

TEATRAL

Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral
y del Cuerpo Académico de la Facultad de Teatro - Universidad Veracruzana

NÚMERO 9/10

Enero 2006 - Diciembre 2006

ISSN 1665-8728

RODOLFO USIGLI: TEATRO CONTRA LA SIMULACIÓN

Alejandro USIGLI, José Ramón ALCÁNTARA
Octavio RIVERA, Guillermina FUENTES

XIII ENCUENTRO INTERNACIONAL DE LA AMIT
CONFERENCIA MAGISTRAL

José Luis García Barrientos

ENTREVISTA A Jorge DUBATTI



Universidad
Veracruzana



PRINCIPIOS Y UTILIDADES DE UNA TEORÍA TEATRAL DEL TEXTO DRAMÁTICO

José Luis GARCÍA-BARRIENTOS

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)
Instituto de la Lengua Española, Madrid.

Vaya por delante mi agradecimiento a la Asociación Mexicana de Investigación Teatral: por la ocasión que me ofrece de volver a México, que cada vez me interesa y me cautiva más, y de asistir a este Encuentro, por el que no me puedo sentir más conernido, siendo la investigación teatral a lo que me dedico profesionalmente (o esa ilusión me hago), y la teoría teatral, mi especialidad.

Si he entendido bien, dos son los aspectos sobre los que se me sugirió que podría interesarles que tratara: de una parte, acerca del texto dramático, su teoría y análisis; de otra, sobre algún tópico de la línea de investigación teórica que me empeño en desarrollar y que denomino —con perdón, si es preciso, pero por ser preciso— “dramatología”. Intentaré satisfacer ambas peticiones centrando mi atención precisamente en la intersección de los dos aspectos, que considero estrechamente relacionados, más aún, inseparables. Y lo haré en tres momentos: 1º) localizando en el contexto de la teoría del teatro esa línea de investigación que asumo como mía, 2º) resumiendo sus principios fundamentales y algunas de las consecuencias que se siguen para los textos, y 3º) mostrando algunos ejemplos de utilidad para el análisis textual.

Antes, si me las permiten, dos o tres precisiones telegráficas: Algunas repeticiones son estratégicas. Me atenderé casi siempre a mi propia experiencia, que, tanto por modesta como por mía, puede que comprenda y por tanto logre transmitirles con alguna claridad. La dramatología, como anuncia el título, es una teoría “teatral”: concibe el teatro como espectáculo y el drama como teatro. Y confiesa con rubor sus dos pretensiones mayores, que no pueden ser menos posmodernas: claridad y carácter sistemático. Qué le vamos a hacer. Pide cortesés disculpas a

quien corresponda, pero no rectifica. Ojalá empiece a parecerles discutible algo de lo que digo. Pues la teoría es para mí el reino de la discusión, y suscitárla, el objetivo declarado de mi plática; en los antípodas, pues, de sentar doctrina.

1. La dramaturgia en la teoría teatral

Es sabido que en la larga y fecundísima tradición clasicista, esto es, de la Antigüedad greco-latina hasta bien entrado el siglo XIX, y a partir sobre todo de la *Poética* de Aristóteles, el teatro se considera el género literario por excelencia, la manifestación más alta, exigente y perfecta de la “poesía”. Por ello el pensamiento literario ha sido, a lo largo de esa tradición, primordialmente una investigación de la teoría —y de la práctica— dramática. No sólo las poéticas clásicas, renacentistas o neoclásicas, de la de Aristóteles a la de Martínez de la Rosa (1827) en España, centran en el teatro su doctrina, sino que las revoluciones más o menos anticlasicistas, como la de Lope de Vega o la de los románticos alemanes o franceses, o el *Discurso* de Durán (1828), se plantean sobre todo también en el ámbito del drama. Hasta el siglo XIX la polémica literaria por antonomasia es la polémica sobre el teatro.

El muy profundo cambio de valores que se produce a partir del Romanticismo, y en el que seguimos sin duda todavía inmersos, conducirá en la práctica a la pérdida de la hegemonía del teatro como género literario, en beneficio de la lírica y de la novela. Las consecuencias teóricas de esta alteración en el canon genérico se pueden percibir con claridad en el pensamiento literario del siglo XX, en el que se asiste, sin embargo, a una recuperación de la tradición poética y retórica del clasicismo: tanto la Estilística como la Nueva Crítica angloamericana privilegian el poema como objeto de estudio; el Formalismo ruso contribuye de forma decisiva a la teoría de la lírica y de la narrativa, lo mismo que el Estructuralismo francés, en el que se prolonga; ninguna de estas importantísimas escuelas de pensamiento literario parece interesarse particularmente por el teatro. (Cabe aquí una referencia a Armando Partida [2004] y su meritorio empeño por sacar partido teatral al formalismo ruso, en particular a Tomachevs-

ki, y sobre todo a su continuación en Maria Sergueievna Kurguinian [1964]).

Es en el amplio —y muchas veces confuso— ámbito de la Semiótica donde se producirá el resurgimiento del interés por el teatro en el pensamiento artístico y literario del siglo XX. Los pioneros de la teoría dramática contemporánea (Zich, Mukarovský, Bogatyrev, Honzl, Veltruský) se encuentran en la Escuela de Praga, entre 1926 y 1948, aunque su difusión en Europa occidental se retrasa hasta los años 60. Al final de esta década comienza el desarrollo de la moderna semiótica teatral, que adquiere un ritmo vertiginoso en las décadas siguientes.

Después de una tradición tan larga y prestigiosa, y de un cultivo tan intensivo en los últimos tiempos, la teoría del teatro debería presentar un conjunto amplio, preciso y bien articulado de instrumentos para realizar satisfactoriamente el “análisis dramático” de una obra, escrita o representada. Desgraciadamente no es así a mi entender, y el estado de la cuestión dista mucho del que cabría esperar. Lo cierto es que en la actualidad se encuentran todavía incomparablemente más desarrollados las teorías y los métodos de análisis de la narrativa y de la lírica que los del teatro. El propósito central de mi investigación ha sido y es el de contribuir modestamente a paliar en lo posible ese desequilibrio.

El primer problema, el casi inevitable umbral de entrada a la teoría teatral es el de la oposición entre literatura y espectáculo o el enfrentamiento entre textocentrismo y escenocentrismo. Desde la discusión protagonizada por Otakar Zich (1931) y Jirí Veltruský (1942), que ha analizado luego Miroslav Procházka (1984), el debate se viene repitiendo, un poco a lo bolero de Ravel, hasta resultar algo cansino. Yo mismo he participado en él, primero apasionadamente en pro del escenocentrismo (1981); luego, sin cambiar en lo sustancial mi posición, con actitud más templada y distante (2001 y 2004). Cabe, me parece, una solución integradora capaz de admitir la finalidad escénica que deja su impronta en la estructura de este tipo de textos y, a la vez, su autonomía —relativa— como literatura, esto es, el acceso por la lectura al universo representado. La distinción conceptual que establezco (1991) entre “texto dramático” y “obra dramática” (36-42), de la que hablaré luego, pretende precisamente encauzar este conflicto.

En consecuencia, es cierto que el estudio de la obra teatral no se puede reducir al de la obra literaria, pues no sólo queda fuera la realidad no verbal sino que el propio componente verbal es diferente (escrito y oral) en uno y otro estado. Pero ello es tan cierto como que la obra dramática puede ser estudiada —aunque sea parcialmente— como literatura y admite entonces todos los enfoques propios de los estudios literarios (estilísticos, temáticos, etcétera) y hasta poner entre paréntesis los aspectos de la obra ligados a su finalidad escénica. Se entenderá que no haga aquí mención a esos métodos, sino que me limite a los que pretenden estudiar las obras en tanto que obras de teatro.

La complejidad del teatro como forma de arte explica la convergencia de múltiples disciplinas en su estudio. Destacaré, siguiendo de cerca la síntesis de Jean-Marie Schaeffer (1995), los enfoques antropológico, semiótico, lingüístico en rigor, parte del anterior y poético.

1) En el enfoque antropológico, una vez superado sin llegar a conclusiones seguras el planteamiento del origen ritual del teatro y la búsqueda, influenciada por el evolucionismo, del rito originario del que procederían por diferenciación todas las formas teatrales, que es el planteamiento propio de la escuela antropológica de Cambridge de principios de siglo (Murray, 1912), se tiende a ver hoy el rito como uno más de los géneros performativos (juegos, deportes, música, fiestas, etcétera) de los que el teatro forma parte. Lo que tiene el teatro en común con esas prácticas, que cabe denominar también espectaculares, y lo que lo diferencia de ellas es la indagación pertinente para la teoría teatral. Y ahí se encuentra precisamente el origen de toda mi investigación, con la dicotomía entre los conceptos de “escritura” y “actuación” que estudié en mi primera publicación académica (1981) y la definición que propuse en mi tesis doctoral (1991) del teatro: por su “situación comunicativa”, que exige la presencia y el presente de actores y público (55-63), y por la “convención representativa”, con el desdoblamiento, por simulación del actor y por denegación del público, de todos sus elementos básicos, es decir, el espacio y el tiempo además de esos dos sujetos o clases de sujetos (64-75).

2) El enfoque semiótico, en sentido estricto, intenta estudiar el teatro como un sistema complejo resultante de la interacción de varios sistemas de signos. El carácter plurimedial del teatro parece hacer de él un objeto particularmente atractivo para el análisis semiótico. Y de hecho se

limitarse a la dimensión interna, ficticia, entre los personajes. Esa misma limitación, pero expresamente reconocida, presenta la reflexión de Ingarden (1958) sobre las funciones del lenguaje en el teatro. En el libro citado (2001) he apuntado una tipología de funciones “teatrales” —es decir, en la dimensión externa que va de la escena al público— del diálogo (56-62); también de las formas del diálogo dramático (62-67), coloquio, soliloquio, monólogo, aparte y apelación al público; asunto pertinente donde los haya, que, aun habiendo sido objeto de atención por autores como Pierre Larthomas (1972), sigue abierto a la investigación lingüística. Creo que la hipótesis de segmentación del texto teatral basada en unidades deícticas, que remiten a actantes y son indicio del carácter performativo del lenguaje dramático, propuesta por Alessandro Serpieri (1977) y practicada por él mismo y otros en *Come comunica il teatro: Dal testo alla scena* (VV.AA., 1978), no define al final algo específico del teatro, sino del diálogo a secas, dramático o no.

4) La orientación poética, en el sentido aristotélico, se centra en el análisis de la estructura mimética o representativa, que es común al texto y a la representación. Puede abordarse desde una teoría, bien temática, en el sentido de Vladimir Propp (1928), bien “modal”, a la que cabe denominar con propiedad *dramatología*. La primera conduce, después de pasar por Étienne Souriau (1950), al modelo actancial de Greimas (1966, 1970), tan presuntamente universal que se aplica indistintamente a una obra narrativa o teatral o cinematográfica, etcétera; lo mismo que el modelo de análisis de la intriga como un conjunto de movimientos actanciales (*moves*) propuesto por Pavel (1976, 1985). Por ese motivo creo que esta clase de estudio debería pasar al grupo de los que excluimos al principio por inespecíficos. Lo contrario ocurre con la dramatología, que estudia la estructura mimética determinada por el modo de imitación y se sitúa por tanto en el plano en que el drama se opone a la narración y en el que es posible aprovechar, pero críticamente, más pendientes de las diferencias que de las similitudes, el riquísimo arsenal conceptual de la narratología; claro está que de una narratología de carácter no temático sino modal, como lo es expresa y modélicamente la de Gérard Genette (1972, 1983).

Éste es precisamente el enfoque al que he dedicado y dedico mis esfuerzos como investigador (1991, 2001, 2004) tras la meta de elaborar una completa teoría del modo dramático de representar mundos imagina-

rios o ficticios. Y en el que se basa mi definición del “drama” como el contenido representativo determinado por el modo de representarlo. A nadie extrañará que considere esta orientación de la teoría dramática, que por cierto es capaz de integrar a las anteriores, no sólo la más novedosa del panorama que acabo de esbozar, sino sobre todo la más fecunda.

2. Principios de dramaturgia y consecuencias textuales

Intentaré resumir a continuación sus principios fundamentales, aunque de forma necesariamente sumarisima, intentando poner de manifiesto su coherencia interna. Y suscitar, como decía, la discusión.

Con base en el concepto aristotélico de *modo* de imitación, que considero vigente, defino la *dramatología* como la teoría del *modo* teatral de representar ficciones. Este modo, que es el de la actuación o el drama, se opone al otro (único) modo, que es el de la narración y, a mi entender, incluye hoy 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 (García Barrientos, 2004b).

La *dramaturgia*, término tan de moda que ha llegado a significarlo todo y por tanto a no significar nada, puede definirse con precisión como la *práctica* del modo teatral de representar argumentos; definición capaz de dar cuenta de la tarea del dramaturgo real en la doble acepción de *Dramatiker* o escritor de obras, que trabaja más o menos para la literatura, y de *Dramaturg* o adaptador, consejero, analista, etcétera, que trabaja para un montaje, o sea, para el teatro.

La “situación” comunicativa y la “convención” representativa que le son propias permiten definir el *teatro* como espectáculo. De la situación teatral resultan los cuatro elementos necesarios y suficientes para que se produzca: unos *actores* frente a un *público* en un *espacio* y durante un *tiempo*; elementos que serán en consecuencia los cuatro pilares de la teoría y del método analítico. Por su parte, la convención teatral “dobla” cada elemento representante (real) en “otro” representado (ficticio). Aunque resulte más difícil de apreciar, el público también se desdobra, lo mismo que el actor en personaje o el espacio y el tiempo reales en otros ficticios.

El modelo de comunicación que mejor da cuenta del teatro así concebido no es el presuntamente universal de tipo lineal (“yo>tú” o “emisor>receptor”), sino otro triangular, como cuando hablan dos interlocutores y una tercera persona asiste como observador: más aún, como cuando aquéllos hablan en realidad “para” ésta. Se trata de un modelo comunicativo definido por dos líneas perpendiculares: aquélla en la que interactúan los actores/personajes y aquella otra en que esa actuación se orienta a (es para) el público. Ni que decir tiene que esta segunda dirección es la genuinamente “teatral”.

De acuerdo con los principios anteriores, importa entender el *drama* como el contenido, esto es, la cara representada o ficticia del teatro, pero condicionada, o mejor, configurada por el modo de representación; y definirlo en relación a las otras dos categorías que integran con él el “modelo dramatólogico”: la *fábula*, en el sentido de los formalistas rusos, no de Aristóteles, o sea, la historia o el argumento, el mundo ficticio sin condicionamiento modal, considerado independientemente de su disposición representativa; y la *escenificación* o puesta en escena, que engloba el conjunto de los elementos reales representantes. El drama es así la fábula escenificada, el argumento dispuesto para el teatro, la estructura que la puesta en escena imprime al universo ficticio que representa. Este modelo teórico, con la distinción entre los planos *diegético* (perteneciente a la fábula), *escénico* (a la escenificación) y *dramático* (a la relación o el encaje entre los dos anteriores) es la piedra angular de la teoría. Podemos decir ahora con mayor sencillez que dramatólogía y dramaturgia son, respectivamente, la teoría y la práctica del drama. Y que el drama así definido es una categoría común al texto y a la representación. Por tanto la teoría y el método de análisis (que lo son precisamente del “drama”) deberían dar cuenta por igual del uno y de la otra.

Desde una concepción del teatro como espectáculo y del drama como teatro, propongo entender los textos como “documentos” de la efímera representación teatral; aunque siempre de carácter parcial, pues no hay manera de textualizar la entera experiencia intersubjetiva que es un espectáculo vivo, actuado, como el teatral. Entre los muchos y variados textos útiles para documentar el teatro, defino el *texto dramático* como la transcripción del drama contenido en un espectáculo teatral efectivo. Frente a este objeto puramente teórico, posterior a la representación y depen-

diente de ella, se impone definir el objeto real que leemos en forma de libro, que integra el correspondiente género literario y es por lo general anterior a las representaciones y en alguna medida independiente de ellas. Es lo que entiendo por *obra dramática* y defino como la codificación literaria (pero ni exhaustiva ni exclusiva) de un drama virtual o imaginado.

La autonomía literaria (relativa) así como sus característicos defectos y excesos de dramaticidad diferencian a la *obra* del *texto*. Éste depende, porque procede, de una puesta en escena particular y por eso puede transcribir todo y sólo lo que es rigurosamente dramático. La distancia entre obra y texto es la distancia entre literatura y espectáculo. Las ediciones que presentan entre corchetes partes de la obra que se suprimieron en la representación evidencian esa distancia: si omitimos lo que va entre corchetes, nos aproximamos al texto; si ignoramos los corchetes, a la obra. Se puede hacer una lectura teatral de la obra dramática, examinarla en cuanto obra de teatro. ¿Cómo? Leyendo en ella el texto dramático que contiene. (Una consecuencia práctica: ¿No habría que empezar a documentar las puestas en escena por lo menos las valiosas, además de mediante la consabida grabación videográfica, con el correspondiente texto dramático, tal como lo definimos? ¿Y qué tal si probamos a hacer ediciones conjuntas, de la obra, con el máximo rigor filológico, y del texto, con todo el rigor dramático?)

Pues bien, centrémonos ahora en este objeto que llamo “obra dramática” (que debería sustituir, por cierto, una vez definido, al “texto dramático” del título de mi conferencia) y que designa, en definitiva, los libros que efectivamente leemos, analizamos, comentamos o ponemos en escena. ¿Por qué digo que su autonomía literaria es relativa? Porque estoy, en contra de Veltruský (1942), de acuerdo con Ortega y Gasset (1958: 40) en que «aun eso que, en verdad, tiene de literatura no puede contemplarse aislado de lo que la obra teatral tiene de espectáculo». Como justificación de esta tesis puede entenderse lo que sigue, donde trato de poner de manifiesto hasta qué punto el teatro determina o explica los rasgos sustanciales de las obras dramáticas. Dicho de otra forma, que es posible, más aún, necesaria, una teoría “teatral” de la literatura dramática. En un primer momento, nos mantendremos en las nubes de la teoría; después, por fin, descansaremos en el suelo de la crítica, a la sombra de los ejemplos.

¿Qué sino la inmediatez del drama determina (o explica) la estructura, peculiar, que es común al texto y a la obra dramática y consiste en la superposición de dos subtextos nítidamente diferenciados, el del *diálogo* y el de la *acotación*, y las características de cada uno? En el diálogo, que 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, y 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. En la acotación, o sea la notación de los componentes extraverbales y paraverbales de la representación, efectiva o imaginada, de un drama, las consecuencias de la inmediatez representativa son mucho más sorprendentes e insólitas, rozando lo imposible. Pues la acotación es, en efecto, pura escritura “indecible”, enunciación sin sujeto, lenguaje radicalmente impersonal y reducido a la función representativa, o sea, impermeable, entre otras, a la función poética.

(Provocación expresa para discutir luego: no se pueden escribir acotaciones en primera y segunda persona gramatical, ni tampoco en lenguaje literario, poético, figurado. Mejor dicho, sí se puede, pero no sirve de nada: es lo mismo que escribirlas en tercera persona y en lenguaje meramente funcional. Es más, los ejemplos que se les ocurran, creo que no sólo no refutarán sino que confirmarán lo que digo.)

Común a la acotación y al diálogo es, pues, el carácter “objetivo” de la enunciación. Tiene razón Anne Ubersfeld (1977: 18): “El primer rasgo distintivo de la escritura teatral es el no ser nunca subjetiva”; pero la pierde al considerar al autor, traicionando ese “nunca”, el “sujeto de la enunciación” de las acotaciones. Si la clave está, como ella misma dice (17), en la pregunta: ¿quién habla en el texto de teatro?, la respuesta, por chocante que resulte, no puede ser más clara para mí: directamente cada personaje en el diálogo, y nadie sí, nadie en las acotaciones. Pues si realmente “hablara” el autor, como cree ella y quizás la mayoría, ¿por qué no puede nunca decir “yo”?

No sé si es preciso aclarar que esta configuración textual es privativa de la obra dramática, del todo distinta a la de la narración (y también a la del poema). Nada hay en ellos semejante a la acotación. Algo que podría parecerlo, la descripción, es siempre producto de una “voz”, la del narra-

dor (o la del yo lírico); no escritura impersonal y muda, indecible, como es la auténtica acotación. Por su parte, el diálogo narrativo se diferencia radicalmente del dramático: frente a la inmediatez de éste, aquél está siempre “regido” por la voz del narrador. Y, todavía, además de las diferencias de diálogo y acotación por separado, es también exclusiva de la obra dramática la peculiar combinación de ambos, por ejemplo la impermeabilidad entre ellos (visible de forma práctica en la tipografía), que no se da en absoluto entre narración y diálogo en la novela (o en el poema).

Apuntaré ahora tres consecuencias particulares que hablan eloquentemente de la utilidad de basar el análisis de la obra dramática en una teoría genuinamente teatral, y por tanto, si se quiere, de tres utilidades, todavía teóricas, de la dramaturgia:

1ª) Sin un trasfondo teórico como el que esboqué más arriba, los resultados de un estudio “genéral” de las acotaciones me han parecido siempre insatisfactorios por confusos. Por ejemplo, la distinción entre las que (presuntamente) se dirigen sólo a la lectura y las que se orientan al espectáculo, entre acotaciones “autónomas” e “ilegibles”, en términos de Issacharoff (1985). ¿Cómo ilegibles? ¿Autónomas de qué? La cuestión se aclara del todo (o a mí me lo parece) cuando contamos con un modelo teórico como el que llamo “dramatológico” (con la tripartición fábula-drama-escenificación); modelo no “ad hoc”, sino que se aplica por igual al análisis del tiempo, del espacio, del personaje. Basta aplicarlo para distinguir con fundamento entre las acotaciones genuinamente *dramáticas* (las únicas que admite el “texto”), 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 (y llamo *diegéticas* o literarias), o bien a la pura escenificación (y llamo *escénicas* o técnicas). Ejemplo abreviado 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*» (Samuel Beckett, *Comedia [Play]*). Muestra breve de acotación diegética: «*Y Jacobo el Insensato emprende una larguísima caminata. Va pasando el tiempo, con sus días y sus noches, con sus inviernos y sus veranos. La tierra da vueltas y más vueltas, inexorablemente por el espacio*» (Herman Teirlinck, *El hombre sin cuerpo*).

2ª) Con abrumadora frecuencia la consideración de las funciones del diálogo se limita a dar (también ella) vueltas y vueltas en la fatigosa noria de la evidencia. Ya dijimos que el diálogo dramático se caracteriza por la plenitud funcional del lenguaje, que es un calco del hablar en la vida. ¿Qué sorpresa cabe entonces en que se den en él todas y cada una de las funciones del lenguaje a secas? Ninguna. No hay más vueltas que darle. ¿Pero se puede escapar de esta tautología? Creo que sí. Basta recordar el modelo de comunicación teatral que defendimos antes, con su disposición triangular, en dos ejes perpendiculares. En la línea en la que interactúan los actores/personajes, lo único que cabe es confirmar la anterior evidencia. Pero en la otra se abre un espacio fértil, poco explotado y lleno de sugerencias. Ya lo señaló Ingarden (1958: 162) con perspicacia, pero sin adentrarse en él: «Es preciso no olvidar que en efecto este espectáculo se realiza y concibe para un público y que las palabras pronunciadas por los personajes deben cumplir otra función (de un tipo diferente) respecto al público». Pero ésta es con toda evidencia la pertinente, la que vale la pena examinar, éstas son las genuinas *funciones "teatrales"* del diálogo: no cómo hablan los actores/personajes entre sí, sino para qué dicen lo que dicen (en definitiva "al" público).

He distinguido seis, que recuerdo al galope a título de ejemplo. Las dos fundamentales, como ya propuso Stefania Skwarcýnska (Ingarden, 1958: 162), 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, 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, tan peligrosa, al servicio de la exposición "directa" de ideas. Más particular y reducida, la *metadramática* da cuenta del diálogo que habla del propio drama. ¡Pero hay tanto que observar y decir todavía sobre este asunto! (Por cierto, ¿se entiende bien cuando digo que la función poética se reduce a esta dimensión "pragmática", o sea, que no funciona, que es como si no existiera, que no surte sus efectos en la otra línea interna, entre los personajes; que éstos, si hablan en verso, lo hacen "sin darse por enterados" de que hablan y oyen hablar en verso?).

3ª) Más sorprendente puede resultar caer en la cuenta de hasta qué punto algo tan aparentemente “literario” como las *formas* del diálogo dramático no pueden explicarse si no es en relación con el teatro, con el modelo de comunicación que lo define; si no es en definitiva en función del público (no del lector, del público específicamente teatral) como destinatario último de todas y cada una de las réplicas. En mis términos, estas serían las cinco formas a considerar: coloquio, soliloquio, monólogo, aparte y apelación.

Lo que sostengo es demasiado obvio en lo que se refiere a la última, la *apelación* al público, precisamente, que puede ser “dramática”, si la enuncia el personaje, o “escénica”, si la hace el actor. Tampoco admite dudas que el *soliloquio*, el diálogo sin interlocutor, es una convención específicamente teatral, que carecería de sentido (como en la vida el hablar solo) si no fuera porque el público es su auténtico destinatario: el personaje habla solo, pero para el público:

Menos claro puede resultar lo teatral del *coloquio* o diálogo entre interlocutores, que es la forma sin duda básica y la más parecida a la conversación real. Daré sólo una pista. Admitamos que, en teatro, cuanto más natural parece algo, más artificial es. Pues bien, el coloquio es la forma “natural” del diálogo. Basta pensar en modelos de coloquio dramático tan persistentes como la “antilogía” o duelo verbal y la “esticomitia” (un verso o igual medida para cada réplica) para advertir la cara artificial de lo que es un recurso, un procedimiento, sin duda; y sobre todo, en la presencia determinante del público, siempre, también en el coloquio, como destinatario último. El *monólogo* o diálogo de cierta extensión sin repuesta verbal considerable del interlocutor es, para lo que aquí importa, un caso particular de coloquio o de soliloquio.

El caso más clamoroso es quizás el del *aparte*, que puede producirse en coloquio, en soliloquio o “ad spectatores” y cabe definir como diálogo que convencionalmente se sustrae a la percepción de algunos personajes, pero no a la del público. Esta es la clave de la convención, tan teatral, que se salta alegremente a la torera cualquier atisbo de verosimilitud: el último espectador de paraíso oye perfectamente lo que no consigue oír el personaje que está a un paso del que habla. ¿Es eso posible? Sí, en el teatro. ¿Tiene sentido? Sólo en el teatro, o sea, en un teatro. Por eso me resulta conmovedor el espectáculo intelectual que ofrece Veltruský (1942:

51) cuando intenta, de acuerdo con su tesis de que las obras dramáticas se leen exactamente igual que las novelas y los poemas, explicar el aparte como estricta forma literaria, como algo «dirigido en mayor o menor medida directamente al lector». ¿Al lector? ¿Y directamente? Sinceramente, no creo que él mismo se lo crea: por eso me conmueve.

3. Utilidades críticas de la dramaturgia

Y, por fin, para terminar, haré apenas mención a dos utilidades prácticas, es decir críticas, de la dramaturgia. Las dos hablan de mi propia experiencia, de investigaciones recién concluidas y todavía inéditas. Que tratan sobre dos cimas de la literatura en español. Y que dan pie a la discusión, que es de lo que se trata. Me limitaré casi a evocarlas.

Primera: El año pasado, en el marco de las celebraciones del cuarto centenario, convocamos en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas un Congreso Internacional sobre “El pensamiento teórico-literario ante el *Quijote*”. En mi contribución a él (2006) me planteé el asunto de la teatralidad de nuestra colosal novela. Cuando la escribe, Cervantes es un dramaturgo frustrado, y respira por la herida. El *Quijote* está lleno de teatro. La crítica no se harta de decirlo y de acumular atribuciones. De acuerdo. Pero, si resultan evidentes las relaciones entre el *Quijote* y el teatro, y están profusamente señaladas por la erudición, no lo resulta tanto si nos referimos a algo más teórico y menos anecdótico como la presunta “teatralidad” que también se atribuye a la novela. En ponerla en cuestión expresamente consistía mi indagación, en averiguar si hay teatralidad en el *Quijote* y en qué consiste si la hay. Les diré sólo mis conclusiones, que son, una vez más, tres:

1^a) Que hay que separar como ajenas al concepto de teatralidad las ocurrencias en que el teatro hace acto de presencia en y sólo en el plano del contenido, que son la mayoría de las atribuciones de la crítica, como la charla del cura y el canónigo sobre la comedia (I, 48) o el encuentro de los protagonistas con un carro de comediantes (II, 11). Que tampoco las fuentes teatrales o parateatrales de un episodio, si se prueban, implican teatralidad del mismo; ni “los episodios escenificables que hacen que sea el *Quijote* sorprendente y expresivamente la novela clásica más veces llevada a las tablas” (Díaz-Plaja, 1963: 18).

2ª) Que la noción de teatralidad (interna) no puede consistir, en el *Quijote* y en cualquier narración, más que en una serie de técnicas narrativas capaces de suscitar en el relato la ilusión de inmediatez propia del modo dramático, con dos orientaciones básicas: la “escena dialogada” (de las que está plagado el *Quijote*) y la que llamo “escena visual”, especie de cualidad plástica, de visualidad, muy notable en nuestra novela y que hacía exclamar a Flaubert: “Comme on voit ces routes d’Espagne qui ne sont nulle part décrites!” (*apud* Ortega y Gasset, 1914: 137). El análisis del episodio de Camila (I, 34), que parece en efecto una comedia de enredo, lo que podría hacer pensar en un fundamento genérico, no modal, revela sin embargo que la base de su teatralidad radica en el predominio aplastante del diálogo (muy teatral, sí) y, en menor medida, en la inmediatez, objetividad o visualidad de la acción; es decir, mucho más en lo sustantivo del modo que en lo adjetivo del género.

y 3ª) Que, en consecuencia, las herramientas conceptuales útiles para discriminar la teatralidad o no de episodios o elementos del *Quijote* (y de cualquier novela) no pueden ser otros que los que proporcionen una narratología y una dramaturgia, entendidas como teorías del modo narrativo y dramático, respectivamente, de representar ficciones. Sólo cabe añadir: “Como queríamos demostrar”.

Segunda utilidad ejemplar: He puesto recientemente a prueba (2006b) la del modelo de análisis que propuse en *Cómo se comenta una obra de teatro* para resolver un problema formidable: el genuino enigma de la “dramaturgia” de la que es seguramente la obra mayor del teatro español del siglo XX: *Luces de bohemia* de Valle-Inclán. ¿Y dónde está el misterio? Pues se diría que Valle-Inclán se salta a la torera casi todas las reglas del juego de la construcción dramática y se empeña en evitar los recursos de probada teatralidad, en correr todos los riesgos e incurrir en todos los defectos. El resultado tendría que haber sido, y habría sido en cualquier otro caso, una obra, todo lo lograda que se quiera en el orden puramente literario, pero defectuosa, fallida o fracasada en cuanto drama, en cuanto obra de teatro. Mi tesis (avalada por varias puestas en escena ya) es que, en cambio, y contra toda previsión, la obra es de una teatralidad sorprendente pero rotunda, un hito también de genuina dramaticidad, que funciona a la perfección, con suma eficacia, en el teatro, sobre un escenario.

Es a la hora de probar o de justificar esta tesis, frente a voces muy autorizadas que llegan a sostener que se trata en realidad de una novela o hasta de una especie de guión cinematográfico, cuando se hace imprescindible contar con un método de análisis que se base en una teoría “teatral” del drama, tal como pretende ser el mío. Y, en efecto, analizando paciente y cuidadosamente la estructura, las acotaciones, el diálogo y los cuatro elementos fundamentales, espacio, tiempo, personaje y recepción, creo que he podido arrojar algo de luz sobre la paradoja de la dramaturgia, singular pero poderosa, de esta obra maestra. Que presenta una forma de construcción extremadamente abierta, lineal, centrífuga, con predominio abrumador de lo episódico y de lo inconexo. Es fácil verificar esta dispersión general en la multiplicación exagerada de sucesos o anécdotas, de espacios, de personajes, con debilísimas o inexistentes relaciones entre ellos. La cuestión es cómo se sostiene entonces la obra y se sigue, tanto en la lectura como en la representación, sin que decaiga el interés. Y creo haber podido demostrar que la clave se encuentra en que hay elementos que, menos visiblemente, casi en secreto, trabajan a favor de la cohesión del universo ficticio. Los más claros son quizás el tiempo, extraordinariamente compacto, más aún, condensado, forzado a una observancia de la estricta unidad, que choca con la diversidad dominante en todo lo demás, y la función de engarce de los dos personajes centrales y omnipresentes, Max Estrella y Don Latino.

Precisamente el estudio de los personajes resulta paradigmático de la sabia combinación que he creído advertir en la obra de desorden visible y secreta armonía. Seguramente la anomalía mayor de la dramaturgia de *Luces de bohemia*, el factor que pone más en riesgo de descomposición el universo dramático es su reparto desbordante e inconexo, tumultuoso; fruto de un número de personajes que entra de lleno en lo descabellado, alrededor de sesenta sin contar a los cinco animales y a los distintos grupos de figurantes, y, por si fuera poco, del carácter episódico de todos ellos, excepto, si acaso, los dos protagonistas. El análisis revela, en cambio, que tras la bien fundada impresión de confusa aglomeración que produce el reparto, se puede advertir un orden casi geométrico, trazado con tiralíneas, basado en la simetría, en los paralelismo y los contrastes, si lo que consideramos son las sucesivas “configuraciones”, es decir, el “reparto” de cada escena (y hasta de cada cuadro). Pero, seguramente, más aún que esta dis-

posición sintagmática de los personajes, lo que salva del naufragio anunciado en el disparate a una obra con semejante reparto es el trabajo de “caracterización”, al que no se le puede rebajar la calificación de prodigioso. En suma, la multitud de personajes que desfila por los múltiples escenarios del primer esperpento sería literalmente incomprensible sin la función de engarce de Max y Don Latino, sin su disposición en muy calculadas configuraciones y, quizás sobre todo, sin la forma pasmosa en que cada uno de los personajes, incluso los más fugaces, aparecen caracterizados. A mi entender, se trata de uno de los secretos mejor guardados de la dramaturgia de la obra y seguramente del autor.

Los aspectos textuales, que hemos decidido privilegiar, dan también mucho juego, del que no caben aquí más que unos botones de muestra. En cuanto a las funciones teatrales del diálogo, antes evocadas, los principales “vicios” que ponen en peligro de muerte a la obra, y a los que difícilmente sobrevivirán otras, son la exagerada hipertrofia de una función tan peligrosa como la ideológica y la debilidad extrema —casi la ausencia— de una función tan básica como es la dramática, sin duda la principal. Es fascinante ver, no sólo cómo logra Valle-Inclán sortear estos peligros, compensar las mermas de teatralidad que implican, sino cómo consigue darle la vuelta a los errores hasta convertirlos en aciertos, o sea, hacer de vicios virtud. Si no el secreto de esta transmutación, el análisis revela por lo menos algunas pistas: el defecto de función dramática se compensa sobre todo por la intensidad que adquiere la caracterizadora; el exceso de función ideológica, por la altísima temperatura emocional de la situación en que se produce, o por la forma misma en que se enuncian las ideas, hiperbólica a veces, otras irónica, pero siempre atractiva, etc.

También en lo que la obra dramática tiene de pura escritura, esto es, en las acotaciones, cabe rastrear la huella de la aparente impropiedad dramática de *Luces de bohemia*. Las principales anomalías corresponden a transgresiones del lenguaje propio de la acotación, tanto en la forma (con el uso, aunque muy reducido, del tiempo pasado) como en la función (con la presencia “imposible” de la poética), así como a la llamativa presencia de acotaciones “extradramáticas” del tipo que denomino “diegéticas”, es decir, narrativas o literarias; triple manifestación que revela una —yo creo que única— transgresión de fondo. Veamos unos pocos ejemplos: “*Eran intelectuales sin dos pesetas*” (II, 62), “*Tosió cavernoso, con las barbas*

estremecidas, y en los ojos ciegos un vidriado triste de alcohol y de fiebre" (III, 69), "*El perfume primaveral de las lilas embalsama la humedad de la noche*" (X, 127), "*Estrella y Don Latino se orientan a la taberna de Pica Lagartos, que tiene su clásico laurel en la calle de la Montera*" (II, 65). Lo interesante es que reclaman una justificación teórica, tanto más imprescindible si consideramos que se trata de una obra "plenamente" teatral. Veamos.

Algunas acotaciones diegéticas rozan lo irrepresentable, concepto éste, además de antipático por el uso descalificador que muchas veces y demasiado alegremente se ha hecho de él, casi siempre hiperbólico, pues todo se puede quizás representar de una u otra manera, hasta el perfume de las lilas y la humedad de la noche. Digamos que en la obra abundan por lo menos las muy difíciles de representar, por ejemplo las observaciones de detalles que resultan imperceptibles desde la distancia de un espectador de teatro, como "*Un ratón saca el hocico intrigante por un agujero*" (II, 59) o "*Astillando una tabla, el brillo de un clavo aguza su punta sobre la sien inerme*" (XIII, 146); *observaciones que parecen reclamar un acercamiento de la mirada, un encuadre en "primer plano". Esta alusión ofrece buen pie a la justificación pendiente. Y permite comprender que algunos hayan pensado en el cine como solución de éste y otros problemas representativos; entre ellos el gran conocedor y editor de la obra, Alonso Zamora Vicente, recientemente desaparecido. Por muy extendida que esté, y lo está mucho, me parece una justificación errónea por completo.*

No puedo aquí sino dejar constancia de mi convicción de que no es el cine la solución al dilema que se plantea al más poderoso dramaturgo español del pasado siglo cuando se hace evidente que su creación no encuentra acogida en la escena de su tiempo. La salida parece más lógica y sencilla: replegarse en la literatura, orientar sus creaciones a un destino inmediato que, ya que no puede ser el escenario, tendrá que ser el libro; acentuar, en suma, la autonomía literaria de sus obras dramáticas, destinadas "en principio" a la lectura, operación en la que surten sus efectos todas las anomalías examinadas, en la que tienen cabida y pleno sentido todos los valores y las informaciones "excedentes" de las acotaciones. Pero sin renunciar a un ápice de carácter dramático o teatral.

La consecuencia más radical que se sigue de este acentuar la autonomía literaria, característica —no se olvide— de cualquier obra

dramática, es, me parece, la de una llamativa, pero muy limitada, contaminación modal. Así, el modo dramático, que sigue predominando de forma abrumadora, sufre el contagio del modo narrativo (que es también el del cine, en mi opinión) y su rasgo esencial, que es el carácter mediato de la representación. En efecto, las tres enfermedades de la acotación observadas (el tiempo pasado, la función poética y la información directamente diegética) implican un sujeto de la enunciación incompatible con el drama. Y, en fin, la hipertrofia literaria supone sobre todo la introducción forzada (pero, repito, limitada) de una cierta subjetividad, de un cierto punto de vista más o menos autoral, lo que se compadece bien con el esperpento y mal con el modo dramático de representación.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles (1974), *Poética*, ed. trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- Bobes Naves, María del Carmen (1997), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros.
- Cervantes, Miguel de (1998), *Don Quijote de la Mancha*, texto crítico de Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1963) “El «Quijote» como situación teatral”, en *Cuestión de límites: Cuatro ejemplos de estéticas fronterizas (Cervantes, Velázquez, Goya, el cine)*, Madrid, Revista de Occidente, I, pp. 9-136.
- Durán, Agustín (1828), *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español*, ed. D. Shaw, Exeter, University of Exeter, 1973.
- García-Barrientos, José-Luis (1981), “*Escritura/Actuación: Para una teoría del teatro*”, *Segismundo*, 33-34, pp. 9-50
- _____ (1991), *Drama y tiempo: Dramatología I*, Madrid, CSIC.
- _____ (2001), *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*, Madrid, Síntesis.
- _____ (2004), *Teatro y ficción: Ensayos de teoría*, Madrid, Fundamentos.
- _____ (2004b), “‘Modos’ aristotélicos y dramaturgia contemporánea”, en L. M. Moncada, comp., *Ensayos sobre dramaturgia*

- contemporánea: Versus Aristóteles*, México. Anónimo Drama Ediciones, pp. 17-27 y 111.
- _____ (2006), “Las teatralidades del Quijote: Nuevas meditaciones”, en *El pensamiento teórico-literario ante el «Quijote»*, Madrid, CSIC, en prensa.
- _____ (2006b), “*Luces de bohemia* de Valle-Inclán: El triunfo de la transgresión dramática”, J.L. García-Barrientos, dir., *Comentarios de obras de teatro: Análisis de la dramaturgia*, Madrid, Síntesis, en prensa.
- Genette, Gérard (1972), “Discours du récit: Essai de méthode”, en *Figures III*, París, Seuil, pp. 65-282 (Trad. esp. de Carlos Manzano: Barcelona, Lumen, 1989).
- _____ (1983), *Nouveau discours du récit*, París, Seuil (Trad. esp. de Marisa Rodríguez Tapia : Madrid, Cátedra, 1998).
- Greimas, Julien-Algirdas (1966), *Semantique structurale: Recherche de méthode*, París, Larousse, (Versión esp. de Alfredo de la Fuente: Madrid, Gredos, 1971).
- _____ (1970), *Du sens: Essais sémiotiques*, París, Seuil (Trad. esp. de Salvador García Bardón y Federico Prades Sierra: Madrid, Fragua, 1973).
- Ingarden, Roman (1958), “Las funciones del lenguaje en el teatro”, trad. esp. de C. Bobes, en M. C. Bobes Naves, comp., 1997, pp. 155-165.
- Issacharoff, Michel (1985), *Le spectacle du discours*, París, José Corti.
- Kurguinian, Maria Sergueievna (1964), *Tioria Litieraturi, Rodi y Yandri*, Moscú, Nauka, pp. 238-362.
- Larthomas, Pierre (1972), *Le langage dramatique: Sa nature, ses procédés*, París, Colin.
- Martínez de la Rosa, Francisco (1827), *Poética española*, París, imprenta de Julio Didot, 1834.
- Murray, Gilbert (1912), *Five Stages of Greek Religion. Studies based on a Course of Lectures delivered in April 1912 at Columbia University*, Oxford, Oxford University Press, 2ª ed., 1925 (Trad. esp. de Santiago Ferrari y Víctor D. Bouilly: *La religión griega: Cinco ensayos sobre la evolución de las divinidades clásicas*, Buenos Aires, Nova, 1956).

- Ortega y Gasset, José (1958), *Idea del teatro* [1946], Madrid, Revista de Occidente, 1966.
- Ortega y Gasset, José (1990), *Meditaciones del Quijote*, ed. de Julián Marías, Madrid, Cátedra.
- Partida Tayzan, Armando (2004), *Modelos de acción dramática: Aristotélicos y no aristotélicos*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM-Editorial Itaca.
- Pavel, Thomas G. (1976), *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, París y Montréal, Klincksieck.
- _____ (1985), *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Procházka, Miroslav (1984), “On the Nature of Dramatic Text”, en H Schmid y A. Van Kesteren, eds., *Semiotics of Drama and Theatre: New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 102-126 (Trad. esp. de E. Álvarez López en M.C. Bobes Naves, comp., 1997, pp. 57-81).
- Propp, Vladimir (1928), *Morfología del cuento*, trad. de María Lourdes Ortiz, Madrid, Fundamentos, 1971.
- Schaeffer, Jean-Marie (1995), “Énonciation théâtrale”, en O. Ducrot y J.-M.Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil, s.v., pp. 612-621 (Ed. esp. dirigida por Marta Tordesillas: Madrid, Arrecife, 1998).
- Serpieri, Alessandro (1977), “Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale”, *Strumenti Critici*, 32-33, pp. 90-137.
- Souriau, Étienne (1950), *Les deux cent mille situations dramatiques*, París, Flammarion.
- Ubersfeld, Anne (1977), *Semiótica teatral [Lire le théâtre]*, trad. y adaptación de Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia, 1989.
- Valle-Inclán, Ramón del (1993), *Lucas de bohemia: Esperpento*, edición crítica de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe, (“Clásicos castellanos, nueva serie”. 33).
- Veltruský, Jirí (1990) *El drama como literatura*, trad. de Milena Grass, Buenos Aires, Galerna/IITCTL.

VV. AA. (1978), *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milán, Il Formichiere.

Zich, Otakar (1931), *Estetika dramatického umení* [Estética del arte dramático], Praga, Melantrich.