Pero, aunque el modo dramático se atiene casi por definición a la perspectiva *externa*, no es imposible, aunque sí excepcional (y problemático), el recurso a la perspectiva *interna*, con la consiguiente interiorización del tiempo, que puede ser *explícita*, si corresponde al “punto de vista” de un personaje (*La muerte de un viajante* de Arthur Miller), o *implícita* si implica la figura de un “dramaturgo” no representado al que atribuirle, con carácter más problemático (*¿Becket ou l'honneur de Dieu* de Jean Anouilh?) y fronteras difusas con la perspectiva externa y con la interna *explícita* (*¿Nuestro pueblo* de Wilder, *Biografía* de Max Frisch?).

Buero Vallejo ha explotado exhaustivamente este recurso en su teatro. En *La detonación* casi todo el tiempo es subjetivo, interior, pues presenta lo que pasa a gran velocidad por la mente de su protagonista, Larra, los segundos previos a su suicidio. Por otra parte, aunque resulte tan extraña al drama, la perspectiva interna (sobre todo implícita) se impone en muchas ocasiones como la única explicación “lógica” para las anomalías de construcción dramática (lo es, en rigor, para algo tan normal como las elipsis).

2.2.9. *Tiempo y significado*

Si las categorías analíticas anteriores tienen algún sentido, más allá del mero ejercicio formalista, intransitivo, será el de contribuir a enriquecer o matizar nuestra aprehensión del significado de las obras. Importa por eso llamar la atención sobre la relación entre tiempo y significado, relación característicamente volcada a lo particular de cada obra (y de cada lector o espectador). En términos generales poco más puede decirse sino que caben todas las posibilidades que van de situar el tiempo en el centro temático de la obra, o *tematización* (como en la citada *El tiempo y los Conway*), a utilizarlo funcionalmente, como ingrediente imprescindible de la construcción dramática, pero vaciándolo de significado, o *neutralización* (como quizás en *El caso de la mujer asesinadita* de Miguel Mihura y Álvaro de Laiglesia, que presenta el mismo recurso a la anticipación que la obra de Priestley pero sin tematizarlo), pasando por los muy diversos grados de *semantización*, que es la posibilidad más frecuente.

2.3. Espacio

2.3.1. *Espacio de la comunicación*

El encuentro en el teatro de dos tipos de sujetos, actores y público, configura el espacio teatral ante todo como la relación entre los espacios que ocupa cada uno de ellos. Llamamos *escena* al espacio de los actores y *sala* al espacio del público.

La relación entre estos dos espacios, que no tienen que estar arquitectónicamente prefijados, puede ser de *oposición* (si existe o se ilumina la escena, se oscurece o deja de existir la sala, y viceversa) o de *integración*, en diferentes grados; y puede mantenerse *fija* o ser *variable* a lo largo de un mismo espectáculo.

En tres formas fundamentales, de cuya combinación resultan todas las demás, cristaliza la relación: la *escena cerrada* por tres lados y abierta solo por uno a la sala (teatro a la italiana, frontal, en T); la *escena abierta parcial*, que oculta un solo lado y abre tres a la sala (teatro griego, semicircular, en U); y la *escena abierta total*, rodeada completamente por la sala (tipo circo o plaza de toros, circular, en O).

2.3.2. *Planos*

Como para el tiempo, en la distinción de los tres planos espaciales correspondientes a cada una de las categorías del modelo dramatológico (fábula, drama, escenificación), se basa el estudio del *espacio dramático*,

que hay que entender como la relación entre el ficticio de la fábula o *espacio diegético* y el real de la escenificación o *espacio escénico*.

2.3.3. Estructura

Dos son las posibilidades básicas que en una obra de teatro puede presentar el espacio dramático, o sea, el encaje de los lugares del argumento en un(os) escenario(s):

a) el *espacio único*, manifestación de la conocida “unidad de lugar”, pero que no se limita a las dramaturgias clasicistas, que es seguramente la posibilidad más practicada en la historia de la literatura dramática y más aún de los espectáculos, más proclives a ella todavía, y en algún sentido la posibilidad más genuinamente dramática;

b) los *espacios múltiples*, cuando el drama se desarrolla en diferentes lugares, que pueden ocupar el escenario sucesiva o simultáneamente. La posibilidad no marcada, la más normal o frecuente es la de los espacios *sucesivos*, que implican “mutaciones” o cambios de lugar y por tanto dinamismo (teatro español del Siglo de Oro, isabelino inglés, romántico, etc.); más limitado, por la naturaleza de la percepción humana, y más delicado, es el juego de los espacios *simultáneos* (teatro medieval, expresionista, etc.).

Pero lo importante será determinar el “valor” de la estructura: no solo cuántos, sino sobre todo cuáles y cómo son los lugares, cómo se presentan o se suceden, cómo se relacionan entre sí y más aún con otros elementos de la dramaturgia (desde luego el tiempo, pero también los personajes o los temas, etc.)

2.3.4. Signos

Si atendemos a los medios de que se vale la representación para significar teatralmente los lugares de la acción, es decir, a los signos que sustentan la escenificación del espacio argumental, notaremos que todos los signos teatrales son capaces de representar espacio.

En primer lugar y con carácter primordial, *decorado*, *iluminación* y *accesorios* constituyen el *espacio escenográfico*, la representación de espacio (ficticio) con espacio (real).

En segundo lugar, los signos lingüísticos, tanto la *palabra* como el *tono* (volumen, entonación, ritmo, intensidad, acento, etc.) representan el

espacio verbal, que puede llegar a sustituir al escenográfico (“decorado verbal”).

El *espacio corporal* resulta del conjunto de signos que tiene como soporte el cuerpo del actor, tanto los de expresión (*mímica, gesto, movimiento*), más dinámicos, como los de apariencia (*maquillaje, peinado, vestuario*), más estáticos.

En fin, la *música* y los *efectos de sonido* pueden también representar lugar constituyendo el *espacio sonoro*.

2.3.5. Grados de (re)presentación

Esta categoría atraviesa todos los elementos del análisis, las acciones y el tiempo, como hemos visto, y el personaje, como veremos, presentando siempre la misma triple posibilidad. Pero es en el espacio quizás donde su rendimiento es mayor.

El principio básico de la dramaturgia del espacio se encuentra en la oposición entre el visible o *espacio patente* y los espacios invisibles. De estos últimos importa distinguir entre los que están en contacto o en continuidad con el visible, que forman el *espacio latente*, oculto, pero contiguo al que vemos, y el *espacio ausente* o autónomo, formado por los lugares separados e independientes de los visibles.

Lo más relevante de este aspecto, genuina y exclusivamente dramático, es la poderosa fuente de recursos artísticos que se siguen de la relación entre lo que ocurre, se dice, se hace o está *dentro* y *fuera* de la escena, en el espacio visible o en el invisible (por oculto o por ausente). Así, por ejemplo, estas tres técnicas para significar espacio latente: la “voz desde fuera” (*El caballero de Olmedo*), la “voz hacia fuera” (fin del segundo acto de *La casa de Bernarda Alba*) y la *teicoscopía* o “visión desde la muralla” —o sea, desde la escena, de lo que ocurre fuera, en el espacio contiguo, visible para el personaje pero no para el público— (*Fenicias* de Eurípides, *Galileo Galilei* de Brecht).

2.3.6. Distancia

Entre los aspectos de la distancia, que se resumen luego (en 2.5.1), destacamos como pertinente para el espacio la que llamamos “interpretativa”, que se refiere a los diferentes “estilos” escenográficos para representar el espacio visible. En el amplio abanico de posibilidades que van del máximo ilusionismo a la máxima distancia, cabe establecer los siguientes grados:

a) *espacio icónico* o metafórico, por relación de analogía entre el espacio ficticio y el escenario, que puede ser a su vez *realista*, si la semejanza es estricta o detallada, aunque en diferentes grados, o bien *estilizado*, también en distintos grados y tipos de deformación;

b) *espacio metonímico* o indicial, en que la relación entre el lugar ficticio y el escenario es “natural” o responde a los tipos de traslación por contigüidad propios de la metonimia (parte-todo, causa-efecto, símbolo-simbolizado, etc.);

c) *espacio convencional*, en el polo de la máxima distancia, que abarca las formas arbitrarias, por pura convención, de representar el lugar ficticio, como el “decorado verbal”, meramente significado con palabras.

Esta clasificación puede resultar útil para analizar un espectáculo, quizás en menor medida un texto dramático, pero sobre todo el paso del texto a la escenificación. Los más adecuados para la de *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* parece admitir tanto el espacio icónico realista como un desplazamiento suave hacia estilizaciones simbolistas; aunque caben otras posibilidades, siempre que sean coherentes con una representación que proponga otra interpretación (legítima) de los textos. Seguramente el espacio más ilusionista será el escenario vacío que representa el escenario vacío de un teatro, como en *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello.

2.3.7. *Perspectiva*

Se puede aplicar al espacio lo dicho respecto al tiempo en 2.2.8. *La fundación* de Buero Vallejo ofrece un buen ejemplo del uso de la perspectiva espacial como recurso: asistimos durante la obra a la transformación (a la vista del público) del espacio subjetivo, tal como lo ve el protagonista, Tomás, la moderna y confortable fundación del título, en el lugar objetivo o “real” del final, una sórdida cárcel; es decir, experimentamos el tránsito de la perspectiva *interna explícita* a la *externa*. Y también algo tan normal como los cambios de lugar, lo mismo que ocurría con las elipsis, implican en definitiva, como única explicación lógica, el recurso a la perspectiva *interna implícita* (del “dramaturgo”).

2.3.8. *Espacio y significado*

Vale lo dicho para el tiempo (2.2.9). La mayoría de las obras presentarán un grado mayor o menor de *semantización* del espacio, entre

los dos extremos de la *tematización* (*La casa de Bernarda Alba*) y la *neutralización* (*Fedra* de Racine).

2.4. Personaje

2.4.1. Planos

Los planos que se derivan del modelo dramatológico, aplicados al sujeto actuante, dan como resultado la distinción entre la *persona escénica* (el actor real), la *persona diegética* (el personaje ficticio o “papel”) y el *personaje dramático*, que se define con propiedad como la relación entre las dos anteriores: un papel encarnado en un actor. Se diferencia así radicalmente del personaje narrativo, solo ficticio, hecho solo de palabras. (En la “obra dramática”, el personaje es “encarnable” en un actor, lo que tiene consecuencias, por ejemplo en su descripción, y lo diferencia del narrativo.)

Es útil para delimitar el concepto pensar que encontramos en el teatro personas diegéticas sin personas escénicas que las encarnen (Godot, los griegos de *Las troyanas* de Eurípides), lo mismo que hay actores que hacen varios papeles (*¿Estás ahí?* de Javier Daulte) y un mismo papel representado por varios actores (*Belice* de David Olguín); cabe incluso la posibilidad de un actor sin papel, como el *kôken* del teatro kabuki, que, convencionalmente invisible, manipula la utilería y cuida el maquillaje y el vestuario de los personajes mientras se desarrolla la acción.

2.4.2. Estructura

El conjunto de los personajes dramáticos de una obra constituye su *reparto*, término y concepto tan tradicional como específicamente dramático: no hay reparto en una novela. Se trata de un conjunto cerrado y tendencialmente reducido, desde el mínimo de un solo personaje del monólogo absoluto hasta repartos más o menos amplios, y se caracteriza sobre todo por su carácter sistemático (los personajes se interrelacionan formando una “estructura”) y jerarquizado (se disponen en distintos niveles de importancia). La estructura personal del drama se describe como una sucesión de diferentes *configuraciones*, formada cada una por los personajes dramáticos presentes, o, lo que es igual, como una secuencia de “escenas”, que son las unidades de configuración (v. 2.1.8).

Aunque es más importante su estudio desde el punto de vista cualitativo (por ejemplo, la regularidad y simetría de muchas configuraciones de *Luces de bohemia*, frente a lo caótico de su reparto episódico), es pertinente el número de personajes de cada configuración:

solo, dúo, trío, cuarteto..., coral y pleno; lo mismo que el número de configuraciones de un drama (o secuencia), desde el de configuración única (*Los ciegos* de Maeterlinck, *Happy days* de Beckett), más estático y de situación cerrada, hasta los de configuraciones múltiples (*Götz von Berlichingen* de Goethe, *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas), con mayor dinamismo y variación de situaciones; aunque no siempre coincida esta segunda posibilidad con la “forma abierta” (v. 2.1.9): en el acto segundo de una obra clasicista como *Les plaideurs*, por ejemplo, se suceden catorce configuraciones. También debe considerarse la duración de estas, muy breve en la obra de Racine y muy larga en *Huis clos* de Sartre o en *Esperando a Godot*.

Lo mismo cabe decir del reparto. Por más que el aspecto más importante sea el cualitativo, particular de cada obra (por ejemplo, que todos los personajes de *La casa de Bernarda Alba* sean mujeres, con contrastes de clase social, edad, parentesco, etc.), puede resultar relevante el número de personajes que lo integre, precisamente por su carácter limitado, desde los más o menos amplios, como los de Schiller, hasta los más o menos reducidos, como los de Racine. Un caso particular es el reparto de un solo personaje, que da lugar al género del monólogo (*Antes del desayuno*, de O'Neill); son raros los de dos (*La huella* de Anthony Shaffer) y aun los de tres (*Los acreedores* de Strindberg). A diferencia del reparto, la configuración admite el grado cero o “escena sin personajes”, como la que se produce en medio del acto segundo de *La vida que te di* de Pirandello.

2.4.3. Grados de (re)presentación

Los tres grados de presencia del personaje resultan con frecuencia tan importantes como los del espacio para la dramaturgia.

Patentes son los personajes que definimos estrictamente como dramáticos, a la vez presentes y visibles (porque entran en el espacio patente).

Ausentes (del aquí y el ahora de la acción) son los meramente aludidos, correspondientes a los espacios autónomos.

Latentes son los que, estando presentes, no llegan a hacerse nunca visibles; quedan ocultos y corresponden a los espacios contiguos.

Recurso central y clave del acierto de la dramaturgia de *La casa de Bernarda Alba* es haber hecho de Pepe el Romano un personaje latente (y sabemos que Lorca barajó la posibilidad de hacerlo visible). ¿Es Godot un

personaje ausente o latente? La respuesta implica elegir entre dos interpretaciones distintas del sentido de *Esperando a Godot*.

2.4.4. Caracterización

Carácter es el conjunto de atributos que constituyen el contenido o la “forma de ser” de un personaje. El concepto de *caracterización* pone en primer plano la cara artística o artificial del personaje como constructo: es el proceso mediante el que se le atribuyen a este la serie de rasgos (físicos, psicológicos, morales, sociales) que lo caracterizan. Los caracteres de un drama configuran un “sistema”, una red de relaciones en la que cada uno encuentra su “valor”. El carácter como paradigma (pero que se va revelando o construyendo en el sintagma) resulta de la tensión dialéctica entre unidad y multiplicidad o entre predeterminación y espontaneidad.

Por el grado de caracterización, cabe distinguir, además del grado cero (personajes sin carácter) correspondiente a las *personificaciones* de ideas u otras entidades no personales (La Guerra, La Enfermedad, El Hambre o la Fama en *La Numancia* de Cervantes), los *caracteres simples*, “planos” o unidimensionales (los de *Los cuernos de Don Friolera* de Valle-Inclán o *La venganza de Don Mendo* de Muñoz Seca), de los *caracteres complejos*, “redondos” o pluridimensionales (Lear, Hamlet, Nora de *Casa de muñecas*).

Atendiendo a los cambios en la caracterización (raros en el teatro), distinguimos los personajes de *carácter fijo*, que mantienen siempre el mismo (Pedro Crespo y Don Lope de *El alcalde de Zalamea*, Max Estrella y Don Latino de *Luces de bohemia*, Bernarda y Adela de *La casa de Bernarda Alba*), de los de *carácter variable*, que cambian de carácter “convirtiéndose” en otros (*Eduardo II* de Marlowe, *Doña Rosita la soltera* de Lorca); y hasta cabe la posibilidad, muy particular, de un personaje que soporte distintas caracterizaciones simultáneamente o *carácter múltiple* (*Enrico IV* de Pirandello).

Por fin, las técnicas de caracterización pueden ser *explícitas* o *implícitas*, *verbales* o *extraverbales*, *reflexivas* o *transitivas*. En estas últimas es pertinente notar si se producen en presencia o en ausencia del personaje objeto, y en el último caso, si después o antes (*Egmont* de Goethe, *Tartufo* de Molière) de su primera aparición.

2.4.5. Funciones

La función resalta la cara artificial del personaje y está muy relacionada con el carácter (salvo deliberado recurso a la discordancia). Cabe considerar las funciones:

a) *semánticas* (véase 2.4.10);

b) *pragmáticas* o comunicativas, con dos orientaciones, la del *personaje-dramaturgo*, con modalidades bien conocidas: el *portavoz* del autor (“*raisonneur*”), como Laudisi en *Así es (si así os parece)* de Pirandello; el *presentador* del universo ficticio, como el Coro de *Enrique V* de Shakespeare; y el *seudo-demiurgo*, supuesto (y falso) creador del mundo representado, como el Escritor en *Ana Kleiber* de Alfonso Sastre y muchos mal llamados “narradores” (Tom Wingfield en *El zoo de cristal* de Tennessee Williams); y, en segundo lugar, la función de *personaje-público*, como la que se da con frecuencia en el coro clásico o en el gracioso del teatro español;

c) *sintácticas* o argumentales, que pueden ser *particulares* de tal o cual obra, *genéricas*, como el galán, la dama o el mismo gracioso, y *universales*, como pretenden ser las del modelo actancial (v. 2.1.B).

2.4.6. Personaje y acción

Precisamente atendiendo a la relación de subordinación entre el carácter y la función del personaje, entre sus facetas de ente y de agente, se pueden distinguir los *personajes sustanciales*, en que lo segundo se subordina a lo primero (*El príncipe constante*, tragedia clásica francesa, Chéjov) y, viceversa, los *personajes funcionales* (*La dama duende*, comedia española del Siglo de Oro, Brecht); relación muy parecida a la que se plantea para determinar los tipos de drama según el elemento subordinante (v. 2.1.10) y que se solapa en buena medida con la oposición entre teatro de palabra y teatro de acción.

2.4.7. Jerarquía

Ya aludimos al carácter jerárquico de la relación entre los personajes, propia quizás del ámbito de la ficción o de las representaciones artísticas en general, pero que se acentúa en el reparto dramático, por cerrado y reducido pero también por espectacular (como en el cine). Por lo general, se podrán distinguir los personajes dramáticos *principales* de los *secundarios*, y entre los primeros, el principal (*Protagonista*) del segundo (*Deuteragonista*), el tercero (*Tritagonista*) y hasta el cuarto (*Tetragonista*). El grado de importancia resulta de la conjunción de criterios variados:

temáticos, también morales, de cantidad de texto, grado de caracterización, número de intervenciones, tiempo en escena, impacto, lucimiento, etc.

Seguramente la relación de jerarquía es más intensa en el modo dramático que en el narrativo. Frente a novelas de personaje colectivo como *La colmena* de Cela en que parece diluirse, en dramas “corales” como *Fuente Ovejuna*, *Los tejedores* de Hauptmann o *Historia de una escalera* de Buero Vallejo se pueden advertir personajes de diferente rango o grado de importancia. La intensidad jerárquica del drama no es incompatible con la dificultad de establecer la jerarquía de un reparto, variable según las diferentes dramaturgias. Algunas cuentan con convenciones muy rigurosas al respecto. Por ejemplo en la clasicista, tan estrictamente reglada, solo tienen derecho al monólogo los personajes principales. Pero por lo general la jerarquía no viene dada de forma clara, sino que debe construirse a partir de varios criterios no siempre coincidentes. No hay duda de quién es el protagonista de *Ricardo III*; pero de *Rosmerholm* de Ibsen ¿lo es Rebeca West o Johannes Rosmer? (Veltruský, 1942: 99). También es claro que Don Lope de Figueroa es el deuteragonista de *El alcalde de Zalamea* y Don Latino el de *Luces de bohemia*, pero ¿cuál es el segundo personaje de *La casa de Bernarda Alba*: Adela, La Poncia...? Para una puesta en escena determinada puede depender del “cartel” de las actrices que las encarnen.

2.4.8. Distancia

a) Atendiendo a la distancia *temática* (entre ficción y realidad), distinguimos los personajes *humanizados*, de talla humana (Shakespeare, Ibsen, Chéjov), los *idealizados*, de naturaleza superior a la humana (*Prometeo encadenado*), y los *degradados*, inferiores a la condición humana (animalizados, cosificados, como los de los “esperpentos” de Valle-Inclán).

b) La distancia *interpretativa* (entre actor y papel) ofrecerá distintos grados entre los polos del máximo ilusionismo o identificación y el de la máxima distancia o separación antiilusionista. Siempre han existido esos dos modelos de interpretación, los que contraponen Diderot en su célebre *Paradoja* (1830: 173-175, 184, *passim*). En el teatro griego prevalece la distancia, la separación entre actor y papel, que se va reduciendo en Occidente posteriormente en pos del máximo ilusionismo, que se alcanza en la estética del gran actor romántico, se consolida en el naturalismo y es cuestionada en el siglo XX por algunas vanguardias y sobre todo por Brecht.

c) La distancia *comunicativa* (del público al actor/personaje) presenta la misma tensión entre ilusionismo y antiilusionismo; es en parte consecuencia de los aspectos anteriores, pero depende también de otros factores, como el grado de caracterización o, como advirtió sagazmente Aristóteles, de la catadura moral de los personajes. Las técnicas de distanciamiento comunicativo son muy anteriores a los célebres “efectos de extrañamiento” de Brecht, se remontan al origen mismo de la tradición teatral en Occidente. Así considera el verso trágico George Steiner en *La muerte de la tragedia* (1961), por ejemplo.

2.4.9. *Perspectiva*

Véase 2.2.8. Aunque con carácter excepcional, la perspectiva interna puebla en ocasiones la escena de personajes subjetivos. Tales son, por ejemplo, las Erinis del final de *Las Coéforas* o el Espectro de Banquo de *Macbeth* (si se hacen visibles al público); y la Libertad soñada por el héroe en *Egmont* de Goethe o los personajes del sueño de la Reina Catalina en *La vida del rey Enrique VIII* de Shakespeare.

2.4.10. *Personaje y significado*

Véase 2.2.9. Lo mismo que el tiempo y el espacio, el personaje puede añadir a las funciones vistas en 2.4.5 las semánticas, que lo hacen también vehículo del significado de la obra, en diferentes grados de *semantización* (mayor en *La casa de Bernarda Alba* que en *Luces de bohemia*) que van del mínimo del personaje *neutralizado* (Puck en *El sueño de una noche de verano*) al máximo del *tematizado* (Harpagón, *El avaro*).

2.5. «Visión»

2.5.1. *Distancia*

La *distancia* es una categoría estética que se mide entre el plano representante y el representado de cualquier arte u obra y que resulta inversamente proporcional a la *ilusión de realidad* suscitada en el receptor (máxima en *Las Meninas*, pequeña en el *Guernica*). Tiene una cara objetiva, que depende de la obra, y otra subjetiva, que depende del receptor (si miramos el marco del cuadro de Velázquez o la pincelada de cerca, se dispara la distancia).

Cabe advertir la tendencia de cada uno de los modos hacia cada uno de los polos de esta categoría: el narrativo a la distancia (todo se representa con palabras); el dramático a la ilusión de realidad (se representa espacio con espacio, tiempo con tiempo, personas con personas). Por eso quizás el

relato cuenta con “efectos de realidad” y el teatro con “efectos de distanciamiento”. Pero lo que importa es considerar la distancia dramática, que presenta tres aspectos íntimamente relacionados y aplicables a cada uno de los tres elementos analizados antes:

a) La *distancia temática* se mide entre la naturaleza del mundo ficticio y la del real. Resulta especialmente clara la personal, con la distinción entre personajes idealizados, humanizados y degradados, como se vio en 2.4.8. La temporal se mueve desde la *ucronía* o distancia infinita, con la ficción fuera del tiempo, hasta la completa precisión histórica de esta (distancia cero), con grados intermedios de determinación. Y la espacial, lo mismo, entre la *utopía* y los distintos grados de determinación geográfica, hasta la máxima precisión.

b) La *distancia interpretativa* separa las caras interpretante e interpretada de los sujetos y objetos teatrales. Aunque puede medirse en el texto, se determina plenamente en la puesta en escena. Nos referimos antes a la espacial (2.3.6), con la distinción entre los espacios icónico realista, estilizado, metonímico y convencional. También a la personal, desde la identificación ilusionista hasta la distancia crítica entre las dos caras del “personaje dramático”, actor y papel, polos que constituyen seguramente el centro de la teoría y la práctica del arte del actor. La distancia temporal va también del ilusionismo propiciado por representar tiempo con tiempo hasta la distancia que se sigue de las libertades artísticas que se toma el drama con el desarrollo temporal: continuidad, orden, frecuencia, duración, etc. (v. 2.2).

c) La *distancia comunicativa*, muy compleja en el teatro, es la que va del público al personaje (con su doble cara: actor/papel) o de la sala a la escena (espacio también doble: real/ficticio). Recordemos que el público también se desdobra en real/ficticio y en ocasiones resulta dramatizado, como en *El tragaluz* de Buero Vallejo. A este aspecto se refiere la distancia temporal que tratamos en 2.2.7, con la distinción entre dramas histórico, contemporáneo y futurario, policronía y anacronismo. La espacial depende de factores como la distancia física y la forma de relación, abierta o cerrada, entre sala y escena, también (rozando con la temática y en paralelo con la temporal) del grado de exotismo o familiaridad del lugar ficticio. La personal depende decisivamente de los dos aspectos anteriores, temático e interpretativo, pero también de otros como el grado de caracterización.

El cálculo del grado de distancia o ilusionismo en una obra resultará de integrar las mediciones parciales de cada aspecto en cada elemento. Lo decisivo es que la recepción teatral se resuelve siempre en una tensión irreductible, siempre activa, entre ilusionismo y distancia, lo mismo en el

teatro que llama Brecht “épico” (que no prescinde del ilusionismo, como expresamente reconoce él mismo) que en el que denomina “aristotélico” (que no anula la distancia). Aunque dependa mucho de la puesta en escena, los efectos de distancia representativa se pueden encontrar también inscritos ya en el texto, como en *La visita de la vieja dama* de Friedrich Dürrenmatt.

2.5.2. *Perspectiva*

La perspectiva o “punto de vista” abarca los distintos matices que presenta la cuestión de la objetividad y subjetividad en el teatro. De una parte, el modo dramático es el imperio de la objetividad como ausencia de mediación; pero es a la vez el imperio de la intersubjetividad en cuanto actuación (experiencia vivida por actores y público). La tipología se reduce a la dicotomía entre *perspectiva externa* (posibilidad no marcada: visión desde fuera: objetividad) y *perspectiva interna* (posibilidad marcada: visión compartida con un personaje: subjetividad), o bien entre *extrañamiento* e *identificación*, de cara al receptor.

La perspectiva interna que llamamos *explícita*, la identificación con el punto de vista de un personaje determinado, que puede ser *fija* (con el mismo personaje siempre), *variable* (con distintos personajes para distintos contenidos) o *múltiple* (con varios personajes para el mismo contenido), ya resulta problemática (sobre todo para el aspecto sensorial) en el modo inmediato, pero mucho más lo es la que hay que llamar *implícita* y atribuir a un fantasmal “dramaturgo”, pues siendo una visión subjetiva, no corresponde a la de ningún personaje.

Las “alteraciones” o infracciones aisladas del tipo de perspectiva (interna) pueden ser de dos tipos: la *paralepsis*, que ofrece más información de la que permite la perspectiva impuesta (si la consideramos explícita, *Becket ou l'honneur de Dieu* de Anouilh), y la *paralipsis*, que oculta información permitida (*Séneca o el beneficio de la duda* de Antonio Gala). Consideraremos cuatro aspectos en la perspectiva bien diferentes.

a) La *perspectiva sensorial* es el aspecto primordial, que afecta en sentido literal a la visión (y a la audición) dramática. En relación con ella, la oposición modal es nítida: la visión subjetiva encaja a la perfección y es constitutiva en la narración; en el drama chirría siempre por impropia, si no por imposible. Sin embargo, hay obras que proponen una identificación con la percepción sensorial subjetiva del personaje, sobre todo en lo visual (*ocularización*), pero también a veces en lo auditivo (*auricularización*), como en *Ondine* de Jean Giraudoux o en *El sueño de la razón* de Buero Vallejo, autor que ha explotado sistemáticamente este aspecto de la

perspectiva, que es precisamente al que nos referimos en los apartados anteriores (2.2.8, 2.3.7 y 2.4.9). Todavía cabría hablar de *endoscopía* o *endofonía*, atendiendo al carácter interior —sueño, imaginación, etc.— del objeto de la visión o la audición. Ni que decir tiene que el drama se atiene en lo sensorial, de forma natural y abrumadoramente frecuente, a la perspectiva externa.

b) La *perspectiva cognitiva* rige el grado de conocimiento que tienen de los hechos los personajes y el público. Este juego de saberes es uno de los recursos más íntimos y decisivos de la dramaturgia. En él encontramos un mayor equilibrio entre perspectiva interna (ya sin los problemas que plantea la sensorial) y externa, entre la identificación del saber del público con el de un personaje (*synopsis*) y su extrañamiento, bien porque sabe menos que el personaje o bien porque sabe más. A lo largo de un drama son posibles y frecuentes los cambios de perspectiva cognitiva, de manera que muchas veces más significativo que establecer la perspectiva dominante resulta estudiar los “efectos” parciales de identificación o de extrañamiento, como la *ironía dramática* (generalización de la “ironía trágica”, como la del primer episodio de *Filóctetes* o *Las traquinias*). Son muchas las obras en que resulta central este aspecto: además de *Edipo rey*, la cima, *El retablo de las maravillas* de Cervantes, *El juego del amor y del azar* de Marivaux, *Sola en la oscuridad* de Frederick Knott, *La tetera* de Miguel Mihura, etc.

c) La *perspectiva afectiva*, tan fundamental como la anterior, es el aspecto más notorio, más vinculado a la “catarsis” aristotélica y que más interfiere con la distancia. La identificación y el extrañamiento emocionales, la *empatía* y la *antipatía*, funcionan de forma muy sencilla y clara: sufrimos o gozamos “con” el personaje positivo (“el bueno”) y rechazamos o nos extrañamos del negativo (“el malo”). Queda patente el peso decisivo del componente ético, como bien vio Aristóteles. En *Fuenteovejuna* de Lope de Vega se puede observar cómo manipula el dramaturgo la participación afectiva del público, su simpatía por los villanos y su antipatía por el Comendador. Careciendo por completo de razón legal, el triunfo genuinamente teatral o retórico de Pedro Crespo, *El Alcalde de Zalamea*, se debe a la identificación afectiva o patética que sabe suscitar Calderón en el público. Sergio Blanco consigue en *Tebas Land* que el público se identifique (afectivamente, esto es decisivo) con el parricida Martín y se extrañe de su padre, la víctima (personaje ausente), y en buena medida también (lo que resulta más interesante) de “S”, que es una especie de álgter ego del autor: ¿extrañamiento entonces no deliberado, *malgré lui*?

d) Por último, aunque muy mezclada con las anteriores, se puede hablar de *perspectiva ideológica*, que implica la cuestión de quién tiene razón y se resuelve en la misma dicotomía entre identificación y extrañamiento, adhesión o disensión, estar de acuerdo o en desacuerdo con tal o tales personajes, incluso con la visión del mundo que se desprende de la obra toda. El peso de lo ético es seguramente tan decisivo en este como en el aspecto anterior; no tan fáciles de desligar, por cierto. Quizás por eso 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. Esa 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).

2.5.3. Niveles

Cabe distinguir en el teatro el nivel *extradramático*, correspondiente al plano real de la escenificación, al actor, por ejemplo; el (*intra*)*dramático* o plano de la ficción primaria, del personaje representado por el actor; y el *metadramático*, que abre las posibilidades de planos de ficción secundarios, terciarios, etc., lo que implica personajes representados por otros personajes, esto es, “teatro dentro del teatro” en el grado que sea. Las fronteras entre niveles son lógicamente infranqueables.

Entre los procedimientos metadieéticos, de inclusión de unas ficciones en otras, conviene diferenciar tres niveles de pureza teatral. *Metateatro* es la forma genuina de teatro en el teatro e implica una escenificación dentro de otra (*El sueño de una noche de verano*, *La improvisación de Versalles* de Molière, *Cada cual a su manera* de Pirandello, *Un drama nuevo* de Tamayo y Baus, *Romance en rojo* de Caesar von Arx). *Metadrama* es un concepto más amplio, que incluye el anterior y que lo excede cuando el drama secundario no se presenta como resultado de una escenificación, sino de un sueño, recuerdo, imaginación, de las palabras de un “narrador”, etc. (*El tiempo y los Conway*, *La muerte de un viajante*, *Nuestro pueblo*, *El zoo de cristal*). *Metadiégesis* es la categoría que, incluyéndolas, excede a las anteriores cuando la fábula de

segundo grado, engastada en otra, no llega a representarse ni como teatro ni como drama, sino que es directamente narrada (*Caimán* de Buero Vallejo).

El nivel metadramático puede desempeñar, respecto al dramático, funciones basadas en la relación sintáctica, como la *explicativa* (de por qué se ha llegado a tal situación: *Becket* de Anouilh) y la *predictiva* (que anticipa las consecuencias de la situación: *El caso de la mujer asesinadita*, de Mihura y de Laiglesia); funciones por relación semántica, como la *temática* (de analogía o contraste: *Comedia del arte* de Azorín) y la *persuasiva* (con consecuencias en el nivel dramático, como en *Hamlet*); y también funciones por ausencia de relación entre los dos niveles, como la *distractiva* (*El sueño de una noche de verano*) y la *obstructiva* (como en *Las mil y una noches*).

A la inversa, el nivel primario, cuando sirve de “marco” al secundario, que resulta ser el principal, puede cumplir respecto a estas funciones, que son concurrentes, como la *organizadora*, referida a la organización interna del drama (*Biografía* de Frisch); la *comunicativa*, por la que se establece comunicación con el público (*El círculo de tiza caucasiano* de Brecht); la *testimonial* que da cuenta de la relación entre el marco y la acción, sobre fuentes de información, precisión de recuerdos, etc. (*El zoo de cristal*, *La doble historia del doctor Valmy* de Buero Vallejo); y la *comentadora*, ideológica o interpretativa, que se traduce en comentarios autorizados de la acción dramática (*La excepción y la regla* de Brecht, *Nuestro pueblo* de Wilder).

Además de la perspectiva y la distancia, muchas de las categorías examinadas antes (la función de personaje-dramaturgo, el aparte “ad espectadores”, etc.) tienen implicaciones en el juego de los niveles representativos. Entre los recursos que estos ofrecen a la dramaturgia, destaca el que llamamos *metalepsis* y consiste en transgredir la lógica de los cambios de nivel; por ejemplo, cualquier intrusión del actor (extradramático) en el plano dramático, o del personaje dramático en el metadramático, o viceversa. Ahora bien, la *metalepsis* no rompe sino que confirma la lógica de los niveles de ficción o realidad. Como escribe Genette (1972: 245):

En cierto modo, el pirandellismo de *Seis personajes en busca de autor* 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 ella se deriva del 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.*

BIBLIOGRAFÍA

Abraham, L. E., *Escenas que sostienen mundos: Mímesis y modelos de ficción en el teatro*, Madrid, CSIC, 2008.

Abuín González, Á., *El narrador en el teatro: La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidade, 1997.

Alexandrescu, S., “L’observateur et le discours spectaculaire”, en *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d’hommages pour Algirdas Julien Greimas*, H. Parret y H.-G. Ruprecht, eds., Amsterdam, John Benjamins, 1985, pp. 553-574.

Aristóteles, *Poética*, ed. trilingüe Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

Benjamin, W., “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” [1936], en *Discursos interrumpidos I*, trad. J. Aguirre, Madrid, Taurus, 1973, pp. 15-60.

Bobes Naves, M. C., *Semiología de la obra dramática*, 2ª ed., Madrid, Arco Libros, 1997.

Brecht, B., *Écrits sur le théâtre I*, París, L’Arche, 1972.

Carrera Garrido, M., *El enigma sobre las tablas: Análisis de la dramaturgia completa de Juan Benet*, Madrid, CSIC, 2015.

Coetzee, J. M., *La novela en África*, trad. A. Fernández Lera, Barcelona, Museu d’Art Contemporani, 1999.

Diderot, D., “Paradoja del comediante” [1773], en *Escritos filosóficos* [1830], ed. y trad. F. Savater, Madrid, Editora Nacional, 1975, pp. 141-216.

Fischer-Lichte, E., *Semiótica del teatro* [1983], trad. E. Briega Villarrubia, Madrid, Arco Libros, 1999.

Fry, N., *Anatomie de la critique* [1957], París, Gallimard, 1969.

García Barrientos, J. L., “Escritura/Actuación: Para una teoría del teatro”, *Segismundo*, 33-34, 1981, pp. 9-50; también en M. C. Bobes, comp., *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 253-294.

García Barrientos, J.-L., *Drama y tiempo: Dramatología I*, Madrid, CSIC, 1991; trad. árabe Dr. Talat Shahin, El Cairo, Sanabel Books, 2013. *Principios de dramatología: Drama y tiempo*, México, Paso de Gato, 2017.

García Barrientos, J.-L., *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método* [2001], Madrid, Síntesis, 2007; trad. árabe Dra. Nadia Gamal, El Cairo, Ministerio de Cultura, 2009; México, Paso de Gato, 2012; La Habana, Alarcos (“Biblioteca de Clásicos”), 2015; *Comment analyser une pièce de théâtre. Éléments de dramaturgie*, trad. Christophe Herzog, París, Classiques Garnier, 2017; *Cómo se analiza una obra de teatro: Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2017.

García Barrientos, J.-L., *Teatro y ficción: Ensayos de teoría*, Madrid, Fundamentos, 2004; trad. árabe Dr. Khaled Salem, El Cairo, Ministerio de Cultura, 2006.

García Barrientos, J.-L., *Actuación y escritura (Teatro y cine)*, México, Paso de Gato, 2010.

García Barrientos, J.-L., *La razón pertinaz: Teoría y teatro actual en español*, Bilbao, Artezblai, 2014.

García Barrientos, J.-L., *Drama y narración: Teatro clásico y actual en español*, Madrid, Ediciones Complutense, 2017.

García Barrientos, J.-L. (dir.), *Análisis de la dramaturgia: Nueve obras y un método*, Madrid, Fundamentos, 2007.

García Barrientos, J.-L. (dir.), *Análisis de la dramaturgia cubana actual*, La Habana, Alarcos, 2011; Madrid, Antígona, 2016.

García Barrientos, J.-L. (dir.), *Análisis de la dramaturgia argentina actual*, Madrid, Antígona, 2015.

García Barrientos, J.-L. (dir.), *Análisis de la dramaturgia española actual*, Madrid, Antígona, 2016.

García Barrientos, J.-L. (dir.), *Análisis de la dramaturgia colombiana actual*, Madrid, Antígona, 2017.

García Barrientos, J.-L. (dir.), *Análisis de la dramaturgia venezolana actual*, Madrid, Antígona, 2017.

García Barrientos, J.-L. (dir.), *Análisis de la dramaturgia costarricense actual*, Madrid, Antígona, 2018; Alajuela, Costa Rica, Editorial Universidad Técnica Nacional, 2019.

García Barrientos, J.-L. (dir.), *Análisis de la dramaturgia uruguaya actual*, Madrid, Antígona, 2018.

García Barrientos, J.-L. (dir.), *Análisis de la dramaturgia mexicana actual*, Madrid, Antígona, 2019.

- García Barrientos, J.-L. (dir.), *Análisis de la dramaturgia puertorriqueña actual*, Madrid, Antígona, 2019.
- García Barrientos, J.-L. (dir.), *Análisis de la dramaturgia chilena actual*, Madrid, Antígona, 2020.
- Garrido Gallardo, M. Á., “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en M. Á. Garrido Gallardo, comp., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988, pp. 9-27.
- Genette, G., “Discours du récit. Essai de méthode”, en *Figures III*, París, Seuil, 1972
- Genette, G., *Introduction à l'architexte*, París, Seuil, 1979.
- Genette, G., *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983.
- González Melo, A., *Familia y exilio en la dramaturgia de la Gran Cuba: Una perspectiva dramatólogica*, Madrid, CSIC, 2018.
- Gouhier, H., *La esencia del teatro* [1943], trad. M. V. Cortés, Madrid, Artola, 1954.
- Gouhier, H., “De la communion au théâtre”, en *Théâtre et collectivité*, París, Flammarion, 1953, pp. 2-25.
- Gutiérrez Muiño, I., *Teatro: No pasar. Rendimiento crítico del teatro de Roberto Suárez en su contexto de producción*, Madrid, CSIC, 2018.
- Herzog, C., *Mito, tragedia y metateatro en el teatro español del siglo XX: Ensayo sobre el cuerpo y la conciencia en el drama*, Lausana, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos (“Hispanica Helvética”, 24), 2013.

- Ingarden, R., *Das literarische Kunstwerk* [1931], Tübingen, Max Niemeyer, 1960.
- Kayser, W., *Interpretación y análisis de la obra literaria* [1948], trad. M. D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, 4ª ed., 1981.
- Kowzan, T., *Littérature et spectacle*, La Haya-París, Mouton, 1975.
- Larthomas, P., *Le langage dramatique: Sa nature, ses procédés*, París, Colin.
- Lessing, G. E. *Dramaturgia de Hamburgo* [1769], trad. F. Formosa, Madrid, Publicaciones de la ADE, 1993.
- Nietzsche, F., *El origen de la tragedia* [1872], trad. E. Ovejero, Mauri, Madrid, Espasa-Calpe, 4ª ed., 1967.
- Ortega y Gasset, J., *Idea del teatro: Una abreviatura* [1958], Madrid, Revista de Occidente, 1966.
- Pavis, P. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología* [1980], trad. J. Melendres, Barcelona, Paidós, ed. rev. y ampl., 1998.
- Reyes, A., *La experiencia literaria* [1941], Barcelona, Bruguera, 1986.
- Schaeffer, J.-M., “Énonciation théâtrale”, en O. Ducrot y J.-M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil, 1995, s.v., pp. 612-621.
- Schérer, J., *La dramaturgie classique en France*, París, Nizet, 1950.
- Sartre, J. P., *Un théâtre de situations* [1960], París, Gallimard, 1973.
- Souriau, É., *Les deux cent mille situations dramatiques*, París, Flammarion, 1950.

- Spang, K., *Teoría del drama: Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Eunsa, 1991.
- Steiner, G., *La muerte de la tragedia* [1961], trad. E. L. Revol, Caracas, Monte Ávila, 1991.
- Steiner, G., *Gramáticas de la creación*, trad. A. Alonso y C. Galán Rodríguez, Madrid, Siruela, 2001.
- Steiner, G., *Presencias reales: ¿Hay algo en lo que decimos?* [1989], trad., J. G. López Guix, Barcelona, Destino, 1992.
- Stepun, F., *El teatro y el cine* [1953], trad. R. Barce, Madrid, Taurus, 1960.
- Stornini, C. R., *El diccionario de Borges*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1986.
- Szondi, P. *Teoría del drama moderno (1880-1950)* [1956], trad J. Orduña, Barcelona, Destino, 1994.
- Ubersfeld, A., *Semiótica teatral [Lire le théâtre]*[1977], trad. y adaptación F. Torres Monreal, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.
- Veltruský, J., *El drama como literatura* [1942], trad. M. Grass, Buenos Aires, Galerna, 1990.

José-Luis GARCÍA BARRIENTOS

CSIC (ILLA/CCHS). Madrid