

Sobre la dramaticidad atenuada en el teatro actual *

Manuel Pérez Jiménez
Universidad de Alcalá

1. Introducción: el ámbito de la esencia teatral

La reflexión sobre la dramaticidad –y sobre la posibilidad de su manifestación atenuada en el teatro actual- debe ser insertada, en nuestra opinión, en el marco de una conceptualización, de más amplio alcance, relativa a la *esencia* de la obra teatral. Este último término se refiere a la naturaleza propia del teatro, esto es, a aquello que dota de entidad teatral a un producto artístico, permitiendo por ello su reconocimiento y diferenciación como tal.

Sin embargo, parte de la dificultad que suscita todo intento de definir la esencia teatral viene dada por su carácter poliédrico –bien percibido por la semiótica-, de modo que, lejos de coincidir con un único aspecto, la esencia de la pieza teatral está conformada por varias facetas, que, precisamente por su carácter esencial, se hallan presentes en la obra en cualquiera de sus dos modos de existencia (potencial o actualizada), de modo que pueden ser descritas tanto desde la obra representada como desde el acceso a la misma a través de una codificación suficiente de su existencia virtual.

De una manera sintética, es posible convenir que la esencia del teatro está formada por las siguientes facetas:

1) *Configuración*: es el modo en que se organiza la comunicación de la materia semántica de la obra a través de la disposición de su universo imaginario. Como núcleo de la esencia del teatro, la configuración conoce un modo preferente constituido por la *dramaticidad*, que frecuentemente se apoya en el más concreto deparado por la *narratividad*, dando lugar a la relación proporcional entre ambas instancias a ilimitadas posibilidades.

2) *Ficcionalidad*: se refiere a la relación establecida entre el universo imaginario de la obra y la experiencia de realidad que posee el espectador. Esta cualidad de la esencia del teatro actúa como una lente o filtro que tiñe en la obra todo su universo, tornándolo en ficticio.

3) *Escenicidad*: alude a la dimensión escénica inherente a las obras teatrales, esto es, a la necesidad de que éstas adquieran materialidad (actualización) como requisito

* Ofrecemos aquí una versión revisada del artículo publicado en 2006.

imprescindible para su comunicación plena. Como condición de la esencia teatral, proyecta hacia la actualización la realización plena de dicha esencia.

2. Acerca de la dramaticidad

Dentro del ámbito de la esencia sucintamente descrito en el epígrafe anterior, el concepto de *dramaticidad* aparece relacionado con la evidenciación preferente del conflicto y de la acción como modo de configuración de la obra teatral. Se trata, como hemos señalado, del modo de configuración más próximo al ser propio del teatro (y, por tanto, caracterizador del mismo en mayor medida), en tanto que unido a importantes manifestaciones históricas de éste y, a la vez, no habitual en otras manifestaciones artísticas dotadas, por su parte, de otros modos de configuración específicos o no.

Sin embargo, la evidenciación del conflicto y de la acción requiere (salvo escasas excepciones) un modo complementario de configuración del universo ficticio, modo constituido por la sucesión de incidentes que constituyen la anécdota narrativa. Dicho modo de configuración, al que denominamos *narratividad*, dota de concreción a los términos (generalmente abstractos) del conflicto y facilita con ello la percepción del mismo por el espectador. Es así como, en la historia del teatro, dramaticidad y narratividad se manifiestan generalmente como dos planos superpuestos, que constituyen otras tantas instancias de configuración presentes en la esencia de la mayor parte de las obras, a la vez que su presencia y predominio proporcionales varían considerablemente de unas obras a otras, siendo posible distinguir casi infinitas configuraciones mixtas intermedias.

Por otra parte, el concepto mismo de *dramaticidad* permite hablar de diversos *grados* de la misma, basados éstos en el predominio e importancia de la instancia conflictual en el modo de configuración de la pieza. La consideración de una categoría constituida por la *dramaticidad atenuada* aparece referida, como veremos, a una determinada gama discernible en dicha variedad de grados adoptada por la dramaticidad. Precisamente, un primer nivel de la diferenciación entre estos grados corresponde al discernimiento entre las dos principales modalidades genéricas del teatro. En efecto, resulta posible, desde esta perspectiva, diferenciar, en primera instancia, entre los modos de la dramaticidad constituidos por la *tragicidad* y por la *comedidad*, en tanto que (si bien, en la historia del teatro, revisten un alcance más amplio que el aquí apuntado) ambos afectan de manera integral a la propia configuración de la obra.

La reflexión que a continuación exponemos, aunque se halla aquí escuetamente reducida a sus líneas básicas, se asienta empíricamente sobre un *corpus* constituido (como hemos señalado en otros trabajos)¹ por aquellas obras del teatro español actual en las que se aprecian las características que, a través de un procedimiento inductivo, hemos procurado elevar, en aras del rigor teórico, al rango de comunes.

¹ Para lo relativo a la comedia, puede ser consultado: “El género comedia en el teatro español actual: aproximación conceptual y estudio panorámico”, en Cantos Casenave, M. y Romero Ferrer, A. (eds.), *La comedia española: entre el realismo, la provocación y las nuevas formas (1950-2000)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003, pp. 61-76.

3. Los ámbitos de la dramaticidad atenuada

3.1. *Comedia*

El carácter específico del género permite ser relacionado con el grado y calidad de la *dramaticidad* que posee la esencia de las obras que lo conforman. Así, la comedia se caracteriza de manera general por el carácter *atenuado* de su dramaticidad, rasgo éste que se materializa tanto en la intensidad, en modo alguno trascendente, del enfrentamiento conflictual; cuanto en la configuración de la composición interna de la obra en función de un cierre conciliatorio (o, al menos, no propiciador de un modo de catarsis basado en la catástrofe); cuanto, finalmente, en el tono medio (proporcionado a la trascendencia de las posiciones que adoptan) de los agonistas mantenedores del conflicto. Esta dramaticidad atenuada atraviesa y tiñe la organización y composición completas de la pieza, de modo que la progresión de la comedia se articulará a base de situaciones de gravedad, en todo caso, limitada, mientras que los indicios que, a lo largo de la misma, orientan sobre el carácter del cierre anticiparán, participando de ella, la calidad no catastrófica de dicho final.

El talante de moderación que se perfila a través de los rasgos comentados se corresponde con una actitud general dada por el mantenimiento de las adecuadas proporciones con respecto a lo que constituye el objeto y la materia generales de la comedia, esto es, la realidad y la vida entendidas en sus dimensiones más comunes y cotidianas. En consecuencia, el propósito de reflejar esa realidad nada excepcional (o, en todo caso, explicable finalmente desde el plano de la objetividad convencional) hace de la verosimilitud el principio rector de la configuración imaginaria y escénica del universo de la comedia.

La dimensión teórica de los rasgos apuntados halla –como hemos señalado– una valiosa base empírica en el teatro español de nuestros días, donde el modelo canónico del género comedia cuenta con buen número de obras y de autores notables. En general, estas piezas abordan temáticas de evidente atractivo y reducida problematicidad, cuyo tratamiento se atiene a los perfiles amables o superficiales que se derivan de la ya descrita dramaticidad atenuada que caracterizó este género desde sus orígenes. Junto al frecuente virtuosismo compositivo, los universos de tales comedias adoptan rasgos de prestigio y brillo material especialmente eficaces en el proceso de comunicación con el espectador, por cuanto refuerzan las condiciones de atenuación propias del género y sucintamente descritas en este apartado de nuestra exposición.

3.2. *Drama*

La necesaria consideración en el teatro español actual, junto al tipo más característico de *comedia de evasión* (y, al más evidente, de *comedia de humor*), de un subgénero constituido por la *comedia dramática*² avisa, no sólo acerca de una dificultad de

² Así lo apuntamos de manera sintética en el siguiente estudio: “Aproximación conceptual al género contemporáneo de la comedia”, en *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, Servicio de Publicaciones de la

diferenciación entre comedia y drama, sino también (y esto es lo relevante para nuestro propósito) sobre la existencia de una zona común, habitada por piezas que diluyen sus rasgos específicos, precisamente, en el marco más amplio de la *dramaticidad atenuada* que caracteriza la configuración de sus universos imaginarios.³

Puede ser constatada, en ellas, la relevancia e intensidad de sus conflictos, así como la carga de reflexión que generalmente comportan, hasta el punto de que autores y críticos parecen resistirse con especial énfasis a la aceptación del término *comedia* para referirse a estas piezas que podrían aspirar, en el sentir general, a una adscripción genérica percibida como más relevante o, quizás, como menos superficial.

En efecto, resulta frecuente la vinculación de los universos de estas obras con asuntos que revisten indudable interés en el plano más general de la convivencia colectiva, mientras otros circunscriben su referencialidad a temas de interés más cotidiano, aunque dotados, al menos en apariencia, de entidad dramática más o menos consistente (relaciones de pareja y fracaso de las mismas, motivos ideológicos y generacionales, acercamiento a problemas sociales como la droga o la marginalidad, desfases ideológicos y generacionales, aproximación a la dura realidad de las personas mayores, etcétera).

Tales condiciones, unidas a la apariencia de densidad de dichos temas y a su capacidad para configurar, en otras obras, núcleos conflictuales propios del género drama, explican las dificultades de caracterización que hemos señalado. Sin embargo, la perspectiva histórica se revela especialmente eficaz para este propósito, explicando parte de las características señaladas desde su génesis en la *pieza bien hecha* surgida en el contexto del realismo decimonónico.

Así, lo esencial de estas diferencias estriba en el grado de dramaticidad que preside la composición de las obras y que se traduce en la hondura alcanzada por la reflexión contenida en las mismas, resultando posible afirmar que la *dramaticidad atenuada* afecta, en estas obras, a sus diferentes elementos compositivos, desde los perfiles del conflicto hasta la profundidad de los personajes. En realidad, y en coherencia con el molde germinal de la *pieza bien hecha*, en estas obras (de no bien definida configuración genérica, mixta entre la comedia dramática y el propio drama) la ordenación de su universo imaginario según criterios eminentemente artísticos (antes que rigurosamente figurativos o problematizadores) adquiere una importancia, al menos, similar a la que es conferida a otros aspectos, tales como la autenticidad de los personajes y situaciones, el análisis riguroso de las temáticas abordadas o la concreción de los postulados conceptuales que rigen la concepción de las piezas.

La perspectiva histórica nos muestra que el modelo había surgido en Francia durante los años treinta del siglo XIX, a través, sobre todo, de la prolífica obra de Eugène Scribe y de su producción de piezas para la nueva burguesía que frecuenta y puebla los teatros de bulevar. El modelo de Scribe, así como su desarrollo por parte de autores como Ponsard, Augier, Sardou y Dumas hijo, materializan la aplicación al teatro de la teoría estética del

Universidad de Alcalá, número 20, junio de 2004, pp. 261-272.

³ Puede consultarse nuestro trabajo: "Aproximación panorámica a la creación teatral actual: formas textuales y estilos escénicos", en Castro López, Moisés et al. (eds.), *Aún nos queda la palabra*, La Coruña, Universidad de La Coruña y Junta de Galicia, 2004, pp. 11-38.

Realismo, que llenaría la vida escénica francesa hasta el triunfo de las ideas de Zola en la década de los ochenta. A la vigencia (si bien evolucionada y transformada incesantemente en sus aspectos no esenciales) de dicho modelo en la historia del teatro contemporáneo son debidos tanto los rasgos propios como la problemática que entraña la definición del género, aspectos ambos de los que hemos procurado dar sucinta cuenta en este apartado.

3.3. *La ficcionalidad como factor de nuestro tiempo*

De manera creciente en el teatro de nuestros días, la atenuación de la dramaticidad halla una fuente de eficaces procedimientos y, a la vez, una justificación de su empleo, en la faceta de la esencia teatral que denominamos *ficcionalidad*.

Como hemos señalado, esta faceta afecta íntegramente al universo de la obra, situándolo (junto con todos sus elementos integrantes) en un plano imaginario, aceptado por el espectador y diferenciado del plano de la realidad que su experiencia le aporta.

Dicha cualidad de la esencia teatral es común a numerosas actividades artísticas (pintura, escultura, cine, etc.), pero, a la vez, resulta imprescindible para caracterizar al teatro como una de las manifestaciones de la ficción. Al igual que el resto de éstas, también el teatro realiza construcciones alternativas (y dotadas de leyes propias) de la realidad (exterior o interior al ser humano) aceptada como objetiva por la experiencia del receptor. Dichas construcciones, llevadas a cabo a partir de procesos de ficcionalización, aparecen como realidades autónomas de carácter imaginario o *universos ficcionales*, cuya percepción activa, por tanto, la facultad imaginativa del receptor. Así, el universo ficcional de la obra teatral conforma un nivel de realidad diferenciado de otro universo que le sirve de referencia y al que, por tanto, remite (según la experiencia, bien directa o bien, más frecuentemente, diferida del espectador). La ficcionalidad permite, precisamente, la percepción de la diferencia entre el primero (*plano ficticio*) y el segundo (*plano referencial*) de los niveles de realidad señalados, constituyendo por tanto el tipo de relación que hace posible la percepción por el receptor del carácter imaginario del universo ficticio.

Pero, además, la comunicación de dicho universo demanda, en el caso del teatro, la constitución de otro nivel de realidad constituido por la actualización concreta de la obra sobre el escenario, realidad que es previa para el espectador, quien la sitúa en el nivel de su experiencia objetiva e inmediata. El término *representación*, en una de sus acepciones, da cuenta de este segundo tipo de relación, mantenida ahora entre el plano ficticio y el *plano inmediato*, que representa y es imagen del primero.

Así, en la compleja referencialidad del hecho teatral se dan cita varios niveles de realidad y varios tipos de relaciones, que, si históricamente han deparado efectos tan relevantes como la metateatralidad o como el juego barroco entre apariencia y realidad, en el teatro actual hacen posible una infinita gama de posibilidades en la adaptación de las piezas a los hábitos de recepción del espectador de nuestros días.

En efecto, resulta evidente que la equiparación –en el plano perceptivo– de las realidades factual y virtual, servida una y generada la otra por la revolución tecnológica y comunicativa, ha tornado extraordinariamente permeables los límites de la verosimilitud artística y, en consecuencia, los criterios compositivos de los autores. De esta manera, la

yuxtaposición de aspectos de ficcionalización atenidos, bien a la figuración realista, bien a su conculcación desde los ámbitos de lo fantástico, lo simbólico o lo virtual, conlleva una atenuación de los indicios que demarcan dichos ámbitos, acorde, como hemos señalado, con las nuevas expectativas de los individuos receptores.

El teatro español actual ofrece ejemplos tan notables como variados de este fenómeno.⁴ A través de ellos es posible constatar que, en el conjunto de las piezas configuradas según el modo de la dramaticidad, buena parte de ellas manifiestan la atenuación de la misma –más allá de la efectiva relevancia o solidez de las fuerzas mantenedoras del conflicto- mediante la inmersión de sus universos imaginarios en disposiciones de la ficcionalidad que inciden en la disolución de los perfiles y contribuyen, con ello, a la atenuación señalada.

La ficcionalidad constituye, así, en el teatro de nuestros días, un nuevo y relevante factor de la dramaticidad atenuada, concepto que hemos procurado describir sucintamente en este trabajo.

⁴ A la referencia señalada en la nota anterior, puede añadirse nuestro estudio: “Panorama formal-estilístico de la dramaturgia femenina actual”, en Romera Castillo, José (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, Madrid, Visor Libros, 2005, pp. 509-524.