

QUÉ RESUMEN DEL MÉTODO

Sobre las bases teóricas de la dramaturgia, expuestas de forma sumarisima en la pestaña anterior, parece posible construir un modelo de análisis 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, examinaremos 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 prefiero denominar «visión» para subrayar el carácter primordialmente visual del teatro y que es el aspecto del público que considero pertinente para la dramaturgia y la dramaturgia.

1. Escritura, dicción y ficción

A. Estructura textual del drama (Escritura y dicción)

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 superposición 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.

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.)

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). Atendiendo precisamente a su referencia, 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 dramaturgológico, 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.

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 aludir a 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 me 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, 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 respuesta 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/Destinario, Ayudante/Oponente), aunque útil en ocasiones y siempre que se aplique con rigor, queda, por su carácter transmodal, fuera de nuestro modelo analítico.

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. Llamamos *suceso* a la actuación que no altera la situación, por falta de intención, de capacidad o de posibilidad. Cabe entender el drama o la ficción dramática como una secuencia de acciones y/o sucesos.

1.5. Estructura

Es notable la estabilidad que presenta la estructura de la ficción dramática —pero dentro de la forma «cerrada» (v. 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.

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.

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*.

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. 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. 4.2), o sea, las secuencias definidas por la presencia de los mismos personajes.

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; y la *forma abierta*, «épica» o narrativa, muy variada, definida sobre todo por contravenir los principios de la cerrada: libertad, variedad, desarrollo lineal, etc.

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*), el *drama de personaje* (*El avaro* de Molière) 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. Tiempo

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. 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.

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 llamaré 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; la pausa, siendo menos frecuente, es un nexo genuinamente dramático; el resumen y la suspensión son más impuros y raros en el drama.

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.

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) 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 conozco 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.

2.6. 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 clasicistas, 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* o *acelerada* (ésta última 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 detonación* de Buero Vallejo). La posibilidad no marcada del ritmo, y la más frecuente, es en cambio la *intensión* ($D_f > D_e$); resulta excepcional el ritmo inverso, la *distensión* ($D_f < D_e$); y también es rara, y artificial, la *isocronía* ($D_f = D_e$), a no ser, claro, en dramas que consten de una sola escena temporal.

2.7. Distancia

La distancia temporal (entre la localización en el tiempo 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*; retrospectiva, y hablamos de *drama histórico*; cero o no distancia, en el *drama contemporáneo*; o prospectiva, que da lugar al *drama futurario*. Un drama puede combinar también dos o más de las posibilidades anteriores, sucesivamente, y hablamos entonces de *policronía*, o bien superponiéndolas de forma simultánea, que es lo que cabe denominar en rigor *anacronismo*.

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, o *implícita* si implica la figura de un "dramaturgo" no representado al que atribuirle. Buero Vallejo ha explotado exhaustivamente este recurso en su teatro. En *La detonación* casi todo el tiempo es subjetivo, interior a la mente del protagonista, Larra. 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).

2.9. 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*, a utilizarlo funcionalmente, como ingrediente imprescindible de la construcción dramática, pero vaciándolo de significado, o *neutralización*, pasando por los muy diversos grados de *semantización*, que es la posibilidad más frecuente.

3. Espacio

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).

3.2. Planos

Como para el tiempo, en la distinción de los tres planos espaciales correspondientes a cada una de las categorías del modelo dramático (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*.

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; y 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.)

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*.

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 supone 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).

3.6. Distancia

Entre los aspectos de la distancia, que se resumen luego, destacamos como pertinente para el espacio la que llamo «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: 1) *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; 2) *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.); y 3) *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.

3.7. Perspectiva

Se puede aplicar al espacio lo dicho respecto al tiempo en 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, en el lugar objetivo o «real» al final, es decir, al 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»).

3.8. Espacio y significado

Vale lo dicho para el tiempo (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* de García Lorca) y la *neutralización* (*Fedra* de Racine).

4. Personaje

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.)

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. 1.8). Aunque es más importante su estudio desde el punto de vista cualitativo, es pertinente el número de configuraciones (única o múltiple) de una obra o secuencia, así como el número de personajes de cada configuración, incluido el grado cero (escenario vacío): solo, dúo, trío, cuarteto..., coral y pleno.

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).

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, los *caracteres simples*, «planos» o unidimensionales, de los *caracteres complejos*, «redondos» o pluridimensionales. Atendiendo a los cambios en la caracterización (raros en el teatro), distinguimos los personajes de *carácter fijo*, que mantienen siempre el mismo, de los de *carácter variable*, que cambian de carácter «convirtiéndose» en otros (*Eduardo II* de Marlowe); 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 antes o después de su primera aparición.

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 *semánticas* (véase 4.10); las *pragmáticas* o comunicativas, con dos orientaciones, la del *personaje-dramaturgo*, con modalidades bien conocidas como el *portavoz* del autor («raisonneur»), el *presentador* del universo ficticio y el *seudo-demiurgo*, supuesto (y falso) creador del mundo representado, como muchos mal llamados «narradores», y la de *personaje-público*, como la que se da con frecuencia en el coro clásico o en el gracioso del teatro español; y las *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. 1.B).

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*) y, viceversa, los *personajes funcionales* (*La dama duende*); relación muy parecida o la misma que se plantea, en otros términos, entre personaje y acción (v. 1.10).

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, número de intervenciones, tiempo en escena, impacto, lucimiento, etc.

4.8. Distancia

Atendiendo a la distancia *temática* (entre ficción y realidad), distinguimos los personajes *humanizados*, de talla humana, los *idealizados*, de naturaleza superior a la humana, y los *degradados*, inferiores a la condición humana (animalizados, cosificados). La distancia *interpretativa* (entre actor y papel) ofrecerá distintos grados entre los polos del máximo ilusionismo o identificación hasta el de la máxima separación antiilusionista. Lo mismo puede decirse de la distancia *comunicativa* (del público al actor/personaje), a la que se refieren sobre todo los «efectos de

distanciamiento» de Brecht.

4.9. *Perspectiva*

Véase 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.

4.10. *Personaje y significado*

Véase 2.9. Lo mismo que el tiempo y el espacio, el personaje puede añadir a las funciones vistas en 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 *Lucas 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*).

5. «Visión»

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 4.8. La temporal se mueve entre 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 (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).

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 2.7, 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).

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 llamaré *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 in-mediato, 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, y la *paralipsis*, que oculta información permitida. 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 *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 (2.8, 3.7 y 4.9). Todavía cabría hablar de *endoscopia* 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 (*sinopsis*) 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»). 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 azar y del amor* 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.

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.

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 (*Hamlet*, *Seis personajes en busca de autor*). *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, de las palabras de un «narrador», de un experimento (como en *El tragaluz* de Buero Vallejo), etc. *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.

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) y la *predictiva* (que anticipa las consecuencias de la situación); funciones por relación semántica, como la *temática* (de analogía o contraste) 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* y la *obstructiva*.

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*, *comunicativa* (de presentación al público), *testimonial* (sobre fuentes de información, precisión de recuerdos, etc.) o *comentadora*.

Entre los recursos que los niveles 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. Además de la perspectiva y la

distancia, muchas de las categorías examinadas antes (la función de personaje-dramaturgo, el aparte «ad spectatores», etc.) tienen implicaciones en el juego de los niveles representativos.