

MUNDOS DRAMÁTICOS. HACIA UNA RETÓRICA DE LA AUTENTIFICACIÓN FICCIONAL

MAGDALENA DE PAZZI CUETO PÉREZ
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Este trabajo se plantea como una aproximación a los procedimientos de autentificación ficcional del modo dramático. En primer lugar, se rastrean en la *Poética* de Aristóteles algunas observaciones relativas a la configuración de la fábula trágica en torno a la oposición dentro/fuera, que constituye el principio constructivo específico del modo dramático e instaura el punto de vista desde el que va a producirse la recepción de la ficción dramática. La presencia escénica constituye, en principio y siempre que no medie indicación en sentido contrario, el criterio básico de legitimación de la existencia dramática, pero no todos los motivos de la fábula pueden ser mostrados directamente en escena. La tradición teatral occidental ha desarrollado convenciones autentificadas de gran economía en figuras de la representación (como el Prólogo, el Coro, el Narrador/comentador épico) y en enunciados de los personajes que no van dirigidos a otros personajes, como el monólogo, el aparte y la apelación al público. Fuera de estos casos de autentificación formal, los parlamentos de los personajes introducen informaciones y motivos que pueden quedar autorizados en el curso del desarrollo de la trama o ser procesados como falsos, como veremos a propósito de *Edipo rey*.

1. DENTRO/FUERA. VIRTUALIDAD ESCÉNICA DEL MODO DRAMÁTICO DE FICCIÓN.

Desde la *Poética* de Aristóteles, el modo dramático de imitación se define porque los personajes viven la acción ante el espectador (o lector) y sus palabras se ofrecen directamente. Precisamente por su carácter inmediato –no mediatizado–, la tragedia y la comedia difieren de la epopeya, en la que la instancia narrativa constituye el medio de acceso al universo ficcional. El dramático es, pues, para el Estagirita, un modo específico de mimesis cuya primera característica es la ausencia de narrador (6, 49b24-31; 6, 50a8-14): *muestra* acciones, personajes y pensamientos (que se integran en el conjunto de la *fábula*), por medios exclusivamente verbales o con acompañamiento de música y espectáculo (considerados “aderezos”, o partes de segundo orden). La *fábula* (*mythos*), concebida como construcción de la trama (Ricoeur, 1987; Bobes y otros, 1995: 109-112), es la parte cualitativa esencial de la tragedia, ya que de ella ha de proceder su efecto específico, la catarsis, sin necesidad de actores y ornamentos espectaculares, “cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética” (6, 50b17-18); “La *fábula*, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece [...]. En cambio, producir esto mediante el espectáculo es menos artístico y exige gastos” (14, 53b3-8). Conviene, en cambio, que la composición de la *fábula* se perfeccione con la elocución, poniendo las situaciones “ante los propios ojos lo más vivamente posible”, como si los hechos se presenciaran directamente (17, 55a22-25), es decir, mostrándolos a través del lenguaje más adecuado para que sea posible visualizar imaginariamente una puesta en escena de los conflictos y antagonismos que encadenan el proceso argumental.¹

El interés de Aristóteles se centra en los aspectos literarios del teatro, los que constituyen el objeto de una poética – “para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas” (6, 50b20-21)–, pero no ignora que la dimensión espectacular de la tragedia se proyecta sobre la composición de la *fábula*, como se desprende de las observaciones relativas al cronotopo dramático, más intenso que extenso (5; 24; 26), o al tratamiento de lo

¹ Sobre la hipotiposis y los procedimientos de “audiovisualización” en la escritura literaria, puede verse Villanueva (2008).

maravilloso y lo irracional, más apropiado para la epopeya, “porque no se ve al que actúa” (24, 60a14), que para la tragedia, en la que podría resultar inverosímil, al presentarse en escena, lo que “en la epopeya no se nota” (24, 60a17). De ahí también la conveniencia de confiar el desenlace trágico a la composición de la fábula, reservando el *deus ex machina* “para lo que sucede fuera del drama, o para lo que sucedió antes de él sin que un hombre pueda saberlo, o para lo que sucederá después, que requiere predicción o anuncio; pues atribuimos a los dioses el verlo todo” (15, 54b2-5). Es preferible, en suma, que la fábula trágica evite los sucesos irracionales o los deje fuera del tiempo y del espacio representado, “como sucede en el *Edipo* de Sófocles” (24, 54b7).²

Por otra parte, Aristóteles reconoce la virtualidad escénica de la fábula trágica en sus repetidas alusiones al papel desempeñado por los mensajeros, o personajes que asuman momentáneamente esta función, porque a través de su relato, fidedigno a menos que medie información en sentido contrario, se proporcionan al lector o espectador noticias de lo que ocurre fuera del espacio visible de la escena (o del tiempo representado); y, en concreto, apunta la conveniencia de que los lances de carácter sangriento con los que suele culminar el *pathos* trágico se produzcan fuera del espacio visible de la escena, como era habitual por lo demás en la tragedia ática, que solía confiar a la palabra de los mensajeros-testigos el relato de tales sucesos: así, en *Edipo rey*, el mensajero informa al Coro, y de paso al espectador, del suicidio de Yocasta en el interior de palacio (vv. 1223-1240), y más adelante del cruento castigo que se inflige Edipo. También las referencias a sucesos acontecidos fuera del espacio o del tiempo representado se introducen a través del relato de mensajeros, como el del sirviente que informa de la muerte del rey Pólipo y, para disuadir a Edipo del temor al incesto con Mérope, de sus verdaderos orígenes (vv. 924-1016).

Parece evidente que la figura del Mensajero, o sus equivalentes funcionales, se vincula al teatro desde sus orígenes, precisamente por la necesidad de resolver los problemas espaciales y temporales que suscita la propia economía de la representación dramática. La anticipación visionaria de una acción futura solía insertarse en los

² Efectivamente, la tragedia de Sófocles se inicia muchos años después de la muerte de Layo, de manera que la ignorancia de Edipo resulta así más creíble para el receptor, que difícilmente admitiría tal desconocimiento si el crimen se perpetrara a la vista del espectador (o lector) y en la secuencia espacio-temporal de la tragedia.

estásimos cantados por el Coro, que también narraba y comentaba, o incluso vivía visionariamente, los enfrentamientos cruentos que tenían lugar fuera de la escena (Rodríguez Adrados, 1983: 121-124); y tanto la resis como las partes dialógicas podían dar noticia de los sucesos del pasado pertinentes para la comprensión de la acción (así el Prólogo de este tipo), o de los acaecidos durante su transcurso en lugares no visibles para el espectador. De ahí que la *Poética* aristotélica preste especial atención al principio constructivo específico del modo dramático –la oposición dentro/fuera, presencia/ausencia–, pues la composición de la fábula trágica ha de prever que no todo el mundo ficcional va a ser mostrado directamente al lector o espectador en el espacio escénico.

2. EL ESPACIO ESCÉNICO. PRESENCIA INCONDICIONADA, CONDICIONADA O NEGADA.

El espacio escénico es el ámbito abstracto definido por las relaciones dentro/fuera, presencia/ausencia. A él se refiere Jansen (1984) cuando dice que el espacio es la condición de lectura de un texto como texto dramático, así como el narrador es la condición de lectura de un texto como texto narrativo.

El espacio escénico se establece desde el momento en el que se explicita el nombre de cada interlocutor en los diálogos o se indican las entradas y salidas de los personajes. Por eso, aunque las indicaciones sobre la presencia o ausencia de los personajes se manifiesten formalmente en las acotaciones del texto secundario (Ingarden, 1958), tienen un estatuto distinto a las demás indicaciones (por ejemplo, a las de concretización escenográfica, juego interpretativo de los actores, vestuario, etc.). No faltan en la literatura dramática anterior al siglo XVIII, en la que rara vez encontramos acotaciones de otro tipo, y los textos arcaicos, sin acotaciones, las incluyen en el diálogo o en el monólogo, como sucede tantas veces en *La Celestina*: “Pasos oygo. Acá descenden”, etc. Adviértase, de paso, que en la nómina de *dramatis personae* únicamente figuran los personajes que entran a formar parte del espacio escénico, y por lo tanto serán encarnados por actores en el curso de la representación, y nunca los personajes “invisibles”, aunque desempeñen una función decisiva en el conflicto, como Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba*.

Concebido así, el espacio escénico constituye el medio de acceso al mundo ficcional, con una función equivalente a la del narrador en la novela, puesto que instaura el punto de vista desde el que va a producirse la recepción de la ficción dramática. Como advierte Souraiu (1950: 22-25), el “microcosmos escénico” no puede hacer presente en su totalidad el “macrocosmos” de la diégesis ficcional, de manera que el arte del teatro reside, en buena medida, en los procedimientos de selección y en las técnicas que se actualicen en cada caso para establecer el juego entre lo que va a ser mostrado (dentro) y lo que va a formar parte del universo diegético no visible (fuera). Tal estrategia instaura inequívocamente un “punto de vista”, de manera que, por ejemplo, en *La casa de Bernarda Alba* el afuera importa en la medida en que es vivido por las mujeres en el interior de la casa, y ese es el punto de vista en el que va a instalarse el espectador. Y de la misma manera, durante los dos duelos que tienen lugar fuera de escena en *Le Cid*, el punto de vista del espectador es el de Jimena, cuya espera angustiosa se dramatiza en el espacio escénico.

En la representación, el espacio escénico se materializa en un ámbito físico acotado para el juego de los actores. Puede estar delimitado y construido previamente para esta finalidad específica, y en este caso hablaremos de “escena” o “escenario”, o bien puede definirse en la misma representación, desde el comienzo o en su transcurso, por medios escenográficos o por el propio juego de los actores, a través del gesto, el movimiento, la voz o la palabra (como sucede siempre, por lo demás, en los espacios teatrales improvisados). La escena, pues, es un espacio físico que funciona como *propuesta* de espacio escénico. Las convenciones teatrales implican que en aquellos lugares teatrales donde hay escenas construidas, el espacio escénico coincidirá con la escena; es una convención previa a la representación que en el curso de la misma puede modificarse. Por ejemplo, es posible que algunos actores ocupen el patio de butacas, los palcos o los pasillos; enseguida se delimitará un espacio escénico distinto, un área de juego que se proyectará en este caso fuera de la escena. Y, a la inversa, la escena puede utilizarse solo parcialmente como espacio escénico, dejando, por ejemplo, unas partes en penumbra donde los actores se inmovilizan y enmudecen, se despojan de su máscara, etc.

El espectador teatral, al menos en principio y siempre que no medie indicación en sentido contrario, confiere existencia ficcional a todo lo que ve en escena y a todo lo que allí se despliega. De manera que la presencia escénica, como afirma Jansen, constituye el criterio

básico de legitimación de la existencia ficcional dramática: “Si queremos ahora intentar introducir esta noción de autoridad de autenticación como base de la existencia de la ficción dramática, el elemento más apropiado al cual conferirla será sin duda el espacio escénico” y “al saber ilimitado, limitado o negado del narrador correspondería una presencia incondicionada, condicionada o negada de los elementos que constituyen la ficción, en ese espacio escénico” (1986:25). No se trata, o no se trata solo, como señala Abraham (2008:155), de una “fe perceptiva” culturalmente diseñada para atribuir existencia a lo que se haya presente ante los ojos del espectador, sino de una de las convenciones que la institución mimética ha incorporado al diseño de los mundos ficcionales dramáticos según las reglas de composición de la verosimilitud interna de dichos mundos, sin que ello suponga la imposibilidad de establecer dispositivos retóricos destinados a negar, de modo igualmente verosímil y coherente, la existencia ficcional de una presencia escénica (como también sucede en el cine, que comparte con el teatro su ineludible soporte mimético; Piñera Tarque, 2009).

Pero en una situación “no marcada”, digamos “incondicionada” –como la que encontramos en un buen número de textos clásicos y, sobre todo, en los dramas realistas– la existencia ficcional se otorga a través de la presencia escénica; y, correlativamente, el grado o el modo de existencia de lo que no está presente en el espacio escénico –por ejemplo, de lo que dicen los personajes acerca de lo que ha sucedido o de lo que ven o han visto o dicen haber visto fuera de escena– ha de establecerse en función de la credibilidad que merezcan como fuente de información más o menos fiable, de la concordancia o discordancia de sus versiones, etc. Y, por supuesto, serán definitivamente recibidas como falsas aquellas informaciones que estén en flagrante contradicción con datos anteriores de la trama ya autenticados. Así, la narración (insertada) a cargo de Yago (en *Otello*, III, 3) culmina con la información de que ha visto el pañuelo de Desdémona en manos de Cassio. Como el espectador conoce el origen del pañuelo (que fue encontrado por Emilia y entregado a Yago), el discurso de Yago queda automáticamente desautorizado, y procesado, en consecuencia, como información falsa.

Un ejemplo de presencia incondicionada es la del espectro del padre de Hamlet, audible y visible para los espectadores igual que para los personajes (en I, 1, I, 3 y I, 4; no así en III, 4). Un ejemplo del segundo tipo es el espectro de Banquo en *Macbeth*, presentado (en IV,

3) tanto a Macbeth como a los espectadores e invisible para todos los demás. Es posible que en la práctica el espectador acepte ambos espectros con la misma naturalidad,³ pero no cabe duda de que su estatuto de “realidad” es de distinto orden; precisamente toda la trama de *Hamlet* depende de la existencia “real” del espectro, mientras que el fantasma de Banquo únicamente existe en la mente enferma de Macbeth: su estatuto es el de “alucinación del personaje” y nada impediría que un director de escena mantuviera vacía la silla de Banquo y confiara solo a la interpretación del actor principal esa vivencia interna, sin necesidad de hacerla visible. Puesto que no sabemos en qué momento han sido introducidas en el texto las didascalias que lo hacen entrar y sentarse, solo las réplicas de Macbeth permiten inferir su presencia, mientras las reacciones de los demás personajes muestran inequívocamente que se trata de una focalización interna, de una existencia ficcional limitada –“condicionada”– al mundo de creencias –alucinaciones– de Macbeth. Naturalmente, la presencia del espectro en escena implica la adopción de este punto de vista subjetivo, menos teatral, mientras que su ausencia instalaría al espectador en el punto de vista, digamos objetivo, de Lennox, Ross, Lady Macbeth, etc.

Un espectador competente puede aceptar sin problemas la intromisión escenificada de delirios, fantasías, ensoñaciones, deseos, etc., a poco que la representación (o en su caso el texto) le ayude en su momento a descifrar el estatuto de esas escenificaciones, pero, como sucede en el cine, no es posible que el punto de vista subjetivo se mantenga a lo largo de toda la obra, puesto que su identificación como tal ha de presentar marcas que solo pueden establecerse por contraste con los momentos objetivos del drama, como sucede, por ejemplo, en *La Muerte de un viajante*. Los ejemplos pueden multiplicarse, pero me bastará aquí con mencionar el desarrollo que estos procedimientos de ocularización y auricularización interna (Gaudreault y Jost, 1990) han alcanzado en el teatro experimental de Buero Vallejo, especialmente en *El sueño de la razón*, *Llegada de los dioses*, *La fundación* y *La detonación* (Ricardo Doménech, 1973; Iglesias Feijoo, 1982; García Barrientos, 2004). Las innovaciones técnicas han proporcionado una gran libertad para el montaje de las piezas teatrales y, como ha sucedido siempre en la historia del teatro, las nuevas posibilidades

³ Dicho sea de paso, en la edición de Craig para Oxford University Press se utiliza el mismo término, *Ghost*, para ambas apariciones.

escénicas se proyectan, como si se tratase de una gran didascalia implícita, sobre la escritura dramática (Bobes, 2001).

No es este el momento de abordar el papel que el Autor Modelo (Eco, 1994:125) desempeña en el giro de punto de vista necesario para reconocer la óptica focal y epistémica del personaje en el conjunto del mundo ficcional en el que se inserta, pero sí quiero anotar la necesidad teórica de una fuerza semiótica responsable de la erección de los mundos dramáticos. Del mismo modo que la recepción del texto dramático como totalidad discursiva, y no como conjunto de réplicas aisladas de personaje a personaje, exige el reconocimiento de una instancia responsable de la totalidad textual (Cueto, 1985), el diseño de los mundos dramáticos reclama un principio rector reconocible por las operaciones de sentido que efectúa sobre los materiales que orquesta: selecciona, da relieve, omite tiempos, muestra o deja fuera de escena, presenta un conflicto directamente o desde la percepción de determinados personajes, restringe o amplía la óptica focal y epistémica del espectador, dirige su mirada, y, en definitiva, “impone” un recorrido de recepción.⁴

En todo caso, solo a partir del reconocimiento del Autor Modelo pueden explicarse las “presencias negadas” a las que hacíamos referencia más arriba. En estos “mundos ficcionales imposibles” de los “textos auto-anulantes” (Doležel, 1988: 91-94), característicos de la ficción postmoderna, la desautenticación de la presencia escénica ha de interpretarse necesariamente como una manipulación del Autor Modelo, que al negar (o relativizar) el espesor existencial de lo mostrado, rompe la premisa retórica básica de la autenticación dramática y obliga a reajustar el horizonte de expectativas del

⁴ Y, por decirlo rápidamente, “corta y pega”, operación incuestionable del proceso compositivo dramático que el teatro del XX hace explícita con frecuencia (por ejemplo, en el teatro épico de Brecht o de Thornton Wilder, iniciado en el *Stationendrama* de Strindberg). En el cine, por su condición narrativa, estas operaciones suelen remitirse a la figura del meganarrador fílmico, a la que también se atribuye la función básica de autenticación (Neira Piñeiro, 2003 ; Piñera Tarque, 2009); pero la ausencia del narrador en el modo dramático obliga a plantear la cuestión de otra manera que, acaso, pueda también iluminar lo que sucede en textos como *Mientras agonizo* o *El ruido y la furia* de Faulkner, o *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, que se ofrecen como una diversidad de voces (palabras pronunciadas o pensadas) pero carecen de un narrador primario previo que las aglutine. A menudo, los cambios de parágrafo de *Pedro Páramo* parecen regirse por la lógica pregunta/respuesta que no podemos atribuir a ningún narrador concreto, pero sí acaso a un Autor Modelo entendido como estrategia textual de recepción del texto.

receptor. Me bastará como ejemplo esta brevísima acotación de *Caballos de mar* (Sirera, 1993: 53), que remite el mundo ficcional mostrado en escena, y por lo tanto procesado por el espectador como “realmente” existente, al estatuto de “puesta en escena profilmica” del rodaje de una película (que es, además, una adaptación cinematográfica de una novela escrita por uno de los personajes que participan como actores en el rodaje):

Al encenderse las luces tomamos conciencia de la situación: los decorados demasiado evidentes, la cinta continua, sobre la que caminan los actores, y en lo laterales, los técnicos, las pantallas, los reflectores, la cámara cinematográfica, nos explican bien a las claras que hemos asistido, o vamos a asistir, al rodaje de planos de una película [...].

3. ENUNCIADOS FIABLES.

Pero la presencia escénica no constituye el único medio de autentificación de los mundos ficcionales dramáticos. No podemos perder de vista la necesidad que tiene el teatro de referir lo acaecido en lugares que no están presentes en escena, como hemos dicho, y de ahí los insertos narrativos de los mensajeros/testigos, cuyos enunciados también son, en principio, fiables (y, en cierta medida, equiparables al principio básico de la presencia escénica). Lo mismo puede decirse de las informaciones previas necesarias para comprender el desarrollo de la trama, confiadas a un Prólogo, que se dirige directamente al espectador o lector, o a un personaje que desempeñe esta función, como sucede con el largo parlamento narrativo de Elisa en *El avaro*, no destinado a su amante, que ya sabe que ha sido su salvador, sino al público; o el de Mercurio en *Anfitrión*, antes del comienzo de la representación, para contarnos los antecedentes de la historia y para anunciarnos que Júpiter y él mismo llevarán unas cintas de colores visibles para que el espectador los distinga de Anfitrión y Sosias, respectivamente.

La figura del Prólogo, o sus equivalentes funcionales, resulta utilísima para autentificar de forma rápida y eficaz los motivos extraescénicos de la fábula. No podemos olvidar que la trama escénica se orienta en la mayoría de los casos a no dejar atrás huecos, penumbras, ambigüedades o incertidumbres de la fábula, y a focalizar el interés de los espectadores en lo que va a pasar, que es la tensión específicamente dramática (trágica o cómica), a diferencia de lo que

ocurre por el contrario en la narración –con las excepciones que se quieran–, ordenada hacia el desvelamiento de lo que ocurrió, y que, por tanto, tiende más bien a dejar pendientes oscuridades, malentendidos o imprecisiones que se irán aclarando según la narración se despliega en su secuencia textual. Hablamos, por supuesto, de modos o estrategias límite, a las que tiende cada género por su distinta naturaleza (re-presentar, volviendo a hacer presente, o narrar, evocando el pasado).⁵ Así pues, si nos atenemos a la estrategia dramática, encontraremos desde el arranque de la representación los datos necesarios para que la tensión se oriente hacia lo que les espera a los personajes –a lo que va a ocurrir en escena–, puesto que lo pertinente de lo que les ha pasado ya se nos ofrece desde el principio con claridad. Una vez que sabemos que Yago quiere vengarse de Otelo, olvidaremos la causa de su odio (que es una especie de *macguffin*, en el sentido de Hitchcock), para centrar nuestras expectativas en el desarrollo de sus insidias. Por el contrario, en una narración modelo, por ejemplo el *Lazarillo*, habremos de dilatar nuestra espera a lo largo del Tratado III para saber en qué paró aquella triste experiencia del narrador con el escudero, que abandona vergonzosamente a su criado en el último momento, cosa que el narrador ya sabía cuando empezó a contar su historia, pero no podía, según la estrategia elegida, develar hasta que llegase aquel momento.

De ahí que las tramas dramáticas, junto al principio básico de la presencia escénica, incluyan procedimientos de autenticación de gran eficacia y rapidez, precisamente para permitir al receptor centrarse en la acción, en su transcurso y en las expectativas, más o menos angustiosas, de lo que está por venir; y así ocurre, efectivamente, en la tradición teatral occidental, que ha desarrollado convenciones autenticadoras de gran economía en figuras de la representación como el Prólogo, el Coro o el Narrador/comentador épico, cuyos enunciados se dirigen a los espectadores (o lectores), y en enunciados de los personajes que no van dirigidos a otros personajes, como el monólogo, el aparte y la apelación al público (Cueto, 1988).

En general, puede decirse que, si se cumplen las condiciones adecuadas, el monólogo, el aparte y la apelación al público son vehículos de información fiable para el espectador, entendiendo esta

⁵ Precisamente sobre esta estrategia teatral, y sus transgresiones, discurren las lúcidas observaciones de Szondi (1974) sobre la escritura dramática del siglo XX.

información referida a la *bona fides* del personaje, es decir, a lo que el personaje sabe, o siente, o cree saber o sentir, en ese momento. Por lo tanto, y como información fiable, pueden ser vehículos de los errores, incertidumbres, delirios o engaños de los personajes, de manera que el espectador sepa, por ejemplo, que verdaderamente Otelo está engañado por los manejos de Yago y verdaderamente cree que Cassio y Desdémona son amantes, una vez que hace sus comentarios aparte (en IV, 1) ante la conversación de Yago y Cassio.

Todos estos procedimientos, por otra parte, presentan, a la vez que su evidente eficacia teatral (su economía), una indiscutible artificialidad, que hace que se separen claramente de cualquier pretensión de reproducir o fingir situaciones comunicativas ordinarias, como ocurre por ejemplo con el diálogo teatral entre dos o más personajes en todas sus variantes, incluyendo las cartas, las conversaciones *in absentia* –como las que se dirigen a personajes no visibles en escena, por la ventana, por teléfono, etc.–, las frases dirigidas a un personaje a quien se cree presente pero no lo está, pero también los falsos monólogos, en los que un personaje finge estar monologando pero dirige su parlamento, “en realidad”, a otro personaje que sabe que lo oye: así en Plauto, *Miles gloriosus* (IV, I), el parlamento de Milfidipa; o en los (falsos) apartes entre dos o más personajes, donde hay un diálogo “aparte”, en efecto, pero donde los participantes no hablan solos, sino entre sí, como ocurre en *La Celestina* I,6, entre Celestina y Sempronio, y en I, 8, otra vez, con diálogo aparte sobre lo que oyen decir a Calisto y Pármeno. En cambio en I, 9 hay un verdadero aparte, de Pármeno solo: “Guay de orejas que tal oyen, etc.”, comentando el parlamento anterior de Celestina aparte a Sempronio.⁶ En definitiva, más allá del pacto ficcional, según el cual lo que ocurre en escena, situaciones y procesos comunicativos “normales” (como los diálogos) o anómalos (como los apartes o los monólogos), no son acontecimientos que se producen ante el espectador, sino que se simulan o re-producen, el teatro se complace en ocasiones en subrayar esa artificiosidad ofreciendo algún tipo de mediación entre lo que pasa en escena y el público del espectáculo, como ocurre con el Coro clásico (trágico primero, después también cómico como parodia o burla del coro trágico; así en

⁶ *La Celestina* está llena de apartes de las dos clases, tanto el Auto I como los demás, por los motivos de ocultación social que permiten hablar a los señores pero obligan a callar a los sirvientes. (Los números de las escenas corresponden a la edición de Rodríguez Puértolas, Akal, 1996).

Aristófanes), con el Prólogo y otras figuras semejantes, en que algún actor que “representa a alguien que no representa”, al menos en ese momento, informa al público, anima, prepara, “jalea” como dice Juan de Mairena del coro clásico, o simplemente reflexiona sobre algún aspecto de la acción, como ocurre en *Romeo y Julieta*, al comienzo del acto II, no solo comentando lo que el espectador ya sabe –que Romeo es un Montesco y Julieta una Capuleto, que su amor es imposible, etc.–, sino anticipando lo que ocurrirá enseguida; o en *Enrique V*, con un actor- prólogo presentando, comentando y explicando al público el atrevimiento que supone trasladar a aquella pobre representación, “a este circo de gallos”, a “esta O de madera”, los palacios, ejércitos, ciudades, travesías (“desde aquí os conduciremos a Francia y os retrocederemos con toda seguridad”), solicitando del público una cooperación imaginativa benevolente. Todos estos procedimientos –y lo mismo figuras como el Narrador-Comentador del teatro “épico”– constituyen también vehículo de informaciones fiables, en el sentido de que son fuente o corroboración de “hechos ficticiales”, y, en cierto modo, pueden considerarse equivalentes funcionales del Narrador de una novela o cuento.

Fuera de estos casos de autenticación formal, los parlamentos de los personajes introducen informaciones y motivos que pueden quedar autorizados en el curso del desarrollo de la trama o ser procesados como falsos, como ocurre por cierto con la mayoría de los datos de la fábula, tanto en las tramas teatrales como en la narración escrita o en el cine. Así, por ejemplo, en el *Tartufo* de Molière, cuando aparece el protagonista por primera vez (en II, 2), le basta al espectador con ver su primer gesto y oír sus primeras palabras para procesar como información verdadera lo que se ha dicho de él anteriormente (especialmente en el diálogo espléndido de I,4, entre Orgón y Dorine,⁷ aunque ese diálogo no presente marcas de autenticación).

Los ejemplos pueden multiplicarse, pero me limitaré ahora a citar algunos. En la *Electra* de Eurípides, el discurso inicial del Labrador de Micenas, el esposo de Electra, tiene dos funciones; de un lado, es evidentemente un vicario del Autor (a modo de Prólogo), que informa a los espectadores de los datos de la fábula indispensables para entender el arranque de la trama; de otro, el mismo discurso nos

⁷ Es, más que un diálogo, un inserto narrativo a cargo de Dorine, jalonado por las preguntas de Orgón.

revela la humildad y bondad del personaje. Ambas informaciones resultan luego autenticadas sin lugar a dudas: la primera, al margen del grado de autoridad que la convención otorga a la figura del Prólogo, se verifica desde la entrada en escena de Electra, que se lamenta de los ultrajes de Egisto mientras se dirige a la fuente, humildemente ataviada y con un cántaro en la cabeza, y desde el primer parlamento de Orestes, ratificado inmediatamente por el coro. En cuanto a la bondad del hombre de Micenas, es confirmada enseguida por las palabras de Electra –“Es hombre pobre, pero noble y respetuoso conmigo”, etc.–, por la dignidad que muestra su comportamiento con la mujer y por la generosa hospitalidad con la que acoge a Pilades y a Orestes en su casa: “[Orestes] He aquí un hombre que se ha revelado excelente sin ser grande en Argos ni orgulloso de la reputación de su familia”, etc.

En el arranque de *La Celestina*, en un diálogo rápido y tenso, Calisto declara su amor a Melibea y ésta, tras unas réplicas ambiguas, despide violenta y airadamente a su galán. El amor (la pasión) de Calisto resultará autenticado enseguida, en el diálogo con Sempronio y más tarde con Celestina, en las palabras y lamentos que profiere “para sí”, etc.; el lector-espectador de *La Celestina* tendrá, en cambio, que esperar hasta el final del acto IX, y sobre todo al principio del X, para que el monólogo de Melibea le certifique su verdadero sentir respecto de Calisto (“¡Oh lastimada de mí....!”), etc.).

4. VERSIONES DE MUNDOS: *EDIPO REY*.

En *Edipo rey*, los hechos remiten a un pasado cuyo conocimiento y alcance se revela en el presente escénico: saber es la verdadera tragedia y, en rigor, nada sucede en el tiempo trágico si exceptuamos el proceso mismo de anagnórisis que se despliega ante el lector o el espectador, en perfecta unidad con la peripecia y el pathos trágico. En este sentido, la tragedia de Sófocles puede verse como el más ilustre precedente del drama analítico moderno (Szondi, 1978: 25-27), que se desenvuelve como una suerte de análisis de acciones pretéritas, aunque en el caso de Edipo, por la índole misma de su asunto, ese análisis se convierte en acción trágica: la verdad no pertenece al pasado y su conocimiento, que Edipo persigue con obstinación, invierte radicalmente la situación del protagonista: el clarividente Edipo, cuya hbris lo ha cegado literal y metafóricamente,

aparece finalmente ante los espectadores como el más desgraciado de los mortales y como prototipo de las limitaciones del ser humano.

Se podría decir que la tragedia abre el abismo entre lo que Edipo creía ser y lo que finalmente se revela como su espeluznante reverso: el justiciero es en realidad el criminal; el salvador de la ciudad, la mancilla (*ágos*) que la contamina; el descifrador del enigma de la Esfinge, un enigma para sí mismo y para los suyos; el clarividente, ciego; el rey divino, el *isotheos* (“igual a los dioses”), un *pharmakós*, un impío al que hay que expulsar del país para obtener el perdón de los dioses; el extranjero corinto es en realidad tebano, hijo y esposo de su madre, padre y hermano de sus hijos.

En este proceso, como dice Eco (1990: 226), *Edipo rey* opone el mundo de creencias de Edipo y el mundo de conocimientos del viejo adivino Tiresias. El primero se desautentifica, se revela ilusorio; el segundo, en cambio, se impondrá con la fuerza de una evidencia y, cuando sea convocado el único testigo del crimen, ya no habrá lugar para anudar el hilo suelto al que se aferraba la esperanza de Edipo (vv. 837-851):

EDIPO.- En verdad, ésta es la única esperanza que tengo: aguardar al pastor.

YOCASTA.- Y cuando él haya aparecido, ¿qué esperas que suceda?

EDIPO.- Yo te lo diré. Si descubrimos que dice lo mismo que tú, yo podría ponerme a salvo de esta calamidad.

YOCASTA.- ¿Qué palabras especiales me has oído?

EDIPO.- Decías que él afirmó que unos ladrones le habían matado. Si aún confirma el mismo número, yo no fui el asesino, pues no podría ser uno solo igual a muchos. Pero si dice que fue un hombre que viajaba en solitario, está claro: el delito me es imputable.

YOCASTA.- Ten por seguro que así se propagó la noticia, y no le es posible desmentirla de nuevo, puesto que la ciudad, no yo sola, lo oyó [...].⁸

Porque hay, en efecto, una versión del asesinato de Layo que recorre el texto sin hallar finalmente acomodo en la trama, una hebra suelta que no consigue anudarse en la superficie del texto, aunque sí en el subtexto (edípico, en sentido freudiano) que aflora a través de un

⁸ Las citas corresponden a la traducción de Assela Alamillo (Madrid, Gredos, 1981).

lapsus cuyo alcance ha pasado inadvertido a los múltiples exégetas de la obra. Se trata de la versión mentirosa del único testigo del crimen de Layo, el mismo que salvó a Edipo pese a conocer la terrible profecía que pesaba sobre su destino (vv. 755-764):

EDIPO. [...] ¿Quién fue el que entonces os anunció las nuevas, mujer?

YOCASTA. Un servidor que llegó tras haberse salvado solo él.

EDIPO. ¿Por casualidad se encuentra ahora en palacio?

YOCASTA. No por cierto. Cuando llegó de allí y vio que tú regentabas el poder y que Layo estaba muerto, me suplicó encarecidamente, cogiéndome la mano, que le enviara a los campos y al pastoreo de rebaños para estar lo más alejado posible de la ciudad. Yo lo envié, porque, en su calidad de esclavo, era digno de obtener este reconocimiento y aún mayor.⁹

Evidentemente, al ver en el trono al asesino de Layo, el criado ata los cabos de la terrible profecía –matarás a tu padre, te casarás con tu madre– y reconoce en Edipo al niño al que él mismo ha salvado de la muerte por piedad. Y, naturalmente, miente para protegerse: como asegura Creonte, todos los que formaban parte de la escolta regia “murieron excepto uno, que huyó despavorido y solo una cosa pudo decir con seguridad de lo que vio”, a saber, “que *unos ladrones* con los que se tropezaron le dieron muerte, *no con el rigor de una mano sino de muchas*”.¹⁰ También Yocasta, cuando trata de tranquilizar a Edipo de su temor a los oráculos, se refiere al que pesaba sobre el propio Layo, destinado a morir a manos del hijo nacido de ambos, y sin embargo asesinado por unos *bandoleros extranjeros* en una encrucijada de caminos, según anunció, como ella misma precisa más adelante, “un servidor que llegó tras haberse salvado sólo él”.

⁹ Evidentemente, Edipo no puede haber desposado a Yocasta antes de que llegase a Tebas la noticia de la muerte de Layo. Pero, con esa densidad desconcertante de los actos fallidos, el *lapsus* dirige la trama hacia la lógica inconsciente del complejo de Edipo, en la que lo esencial es el deseo hacia la madre, mientras que la rivalidad hacia el padre es solo una consecuencia.

¹⁰ Cursiva nuestra. La mentira del testigo, a mi modo de ver, no obedece a la vergüenza de que una escolta de cinco hombres haya sido incapaz de hacer frente a la fuerza de uno solo, como se ha interpretado a menudo; el *lapsus* establece con claridad la secuencia de hechos que obligan al criado a mentir para protegerse: después de haber presenciado la muerte de Layo (matarás a tu padre) y ver que Edipo regentaba el poder (te casarás con tu madre), el viejo sirviente reconoce en Edipo al niño que le había sido entregado para evitar el cumplimiento de la profecía.

Mientras el oráculo consultado por Creonte se refiere, en abstracto, a una *mancilla* que es preciso arrojar de la ciudad para que cese la peste, y Tiresias acusa abiertamente a Edipo de su doble crimen –parricidio e incesto–, la *doxa*, el saber popular, se ha hecho eco del rumor –de la mentira– que, según sabemos, ha propalado el único superviviente y testigo de los hechos.

La imparable investigación emprendida por Edipo acaba dando la razón al adivino, de manera que, más que otorgar fuerza autenticadora a las palabras de Tiresias, el texto de Edipo rey parece probar que la tienen: el *mithos* se hace *logos* en una búsqueda que confía el conocimiento a la razón y pone en entredicho el saber doxático, no apuntalado en los hechos, sino en las versiones de hechos que, a menudo, circulan de manera interesada.

BIBLIOGRAFÍA

- Abraham, Luis Emilio (2008), *Escenas que sostienen mundos. Mímesis y modelos de ficción en el teatro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Aristóteles, *Poética*, ed. trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- Bobes Naves, María del Carmen (2001), *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Madrid, Arco/Libros.
- (comp.) (1997), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros.
- Bobes Naves, María del Carmen y otros (1995), *Historia de la Teoría Literaria I. La Antigüedad Grecolatina*, Madrid, Gredos.
- Cueto, Magdalena (1985), “La doble enunciación del texto dramático”, *Lingüística Española Actual*, VIII, pp. 195-207.
- (1988), “La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral”, *Archivum*, XXXVI, Universidad de Oviedo, pp. 243-256.
- Doležel, Lubomír (1988), “Mímesis y mundos posibles”, en Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- Doménech, Ricardo (1973), *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Madrid, Gredos, 1993.

- Eco, Umberto (1990), *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- (1994), *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen, 1997.
- García Barrientos, José Luis. (1985), “Punto de vista y teatralidad. (El ejemplo de Buero Vallejo)”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *La moderna crítica literaria hispánica*, Madrid, Mapfre, 1996, pp. 93-102.
- Gaudreault, André y François Jost (1990), *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Iglesias Feijoo, Luis (1982), *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad.
- Ingarden, Roman (1958), “Las funciones del lenguaje en el teatro”, en María del Carmen Bobes (comp.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 155-165.
- Jansen S. (1984), “Le rôle de l’espace scénique dans la lecture du texte dramatique. Quelques observations sur un “modèle” du genre dramatique et sur le *Sei personaggi in cerca d’autore* de Pirandello”, en H. Schmid y A. van Kesteren (eds.), *Semiotics of Drama and Theatre. New Perspectives in Theory of Drama and Theatre*, Amsterdam/Philadelphia, Jhon Benjamins, pp. 254-289.
- (1986), “Texte et fiction”, *Degrés* 46-47, pp. 1-34.
- Neira Piñeiro, María del Rosario (2003), *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid, Arco Libros.
- Piñera Tarque, Ismael (2009), *Mundos narrativos. Relato literario y relato fílmico*, Kassel, Reichenberger.
- Ricoeur, Paul (1987), *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- Rodríguez Adrados, Francisco (1983), *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza.
- Sirera, Rodolf y Josep Lluís (1993), *Caballos de mar*, Madrid, Sociedad General de Autores de España.
- Souriau, Étienne (1950), *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion.
- Szondi, Peter (1978), *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, 1994.
- Villanueva Prieto, Darío (2008), *El Quijote antes del cinema*, Discurso de Ingreso en la Real Academia Española, Madrid, Real Academia Española.