

PRINCIPIOS DE DRAMATOLOGÍA

Drama y tiempo



José-Luis García Barrientos

3. EL DRAMA COMO TEATRO

Si llamamos la atención al principio sobre la perturbadora ambigüedad del término "teatro", con más razón cabe advertir ahora de la misma afección, aunque más grave, referida al término "drama". Dejando aparte su acepción coloquial, que remite a cierta clase de acciones, acontecimientos o situaciones reales, no relacionadas necesariamente con la teatralidad en su más amplio sentido, como término específico de la teoría literaria y teatral, drama presenta, respecto a teatro, en nuestra tradición, 1) una vinculación todavía más estrecha o más decidida con la literatura, y 2) una acepción general frente a otras restringidas del término.

Respecto a 1) cabe señalar la preferencia, casi constante, por dramático en vez de teatral, que manifiesta la teoría de los géneros literarios para designar uno de los tres grandes tipos, o recordar cómo el texto dramático es generalmente entendido como sinónimo de escrito o literario en los trabajos —incluso no reduccionistas ni logocéntricos— de semiótica teatral (no así en el nuestro). En cuanto a 2) hay que tener en cuenta que, además de designar al género teatral en su conjunto, el "drama" da nombre también a un subtipo

o subgénero fundamental que se opone, en un principio, a “tragedia” y “comedia”, y más recientemente, por lo general, sólo a “comedia”; desde otro punto de vista, significa también una forma o estructura teatral que entra en oposición (al menos) con otra, la forma “épica”.¹

Nuestro propósito inmediato es (re)definir el concepto de drama como categoría plenamente teatral (no literaria) y general (no restringida), es decir, relacionada sólo con el teatro (como espectáculo), pero con todo el teatro (no sólo con algunas de sus manifestaciones). Únicamente en una definición así parece posible basar la construcción de una dramatología entendida como estudio del *modo* de representación teatral. Y contribuir a esa tarea, en la medida de nuestra capacidad, es la aspiración última de este libro.

3.1. Definición de drama

En una primera aproximación, tal como sugerimos en otro lugar (García Barrientos, 1985: 628-629), puede entenderse por drama el conjunto de los elementos representados en el teatro o, en términos aristotélicos, las “cosas imitadas”. Serán elementos básicos o primarios del drama los espacios y tiempos representados, lo que representan los actores o personajes y eso otro en que también se convierte el conjunto de los espectadores al aceptar la convención teatral: el público fingido, representado o dramático de la función teatral.

Cualquier otro elemento que pueda considerarse dramático, es decir, teatralmente representado, será resultado de las relaciones que contraen entre sí los cuatro elementos primarios. Así la *acción dramática* es el resultado de la actividad de los personajes, en un espacio y durante un tiempo, frente a un público. El *diálogo dramático* no es sino una forma de acción dramática, la que resulta de la actividad verbal de los personajes. La acción, que incluye el diálogo, es un componente dramático derivado o secundario, pero que engloba a los cuatro elementos básicos en cuanto es el resultado de las interrelaciones que contraen. Por eso puede considerarse el *drama* como la *acción teatralmente representada*.

¹ Cfr. “Sur une dramaturgie non aristotélicienne” de Brecht (1933-1941), y “Le drame” (Szondi, 1956: 13-17).

Tal como se va perfilando, el concepto de drama forma parte, inequívoca y necesariamente, del concepto de teatro. No resulta difícil, y espero que tampoco arbitrario, recurrir a una metáfora lingüística (sin perder de vista que se trata de eso: de una metáfora) para decir que el teatro es al drama lo que el signo al significado, en términos de Saussure (1916: 127ss). El significante teatral sería la representación, puesta en escena o escenificación (la interacción de actores, espectadores, espacio y tiempo representantes). De forma que:

TEATRO = ESCENIFICACIÓN + DRAMA

Representación y drama constituyen, respectivamente, los planos de la “expresión” y del “contenido” teatrales, si tomamos ahora como modelo la teoría de Hjelmslev (1943: 73-89). Actuando en el interior de cada uno de los planos, la distinción entre “forma” y “sustancia” permite concebir el teatro, en palabras de Pavis (1981a: 75) referidas al signo teatral, como

la alianza de una *sustancia de la expresión* (todos los materiales escénicos utilizables) y de una *sustancia del contenido* (una idea que expresar) a través de la función semiótica que une la *forma de la expresión* (la estructura formal de los materiales concretamente utilizados) y la *forma del contenido* (una dramaturgia propia de un texto o una representación).

El concepto de *drama* como significado o contenido del teatro puede, en virtud del modelo glosemático, circunscribirse ahora a la *forma del contenido teatral*.

El drama, definido como el contenido teatral estructurado o compuesto de una determinada forma, se aproxima bastante (si no se identifica) al elemento de la tragedia que Aristóteles denomina “fábula” y define como “la imitación de una acción” o “la composición de los hechos” (*Poética*, 1450a, 4 y 5). Esta comparación suscita dos cuestiones:

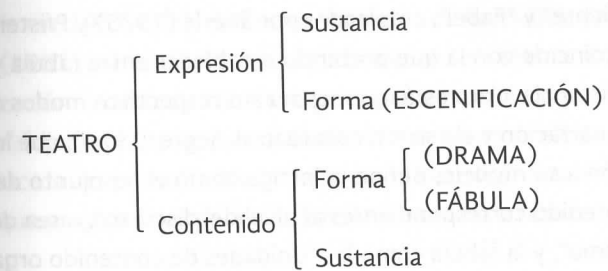
Primera cuestión. ¿Cómo puede la fábula, elemento principal de la tragedia, que según Aristóteles “existe sin representación y sin actores”, ponerse en relación con el drama, que nos esforzamos en definir como teatral, esto es, dependiente o derivado de la representación o puesta en escena? Imaginemos la existencia de la fábula sin representación y sin actores, es decir, fuera del teatro, y tendremos de nuevo el libro, la creación del poeta: la *obra*

dramática. ¿Es posible que lo que aquí llamamos “drama” resulte algo común al teatro y al libro, el resultado idéntico de dos operaciones distintas, la lectura y la representación de una obra? En todo caso, es lo que afirma Jansen (1984: 256-257) cuando escribe:

El texto dramático y la representación escénica de una misma obra tienen en común la estructuración formal del universo ficticio de esta obra, mientras que lo que distingue a uno de otra, lo que es propio de cada cual, se situaría en el nivel de los enunciados [...]. Si ello es así, los conceptos teóricos que permiten estudiar esta estructuración del universo ficticio son igualmente importantes para el análisis del texto dramático y para el de la representación teatral.

Si se establecen las equivalencias con los términos que nos hemos propuesto (re)definir, resulta: “estructuración formal del universo ficticio” = drama (D), “texto dramático” = obra dramática (OD) y “representación escénica o teatral” = espectáculo teatral (ET). Con lo dicho hasta ahora parece evidente que el D es común al ET que lo contiene y al texto dramático (TD) que lo transcribe. ¿Será también común a la OD, como en realidad afirma Jansen? Depende: sí, si se entienden el ET y el D contenido en él como los virtuales o imaginados que presiden y preceden la creación de la OD; no necesariamente, si se consideran los ET y los D efectivos a los que puede dar lugar la OD. En todo caso, el verdadero problema radica en desvelar qué determina o condiciona (y cómo) la estructuración formal del universo ficticio, es decir, el drama.

Segunda cuestión. En las anteriores aproximaciones al concepto de drama pueden distinguirse dos elementos: I) el universo ficticio, la acción o los hechos, y II) la estructuración formal, la imitación o la composición de I. ¿Será posible —y sobre todo útil— delimitar todavía la extensión del drama mediante la oposición de I y II, esto es, diferenciar dos niveles en la forma del contenido teatral, uno correspondiente al drama, que se identifica con II, y otro, aún por definir, que propongo denominar *fábula*? Ello permitiría especificar el modelo que nos viene sirviendo de base así:



Si por drama entendemos la forma en que el universo ficticio es (re)presentado en el teatro, habrá que concebir la *fábula* como otra forma de organización del universo ficticio, no (re)presentada, pero que se puede (re)construir a partir de la (re)presentación. La conveniencia o incluso la necesidad de este nuevo concepto se deriva de la noción misma de drama, pues para determinar la forma artística, es decir, artificial, que el universo ficticio adquiere en el drama parece preciso referirla a otra forma (digamos natural) de estructuración de ese mismo universo.

Interesa en este punto suspender las metáforas lingüísticas y buscar términos de comparación en los modelos narratológicos “de superficie”. La distinción, que arranca de los formalistas rusos, entre “*fábula*” y “*trama*” (“*sjuzet*”),² equivalente a la que designan los términos “*story*” y “*plot*” en

² Así la fórmula B. V. Tomachevski en *Teorija literatury* (1925): “Se llama *fábula* el conjunto de los acontecimientos relacionados entre sí que se nos comunican a lo largo de la obra. La *fábula* podría exponerse de una forma pragmática, siguiendo el orden natural, esto es, el orden cronológico y causal de los sucesos, independientemente de la manera en que son dispuestos e introducidos en la obra. La *fábula* se opone a la *trama*, que está constituida por los mismos acontecimientos, pero respetando su orden de aparición en la obra y la serie de informaciones que nos los designan. [...] En dos palabras, la *fábula* es lo que efectivamente ha sucedido; la *trama* es cómo el lector ha llegado a conocerlo.” Citado según Todorov (ed.) 1965, p. 268. Vid. Volek (1985: 129-189). Si el concepto aristotélico de *mythos*, traducido como “*fábula*”, puede asimilarse más bien a lo que denomino “*drama*”, ¿qué términos de la *Poética* cabría considerar equivalentes a lo que, con los formalistas rusos, llamamos *fábula*? Fusillo (1986) baraja los de *logos* (argumento), *pragmata* (los sucesos) y *praxis* (acción) (pp. 386-387). Su análisis de las razones en que se basa la superioridad de la tragedia (pp. 390-392) da pie, por otra parte, a poner en relación tal superioridad con el “modo” (teatral) de representación: es el carácter plenamente “mimético” —sin elemento diegético— de la representación el que hace que en la tragedia resulte más creíble la simulación de una acción, se produzca de manera más inmediata la catarsis y funcione de forma óptima el “reconocimiento”, por inferencia del propio universo “práctico”, así como la causa

inglés y “Gesichte” y “Fabel”, empleados por Stierle (1975) y Pfister (1977), en alemán, coincide con la que pretendo establecer entre fábula y drama, salvando la distancia, claro está, que separa sus respectivos modos de representación: la narración y el espectáculo teatral. Segre (1974), que incorpora esta distinción a su modelo, define la intriga como el “conjunto de las unidades de contenido correspondientes al nivel del discurso”, o sea del “texto narrativo mismo”, y la fábula como las “unidades de contenido organizadas en sucesión lógico-temporal”. El estatuto de la fábula es el de “una elaboración teórica” que sirve de “punto de referencia y de medida” para describir la intriga (pp. 14, 23 y 30).

Más difícil resultará encontrar los equivalentes narrativos del par fábula/drama en la tripartición que sirve de fundamento a la brillante elaboración teórica de Gérard Genette (1972 y 1983). Si se puede en buena medida hacer coincidir fábula e historia, de ninguna forma se deja el drama identificar con el “relato” definido como “significante, enunciado o texto narrativo mismo” (1972: 72). En todo caso, cabe entender el drama como el “relato (teatralmente) representado”. Jean-Paul Simon (1983) propone una distinción de interés para nuestro propósito, que transforma el modelo genettiano en el siguiente:

modelo instancia receptora	forma del contenido	4 dieguesis
	forma del contenido	3 historia
	forma de la expresión	2 RELATO
modelo instancia narrativa	forma de la expresión	1 narración

Se trata, pues, de la distinción entre *historia* y *dieguesis*³ en los siguientes términos: la dieguesis se define como “el universo imaginario del relato. Este universo no se presenta como tal, a diferencia de la historia, que se desarrolla gracias al relato. Su construcción es el objeto de lo que hemos llamado inferencia dieguética: reconstrucción, por el espectador, de este uni-

de la mayor concentración espacio-temporal, densidad y esencialidad del *mythos* trágico respecto al épico.

³ Véase la nota 3 (capítulo 1).

verso” (Simon, 1983: 178). La misma distinción es formulada por Dominique Chateau (1981) así: “conjunto de los postulados semánticos en que se basa la organización interna de los microuniversos construidos por el desarrollo del relato” (dieguesis) y “secuencia ordenada de las proposiciones narrativas que produce la actualización de la dieguesis” (historia). Esta distinción equivale a la que proponemos para el teatro entre drama y fábula:

Forma del contenido	{ dieguesis → FÁBULA
	{ historia → DRAMA

Puede ya definirse la *fábula* como el universo ficticio representado, pero no como se (re)presenta, sino como el espectador lo (re)construye de acuerdo con los principios (lógicos, espaciales, temporales) que estructuran su propio universo real: universo ficticio significado, frente al representado (tal como se presenta) del drama: universo ficticio natural (en su forma de organizarse), que se opone al artístico (artificial) del drama.

El *drama* será, en fin, la *estructura artística (artificial) que la escenificación imprime al universo ficticio (re)presentado: el contenido teatral (las cosas imitadas o fingidas) “tal como” la puesta en escena lo presenta: la actualización teatral de una fábula.*

Así definido, el *drama*, categoría “teatral” que debe relacionarse con las de *escenificación* (verdadera instancia productora del teatro) y *fábula* (elaboración teórica correspondiente a la instancia receptora) según el modelo:

TEATRO = ESCENIFICACIÓN → DRAMA → FÁBULA

me parece el objeto de estudio adecuado de una dramaturgia teatral, es decir, capaz de dar cuenta del drama en cuanto teatro.

3.2. El modelo dramático

El modelo teórico que resulta de la definición del drama permite abordar el estudio de esta categoría, central, en relación con las dos colindantes, fábula y escenificación. Conviene notar, en primer lugar, que no se trata de un modelo teatral completo o exhaustivo. Basta superponerlo a la matriz

glosemática, como antes hicimos, para advertir que fuera de él quedan las sustancias de la expresión y del contenido teatrales. Se trata de un modelo "formal"; pero, incluso como tal, incompleto. Parece, por ejemplo, posible y también conveniente (aunque no para nuestro propósito) delimitar entre la fábula y la sustancia del contenido otro nivel o categoría, equivalente al que Segre (1974) llama "(iv) Modelo narrativo", que representa un grado de mayor profundidad respecto a "(iii) Fábula". Para el teatro sería preciso, claro, evitar el término "narrativo". Cabría denominarlo "Relato", si entendemos esta palabra en su sentido más general o abstracto, carente de especificación modal alguna. Tal como lo define Segre, corresponde a las "funciones, que constituyen un replanteamiento de (iii) según elementos básicos" (p. 23). La transición de (iii) a (iv), de la fábula al Relato, supone "un paso de lo particular a lo general" (p. 24). A este nivel corresponden, por ejemplo, las aportaciones centrales de *Les deux cent mille situations dramatiques* de Etienne Souriau (1950).

Lo cierto es que nuestro trabajo, y la dramaturgia como aquí la entendemos, no se ocupa ni de los materiales, en sí, que la representación formaliza (sustancia de la expresión) ni de los aspectos estrictamente significativos o, si se quiere, ideológicos (sustancia del contenido), ni tampoco del estudio de este nivel (iv), que sería el objeto de una "lógica dramática".⁴ Pero ¿se diferenciaría verdaderamente ésta de una lógica narrativa o los distintos modos de representación no se manifiestan pertinentes, distintivos,

⁴ Véase, por ejemplo, el capítulo 4 de Keir Elam 1980 (pp. 98-134), titulado "Dramatic logic". Se trata, claro está, de niveles de análisis, no de realidad. En una interesante aportación Spang (1988) propone distinguir "acción" y "suceso" como variantes de la "historia dramática". Su definición de acción coincide con la Hübler, que cita: "traslación intencionada y no determinista de una situación hacia otra" (*Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene*, Bonn, 1973, p. 20). Suceso sería todo lo que en la historia no es acción, es decir, lo que no modifica la situación. Pero este concepto de acción, aunque procede expresamente de la "lógica del relato", no parece situarse en otro nivel (más profundo) que el de la historia o fábula. Y es que, en definitiva, cabe restringir el significado de "acción" a ese nivel de abstracción IV (Segre) o bien generalizarlo, pero en ese caso habrá que precisar a qué nivel de abstracción remitirlo, si a un modelo "universal", a la fábula, al drama o, incluso, a la escenificación. La brevedad del trabajo de Spang no permite situar con precisión su concepto de acción en uno solo de los niveles definidos (por nosotros): la "historia" no aparece expresamente distinguida de lo que llamamos "drama", por un lado, y "Relato", por otro. En un plano decididamente abstracto o general, véase Lotman, "El problema del argumento" (1970: 283-292) y en particular su concepto de "acontecimiento".

en este nivel de profundidad y no puede hablarse entonces más que de una lógica del relato (en la extensión de "relato" que antes propusimos) o de una lógica de la ficción, común a las representaciones dramática, narrativa, cinematográfica, plástica, etcétera?

Reconocidos los límites del modelo, quedará justificada su denominación de "dramatológico" si resulta ser, a la vista de los resultados que a partir de él se obtengan, idóneo para el estudio del drama en cuanto consecuencia del modo teatral de representación, es decir, capaz de servir de fundamento teórico a una dramaturgia. Antes de utilizarlo conviene todavía perfilarlo algo más.

Nuestro esquema admite dos lecturas o su lectura en dos sentidos. Si partimos del teatro, de la experiencia real o efectiva, esto es, si adoptamos la perspectiva de la instancia receptora, tendremos:

ESCENIFICACIÓN → DRAMA → FÁBULA

Éste es el itinerario que el espectador recorre, parcialmente en cada momento del espectáculo y globalmente al terminar la representación. Ve personas y cosas, oye palabras y sonidos (E) → que representan otras personas, cosas, ideas, etc. (D) → que van dibujando en su mente los perfiles de un "mundo" completo (F). Si partimos, a la inversa, de una (supuesta) instancia productora del espectáculo, es decir, del universo que se pretende transmitir, para llegar a su concreción material en la representación, el trayecto sería:

FÁBULA → DRAMA → ESCENIFICACIÓN

Pero importa destacar que una y otra lectura no son equivalentes o simétricas. Las representaciones escritas (literatura y cine) admiten sin reservas la adopción de esta perspectiva porque su producción constituye un proceso cerrado sobre sí mismo que culmina (fijándose) en una obra: cuentan siempre con un autor determinable, autónomo y unitario. En el teatro, en cambio, no es posible considerar la escenificación o realización del espectáculo como consecuencia, exclusivamente, de una "instancia productora", categoría en extremo problemática en productos, o mejor acontecimientos, que carecen por definición de un autor (identificable, exterior al espectáculo y unitario). Y ello porque el público forma parte de (interviene en) la representación. Una obra de teatro no está acabada, hecha, hasta que el público la

ha visto, mientras que la producción cinematográfica termina en el momento en que la película está hecha. No debe olvidarse que el primer trayecto da cuenta de un orden de sucesión práctico, efectivamente recorrido (experimentado) por los espectadores reales de cada representación, mientras que el segundo, además de problemático, es un trayecto teórico, puramente especulativo —y especular: imagen inversa y virtual del trayecto real. Ello no es sino consecuencia, por otra parte, de definir el teatro como espectáculo, como puesta en escena.

La interesante reflexión de Souriau (1950: 15-41) sobre lo que él denomina “macrocosmos” y “microcosmos” del teatro permite precisar algunos aspectos de la relación que contraen entre sí las categorías de fábula, drama y escenificación. Comienza preguntándose cuáles son los medios del teatro y considera estos dos: “una duración real y ejecutante”, un tiempo que “tiene unos límites muy estrictos”, y un “espacio concreto de realización” también rigurosamente limitado (p. 18). Según él, el uso de estos medios es propio también de las artes plásticas. Pero —he aquí la diferencia— ninguna de ellas presenta un universo tan rico, detallado y vivo como el teatro. Ese universo sólo admite comparación con el de la literatura de ficción y el cine. Éstos se diferencian, a su vez, del teatro por los medios que emplean: sólo palabras la literatura, e imágenes en movimiento —añadimos nosotros— el cine. El teatro “lleva la realización hasta las encarnaciones humanas más físicas, hasta la corporeidad más completa” (p. 19). Lo que importa resaltar es entonces el contraste entre la amplitud del universo (espiritual) que el teatro aspira a representar y la estricta limitación impuesta por los medios —espacio, tiempo y cuerpo— (reales) que se obstina en utilizar.

Todo se produce como si el autor que quiere presentar ese universo hubiera renunciado, como un demiurgo que fuera demasiado débil, a concretar la totalidad y se contentara, por así decir, con recortar con las tijeras un pequeño cubo, en el que al menos todo será real (tan real físicamente, que se podrá en la práctica llegar a él). Y es este pequeño cubo, efectivamente concretado y corpóreo, el que permitirá, como un patrón, reconstruir espiritualmente todo el resto [p. 21].

Resulta así fundamental la relación (de contraste) entre “las realizaciones físicas del microcosmos escénico”, que equivalen, entendidas en su aspecto representante, inmediatamente determinadas por los medios, a nuestra

categoría de *escenificación*, y “la espiritualidad del macrocosmos teatral”, la *fábula* en nuestros términos. Como resultado o solución del contraste anterior puede considerarse el *drama*, categoría mediadora o media entre el macro y el microcosmos, contenido de éste y expresión de aquél. Las equivalencias podrían establecerse así:

Macrocosmos FÁBULA
Microcosmos	{ representado DRAMA
	{ representante ESCENIFICACIÓN

La cuestión es cómo puede el microcosmos, “solo, sostener y hacer reconstruir el universo de la obra —el macrocosmos teatral” (p. 22). A veces, responde Souriau, “más mal que bien” y pone como ejemplo los “récits de Thérémène”, el recurso a la narración verbal en boca de un personaje.

De una parte “es preciso que el universo de la obra [la fábula] sea tan vasto, tan real como sea posible y desborde ampliamente el universo escénico” (p. 24), y de otra el drama debe conseguir (re)presentar aquél en éste. Si lo consigue, según Souriau, “es con la condición de que sea de tal manera ‘focal’, o, si se prefiere, hasta tal punto estelarmente central que su núcleo sea el del mundo entero que se nos presenta. Esta organización estelar del universo de la obra [...] es la condición fundamental del teatro” (p. 24).

El drama aparece, en primer lugar, como un recorte, una reducción o una parte de la fábula, y este carácter “se observa tan intensamente en la estructura de las más grandes como de las más pequeñas obras dramáticas”. No podía ser de otra forma, porque su función es “permitir esta estelaridad sin la cual el microcosmos escénico no podría situar y ordenar el macrocosmos teatral” (p. 27). Parte, sí, pero no cualquiera, sino aquella a partir de la cual sea posible recomponer el todo: eso es el drama: foco, centro, núcleo o, si se quiere, germen de la fábula. Y en esa exigencia hunde sus raíces precisamente el carácter artificial o artístico que hemos atribuido al drama, ya que éste resulta ser “focalización artificial sin duda —o más exactamente efecto *artístico*” (p. 27).

Es un hecho que la restricción focal en que consiste el drama puede presentar grados de mayor o menor intensidad. “Según las épocas, los estilos, los gustos personales de los autores, este carácter ‘nuclear’ del universo teatral en una constelación limitada de personajes será más o menos estricto”

(p. 28). Las formas que suelen denominarse “cerrada” y “abierta” o “dramática” y “épica” pueden definirse en función de una tendencia mayor o menor, respectivamente, a extremar la focalización dramática, es decir, las restricciones (no sólo en cuanto al número de personajes) inherentes al drama e impuestas, en definitiva, por el modo de representación teatral. Pero lo importante, desde el punto de vista teórico, porque caracteriza al drama en la extensión integradora de las distintas formas que le hemos atribuido al definirlo, es que “lo que, en todos los casos, sigue siendo indispensable es la existencia de este ‘núcleo’, de esta constelación central bastante precisa, bastante dura, bastante luminosa como para imponer siempre una estructura nuclear al universo representado” (p. 29).

Segre (1981: 21) encuentra en Lotman (1970) elementos implícitos fundamentales para definir el teatro. El primero de ellos tiene mucho (o todo) que ver con lo que venimos diciendo. Se trata de la consideración lotmaniana de la obra de arte como “modelo finito de un mundo infinito”, del episodio como fragmento del todo y la consecuente oposición entre texto mitológico (simulador de un universo completo) y texto fabuloso (que representa un episodio). “En ningún género como en el teatro la frontera entre finito e infinito, entre fabuloso y mitológico es tan nítida. Está constituida por el perímetro de la escena...”, escribe Segre. Esta “propiedad institucional del teatro” o principio definitorio adquiere la siguiente formulación: “el teatro tiende a evidenciar los que se definen como ‘episodios principales’” (p. 22). ¿No se trata, en definitiva, de la relación entre macro y microcosmos y el consecuente carácter estelar o nuclear del segundo?

Se puede entender mejor ahora cómo nuestro concepto de drama, determinado *realmente* por la escenificación y al servicio *idealmente* de la fábula, admite ser considerado (y estudiado) como el resultado de la relación conflictiva que entablan las otras dos categorías y, por tanto, como la clave misma de la cuestión que nos hemos propuesto plantear y contribuir a resolver en este libro: la del *modo* de representación teatral.

Como la otra cara de la severa limitación de medios a que el teatro se atiene puede considerarse la amplitud y complejidad semiótica del teatro, esto es, la cantidad de códigos o de signos diferentes que intervienen y se superponen en su producción significativa. El drama y la fábula aparecen, respectivamente, dentro del contenido teatral, como un universo presentado (hecho presente) y un universo (ausente) representado. El drama es

el contenido estrictamente escenificado o puesto en escena, susceptible de visión (o, cuando menos, de percepción sensorial), primordialmente icónico. La fábula es el contenido inferido (del drama), el universo significado que resulta de la suma (re)estructurante del universo (icónico) representado y del significado por otros procedimientos, no escénicos, particularmente el simbólico, y dentro de éste, aunque no exclusivamente, la significación lingüística (caso, por ejemplo, de los “récits de Thérèse” a que aludía Souliou); mundo, en fin, objeto de comprensión, que no se asienta en la escena, como el dramático, sino en la imaginación del espectador.

El universo de la fábula excede al dramático, del que se nutre y al que contiene. Cualquier elemento del drama es por definición diegético, pero no todos los elementos de la fábula son necesariamente dramáticos. En *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca, Pepe el Romano es un personaje no (re)presentado. Nunca lo vemos ni oímos su voz en el transcurso del drama. Pero forma parte indudablemente —y muy destacada— de la historia. Como personaje su existencia es verbal (no teatral), lo mismo que la de los personajes literarios, significada (no puesta en escena) por los discursos de las “personas dramáticas”: existencia diegética pero no dramática, personaje de la fábula pero no del drama.

El desajuste resultante de la relación fábula-drama, que se traduce en un espacio, mayor o menor, de diegesis pura, es decir, que contiene elementos no dramáticos de la fábula, es, a la vez que consecuencia de la constricción impuesta por los medios de representación, resultado de la complejidad o riqueza semiótica del teatro y constituye, en definitiva, una fuente de recursos para el dramaturgo. Parece indudable que al hacer de Pepe el Romano un personaje “ausente” del drama, García Lorca aprovecha intencionadamente una posibilidad estructural que el teatro o el drama (no la literatura) le ofrece, ensanchando su libertad creadora, y no que se pliega a una exigencia o limitación del género. Nada, fuera de su intención, impedía hacer de Pepe una persona dramática. Si, en general, la presencia/ausencia en el drama (y, en cada momento del mismo) de elementos de la fábula constituye con seguridad una de las leyes fundamentales de la construcción dramática,⁵ el ejemplo aludido

⁵ En Pérez Gállego (1975) pueden encontrarse sugerencias de interés sobre esta cuestión, que, centrada en el personaje, tratan Díez Borque (1985) y, en otro contexto, Cuesta Abad (1989: 392-393).

pone de manifiesto una de las posibilidades que la tensión presencia/ausencia ofrece como recurso y que consiste, en este caso, en combinar la ausencia dramática (absoluta) con la presencia (importancia) temática del personaje. El elemento ausente puede, en el extremo, convertirse en el centro temático del drama. Es lo que ocurre, entre otros muchos casos, con el padre moribundo de *El juez* de H. C. Branner, perfectamente definido como personaje y no “totalmente” ausente del drama (se oyen sus bastonazos y un retrato suyo preside el escenario), o, de forma mucho más radical, en *Esperando a Godot* de S. Beckett. La ausencia de Godot es absoluta. No sólo no lo vemos ni escuchamos su voz; nada sabemos de él, ni siquiera si cabe hablar de “él”, si existe, si es un personaje. Se trata en este caso de la importancia temática, más que de alguien o de algo ausente, de la ausencia de alguien o de algo.

Cualquier otro elemento del contenido teatral (los espacios, los tiempos, las acciones, incluso los diálogos) puede servir de objeto al procedimiento. *Las tres hermanas* de Chéjov es, por ejemplo, en lo que se refiere al tiempo, un caso similar al de los dramas de Beckett y Branner respecto al personaje: el tiempo diegético (ausente) cobra más fuerza o importancia que el dramático (presente). La clave de su estructura temporal, tal como resulta —aunque en otros términos— del análisis de Peter Szondi (1956: 28-34), radica en el predominio temático del tiempo de la fábula (el pasado cuyo recuerdo embriaga a los personajes y el futuro que sueñan como un retorno al tiempo recordado) sobre el tiempo del drama (el presente vacío, “aplastado por el pasado y el porvenir”). Y lo mismo que en los ejemplos anteriores es el diálogo, el lenguaje, el soporte de estas realidades ausentes.

La literatura de ficción, que es representación exclusivamente verbal, no permite (o no en la misma medida) presentar esos distintos grados de existencia, o mejor de presencia, de las realidades representadas. Y tanto menos cuanto más diegética (narrativa) sea. Si consigue en ocasiones producir un efecto similar, será cuanto más cerca se halle de la mimesis, del *showing*, del diálogo, de la escena. Desde esta perspectiva la oposición entre fábula y drama no tiene equivalente (y no coincide exactamente con el par fábula/trama) en el ámbito de la literatura.

El cine, en cuanto espectáculo, primordialmente visual, cuenta también con la posibilidad de sacar partido al recurso que comentamos porque también en él se produce un excedente diegético respecto al universo

“écranique”, pues cuenta, como el teatro, con una frontera precisa entre lo que se ve y lo que se representa o significa. En la película *Edward, my son* (1949) de George Cukor, el personaje de Edward, verdadero eje o hilo conductor de la historia, nunca aparece (ni se oye su voz) en pantalla. Y lo que Lubitsch consigue en tantas de sus películas sirviéndose de una puerta cerrada, es decir, sin mostrar nada de lo que ocurre tras ella, es, a su vez, ejemplo de acciones significadas en la diegesis pero no presentadas en el filme. Curiosamente la película de Cukor está basada en una obra teatral de Robert Morley y, sobre todo, el “truco” de la ausencia de Edward resulta más forzado —sin la misma justificación— en el cine que en el teatro. En cuanto a Lubitsch, esos momentos destilan un ingenio, una economía representativa, más propios, a mi juicio, del teatro que del cine. Y es que en el teatro el mundo se pone, directamente, ante los ojos del espectador, mientras que en el cine es el ojo del espectador, por medio de la cámara, con la que se identifica, el que se asoma al mundo y lo recorre. Es inherente al teatro una visión estrictamente limitada. Los límites de la visión cinematográfica, si los tiene, son incomparablemente más amplios y elásticos.

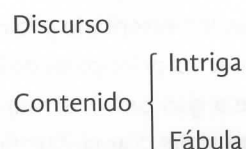
En la literatura no hay *visión* efectiva y por tanto no cabe distinguir lo significado de lo mostrado. Todo es en ella “dicho” y el discurso no puede mostrar, imitar perfectamente, como advirtió Genette (1966: 55-56) más que el mismo discurso: en la representación verbal “*mimesis* es *diégesis*”. En rigor, sólo las representaciones espectaculares permiten distinguir una y otra, el mostrar y el contar, lo presentado y lo representado. Esta diferencia constituye uno de los aspectos principales de la oposición fábula/drama. Además de “natural” (mente organizado), el mundo de la fábula es (en parte) referido y ausente, frente al del drama, “artificial”, mostrado y presente. Así, en cuanto ausente y referido, lo diegético se aproxima a —y, en ocasiones, coincide con— lo diegético.

Puesto que se presenta expresamente inspirado en modelos narratológicos, y particularmente los de Genette y Segre, parece oportuno comparar con éstos, una vez perfilado, el nuestro,

TEATRO	{ Escenificación
	{ Drama
	{ Fábula

La primera distinción que se impone a un análisis del relato es la que permite considerarlo como discurso (significante) y como contenido (significado) narrativo. Se trata, en términos bien sencillos pero no tan precisos, de diferenciar la historia contada de la manera de contarla: "histoire" y "discours" (Todorov, 1966: 126-127) o "récit raconté" y "récit racontant" (Brémond, 1973: 321). El estudio del relato puede centrarse en cada uno de estos dos aspectos. Cabe así distinguir con Genette (1983: 12) una narratología *temática* (análisis de los contenidos narrativos, de la historia) y una *narratología* (propriadamente dicha) formal o, mejor, modal (análisis del modo narrativo —distinto de otros modos— de representación de las historias). La temática, así entendida, domina el panorama del moderno análisis del relato: lo inaugura con Propp (1928) y los formalistas rusos y se prolonga hasta hoy (Brémond 1966 y 1973, Greimas 1966, 1970, 1976 y 1983, Todorov 1969, etc.). La narratología *stricto sensu* es mucho más reciente. Todavía la "Introducción al análisis estructural de los relatos" de Barthes (1966) y la *Poética* de Todorov (1968) se encuentran, según Genette, a caballo entre uno y otro tipo de estudio. Es, claro está, la narratología en sentido modal la que puede ponerse en relación con lo que aquí llamamos dramatología.

Las categorías de "sjuzet" (trama o intriga) y "fábula", suficientes quizás para una consideración temática, "son en realidad dos modos de representarse el contenido de la narración" (Segre, 1974: 14). Si oponemos el "discurso", como estrictamente signifiicante (plano de la expresión), al "contenido", resulta:



es decir, el modelo tripartito de Segre (1974: 14 y 23):

Discurso: "Texto narrativo signifiicante".

Intriga: "Conjunto de las unidades de contenido correspondientes al nivel del discurso".

Fábula: "Unidades de contenido organizadas en sucesión lógico-temporal".

modelo que el propio autor ha aplicado al teatro en su artículo "Narratología e teatro" (1981), del que interesa destacar ahora la afirmación de que "la 'teatralità' è in azione al livello dell'intreccio" (p. 18), es decir, de lo que hemos definido como drama, o que "el destino teatral de una fábula impone condicionamientos absolutos (posibilidad de representación) y condicionamientos relativos (posibilidad de representación dentro de una cultura dada y unos determinados hábitos de puesta en escena)" (p. 19).

La tripartición de Genette (1972: 72) no resulta de subdividir el plano del contenido, sino de anteponer un nivel pragmático al discurso:

Narración: "El acto productor y, por extensión, el conjunto de la situación real o ficticia en la que se coloca."

Relato: "El signifiicante, enunciado, discurso o texto narrativo mismo."

Historia: "El significado o contenido narrativo."

No resulta fácil ubicar el par fábula/trama en este esquema. Ateniéndose a la definición de la historia, resultarían ser dos formas de representársela. Parece indudable que la fábula queda englobada en (si no se confunde con) la historia. Pero cabe preguntarse si la trama pertenece al (u ocupa, al menos, parte del) relato, que Genette define así en el *Nuevo discurso del relato* (1983: 11): "el discurso pronunciado (aspecto sintáctico y semántico, según los términos de Morris)". Gráficamente, y de forma no comprometida, podemos comparar los modelos así:

SEGRE	GENETTE
Fábula	Historia
Intriga	Relato
Discurso	Narración

La línea ondulada entre historia y relato pretende expresar la duda acerca de si debiera aproximarse a (o llevarse hasta) los límites superior o inferior de la intriga. La modificación, expuesta antes, del esquema de Genette por J.-P. Simon, pensada para el cine, facilita el encaje de uno y otro modelo:

SEGRE	SIMON
Fábula	Dieguesis
Intriga	Historia
Discurso	Relato
	Narración

En todos los casos resulta aparentemente problemática la relación discurso-narración. Dijimos que las escrituras presentan una comunicación bifásica de sus textos: producción y, con solución de continuidad, recepción de los mismos. Su enunciación es necesariamente una enunciación enunciada. El acto-situación comunicativo se formaliza, deja sus marcas, en el discurso o enunciado. En el relato escrito (literatura y cine) la narración se inscribe en el relato, forma parte de él y en él sólo es posible descubrirla, estudiarla. El relato, diríamos, se anexiona la narración, que pasa a ser una provincia o un aspecto de aquél. En las actuaciones (teatro, narración oral) ocurre lo contrario. Es imposible separar el enunciado (encontrarlo fuera) del acto-situación, real, que lo produce-comunica. Producción y recepción, sin solución de continuidad, se confunden en un mismo proceso, en una misma realidad. Es el texto o discurso el que se aloja o se disuelve en el acto-situación. Es, diríamos, ahora la narración la que se anexiona el relato o discurso. Y a este concepto expansivo de narración es al que corresponde nuestra categoría de “escenificación”, que engloba (porque se confunden) los aspectos pragmático y representante del teatro.

Pueden establecerse, en fin, las siguientes correspondencias aproximadas: la *fábula* equivaldría a la dieguesis de Simon, a la fábula de Segre y a la historia de Genette, excluyendo de ella —si fuera necesario— el relato “representado”; el *drama* puede relacionarse con la historia de Simon, la intriga de Segre y el relato “representado” de Genette; la *escenificación*, en fin, corresponde a la narración más el relato de Simon, a la narración más el relato “representante” de Genette y al discurso de Segre, pero precisando que si éste es el texto significativo que contiene las marcas de la enunciación, la escenificación es la enunciación que contiene o sustenta el discurso representante.

3.3. El teatro “escrito”. Los textos como documento

En el capítulo primero adelantamos sendas definiciones de texto dramático y obra dramática, uno y otra entendidos como *objetos* lingüísticos *escritos*. Interesa volver ahora brevemente sobre la cuestión, en buena medida paradójica, del teatro “escrito”. El concepto de “texto” dista mucho de ser unívoco o preciso (Segre, 1978 y 1985b), pero lo es mucho menos aplicado al teatro. Dos extensiones del mismo conviene ante todo diferenciar: una amplia, la que permite identificar el texto espectacular o de la representación con la representación o el espectáculo considerados como textos, y otra restringida, la que permite, en cambio, identificar el texto dramático (confundido generalmente con la obra) no con el drama en cuanto texto sino con el texto escrito.⁶ La falta de homogeneidad que se ponía de manifiesto al intentar oponer el texto espectacular (TE) al dramático (TD) impedía considerar al segundo como parte del primero, no porque se tratara de textos distintos sino porque se trataba, en realidad, de distintos conceptos de texto. Por economía terminológica prefiero utilizar el término “texto” en su acepción restringida, como escrito o fijado, como transcripción, reproducción o descripción del espectáculo. Texto, pues, como teatro escrito (en principio, mediante cualquier tipo de *escritura*, no sólo ni necesariamente la lingüística). Opción económica, digo, porque permitirá distinguir, por ejemplo, drama y texto dramático sin tener que recurrir a un tercer término con que nombrar al texto si éste se confunde con el drama. Y lo mismo para espectáculo y texto espectacular o teatro y texto teatral, etcétera.

En este sentido es imposible concebir un texto, unitario y completo, propiamente teatral. Si el teatro es por definición lo contrario de una escritura, no podrá ser fijado, escrito, convertido en texto, sin dejar de ser teatro. La tarea imposible de encontrar un texto que fije íntegramente la

⁶ Distinción análoga a la que algunos lingüistas establecen entre “discurso” y “texto” (cfr. Greimas-Courtés, 1979: 409, voz “texto”, 1). En el teatro, el discurso sería la representación y el texto la (supuesta) notación de la misma. En semiótica teatral ha hecho fortuna la utilización amplia o metafórica del término “texto”, aunque algunos autores, como Kowzan (véase, por ejemplo, 1981) rechazan las expresiones “texto espectacular”, “texto teatral” o “performance-text” y limitan la acepción de “texto” a los enunciados lingüísticos.