DRAMATURGIA DEL TIEMPO EN CUATRO JÓVENES AUTORAS MEXICANAS (AMEZCUA ARENAS, DUCH, GONZÁLEZ MACÍAS, PIÑA SUÁREZ)

José-Luis García Barrientos
Instituto de la Lengua Española
CSIC, Madrid

El presente trabajo quiere ser ante todo, desde la elección misma del tema, un rendido homenaje a M.ª del Carmen Bobes. Entre los muchos motivos que su impresionante trayectoria profesional y humana ofrece a la admiración, me importa destacar ahora los siguientes: su magisterio indiscutible en la teoría del teatro (Bobes Naves 1988, 1997, 2001), su ponderado equilibrio entre el quehacer teórico y la atención crítica a las obras literarias (Bobes Naves, 1975, 1977, 1985), su ejemplar experiencia en la lucha por la igualdad de la mujer, de la que ha sido pionera, por la vía de los hechos, no de los aspavientos, y, por último, su desbordada generosidad con las nuevas generaciones, discípulos o no, de la que yo mismo fui beneficiario, por ejemplo al incluir ella el primer trabajo que publiqué (García Barrientos, 1981) en una importante antología de *Teoría del teatro* (Bobes Naves, comp., 1997).

Así, siguiendo esta cuádruple orientación —teoría, crítica, acento femenino y apuesta por lo nuevo—, ensayo en estas páginas la aplicación de mi propia teoría del tiempo dramático (García Barrientos, 1991: 125-270, 2001: 81-119, 2004: 79-100 y 211-222) a sendas obras de cuatro jóvenes dramaturgas mexicanas, en la misma línea en que recientemente lo hacía con las de cinco conocidas autoras españolas (García Barrientos, 2005). *Yerba mala* de Angélica González Macías (2003) es una pieza breve, en un acto, que transcurre la noche de «Todos santos» o de «jalogüin», entre dos viejas, Marina y Rosa, esta última de vuelta de la muerte. También en un acto, pero larga, es la obra de Gisel Amezcua Arenas (2003) *Aquí en la Higuera*, con dos personajes femeninos de nuevo, Élida, la maestra del pueblo de La Higuera, y Celia, una fotógrafa que llega a pie, de noche, y que resulta ser, según descubriremos con Élida después, la madre del Che Guevara. La maestra ha asistido a la detención y muerte del mítico revolucionario y ha tenido un contacto decisivo con él en sus últimos momentos. Toda la obra se resuelve en un diálogo entre las dos, en el transcurso del cual, y muy lentamente, se va desvelando todo: la identidad de cada uno de los personajes y lo que verdaderamente sucedió. *La visita* de Adriana Duch (2003) plantea en diez cuadros el reencuentro de dos hermanas uruguayas, Irene y Lucía, en México, diez años después de que una de ellas haya tenido que ocupar, en plena dictadura militar, el lugar de la otra en la cárcel como guerrillera. Por fin, *Desolados* de Calafia Montserrat Piña Suárez (2003), obra de dos personajes también, como las dos primeras, presenta, con el constante recurso a la narración, la dura y ambigua historia de amor entre María y Gabriel. La interesante «desestructuración» del tiempo tal vez se pueda relacionar con la sensación de caos que se desprende de las dos vidas representadas y de todo el ambiente, sórdido, marginal, que se logra sugerir

alrededor, la precariedad de esas existencias siempre al filo del abismo, o la impresión de estar instalados en un presente inestable, sin futuro; pero con un peso notable del contar, del volver atrás, del recuerdo. En cualquier caso, la tensión, la discontinuidad rige la vida de esos seres como rige la estructura de la obra.

1. Planos y grados de (re)presentación

El estudio del *tiempo dramático* se basa en la concepción del mismo como el plano artístico (artificial) en el que se resuelve la relación (el encaje) entre dos planos temporales distintos, el ficticio de la fábula representada o *tiempo diegético* y el real de la escenificación o *tiempo escénico*.

Aunque todas las categorías se basan en la distinción de estos tres planos, parece particularmente vinculada a ella la de los grados de (re)presentación, categoría específicamente dramática, sin equivalente en el modo narrativo, con la distinción entre el *tiempo patente* o escenificado (al que asisten los espectadores), el *tiempo latente* o sugerido (como las elipsis, partes escamoteadas u ocultas del tiempo de la acción) y el *tiempo ausente* o meramente aludido (fuera del tiempo de la acción). No habrá drama en que el análisis de esta categoría carezca de resultados. En términos generales, puede decirse que cuanto más cerrada o «dramática» sea la estructura, más rendimiento será posible obtener de este recurso tan genuinamente teatral.

Planos { *Diegético* / *Escénico* / *Dramático*

Grados de (re)presentación { *Patente* (Escenificado) / *Latente* (Sugerido) / *Ausente* (Aludido)

La gran libertad representativa de *Desolados*, la pieza de Piña Suárez, debería implicar poca necesidad de jugar con los tiempos ausentes y latentes. Y así es en gran medida. Sin embargo, hay una considerable explotación de lo latente en la obra, por ejemplo en lo que se refiere a los personajes: basta pensar en El Negro, el tercer personaje en importancia, decisivo pero invisible, así como en algunos otros, más episódicos. Lo narrativo parece cubrir esas necesidades representativas, sobre todo de lo ausente. Lo más significativo o se representa brevemente o se cuenta. El tiempo latente de los huecos de la acción no resulta tan importante como en otras obras más cerradas o «dramáticas».

En *Aquí en la Higuera* de Amezcua Arenas el tiempo escénico es un tiempo casi vacío, frente al diegético, sobre el que recae todo el peso de la trama: lo que importa está fuera — y antes— del tiempo de la acción dramática. El patente es el tiempo

de la revelación, de la verdad, frente al ocultamiento; o mejor, el tiempo que recorren los personajes desde éste, en el que están terca y justificadamente enquistados, hasta aquélla, a la que se llega con mucha lentitud y cautela. Latente cabría considerar tal vez, a pesar de carecer la obra de elipsis, el tiempo sugerido, como proyección, al final: Élida «*carga la mochila y se sale al campo corriendo*» (68). El ausente es seguramente el tiempo con mayor peso temático. Se trata del tiempo relatado, sobre todo el de la captura y muerte del Che; tiempo irrecuperable, meramente narrado, totalmente encomendado al relato que, de forma más o menos indirecta y más o menos lograda, va desgranando el diálogo entre los dos personajes. Tanto éstos como el diálogo entre ellos se encuentran casi por completo al servicio de tal relato.

En un acto, como la anterior, y además de corta duración, es muy coherente que en *Yerba mala,* la pieza de González Macías, sean el tiempo patente y el ausente los dominantes. Es en el tiempo patente, compartido con el público, en el que ocurren acciones tan decisivas como el conjuro, la vuelta de la muerte, la rememoración, con equívoco, del pasado y la resolución con el reconocimiento de las verdaderas identidades. Y lo cierto es que algunas de estas acciones, en particular la «resurrección», parecen requerir más bien un estatuto latente o ausente. La obrita, en cambio, las presenta a la vista del público. A ello ayuda, naturalmente, el tono farsesco que, establecido desde el principio, se mantiene hasta el final. Del tiempo ausente cabe destacar las evocaciones que las dos viejas hacen de su vida pasada, sobre todo de su infancia y juventud, lo que constituye, con el equívoco de identidades que las recorren, el grueso del contenido de la obra. El peso del tiempo latente parece mínimo, lo que no extrañará no habiendo elipsis y siendo tan breve la duración de la obra. Apenas se vislumbra una prolongación del tiempo anterior al arranque de la acción. Si acaso, podría considerarse manifestación del tiempo latente la sugerencia que se abre al final, una vez establecida la verdadera identidad de Rosa como no-hermana de Marina:

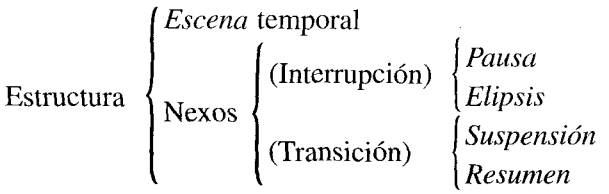
> MARINA: ¿Eres Rosita, la hija del tendero? La que me fiaba los caramelos.
> Oh, amiga, ven a mis brazos.
> Que nada nos separe.
> ROSA: Pero si yo estoy muerta aunque me hayas traído a este mundo.
> MARINA: No te preocupes, ahorita repetimos el conjuro que sellará nuestro pacto, nuestro amor más allá de la sangre. (90)

La visita de Adriana Duch ofrece seguramente la relación más equilibrada entre los tres grados de (re)presentación del tiempo. El patente corresponde a lo que presenciamos en cada uno de los diez cuadros que integran el drama y tendremos ocasión de examinarlo en los siguientes apartados. El latente coincide en lo esencial con el tiempo elidido. Particularmente significativa, por la carga de sugerencia que comporta, resulta la última elipsis, indeterminada (comprende horas o más bien días desde la partida de Lucía), entre el cuadro 9 y el 10. ¿Se quedará Irene ocupando el lugar de Lucía? Con estas palabras de Irene se cierra la obra: «Tranquilo, Alberto,

me quedaré el tiempo que haga falta» (84). En cuanto al tiempo ausente, la obra gravita sobre «algo» que ocurrió en el pasado y que es la verdadera clave del conflicto presente. Se desvela mediante una carta que deja Lucía cuando huye y que «obliga» a Irene a ocupar su puesto en el hogar feliz que es ahora el suyo, como compensación por haber tenido que ocupar en el pasado una celda en la cárcel en lugar de ella. Irene la lee en voz alta a Alberto (y, claro está, al público) y luego la completa explicando lo que ocurrió en ese pasado sobre el que toda la obra gravita. Se trata, en definitiva, del recurso al relato, como el de mensajero en las obras clásicas, para resolver el conflicto, sobre todo el secreto que sólo conocen las hermanas y que algo artificialmente se escamotea hasta el momento de este desenlace un poco forzado o inverosímil, revelador de cierta ingenuidad, nada grave, casi natural, en una dramaturgia germinal, incipiente.

2. Estructura

La estructura temporal de cualquier drama no puede ser en teoría más sencilla: una secuencia de escenas temporales, es decir, de bloques de acción dramática con desarrollo continuo, unidas (o separadas) entre sí por diversos tipos de nexos temporales. Puede representarse así: Escena 1 + Nexo 1 + Escena 2 + Nexo 2... etc. De forma que la estructura «mínima» será la del drama con una sola escena temporal (y ningún nexo), que es el caso de dos de nuestras obras, *Yerba mala* y *Aquí en la Higuera*, ambas en un acto, con desarrollo continuo del tiempo de principio a fin, aunque breve la primera y de duración normal la segunda. En el interior de una *escena temporal* se da, en principio, salvo variaciones de lo que llamaré después «velocidad», la más perfecta isocronía entre el tiempo diegético y el escénico. Los nexos pueden consistir en una «interrupción» de la representación o bien en una «transición» que rompa sólo —mientras aquélla continúa— la continuidad temporal. Según el nexo esté vacío o lleno de contenido diegético, es decir, implique una detención o un salto en el tiempo de la fábula, distinguimos la *pausa* o interrupción vacía (con detención), la *elipsis* o interrupción llena (con salto), la *suspensión* o transición vacía (con detención) y el *resumen* o transición llena (con salto). La elipsis es el más frecuente con mucho de los nexos; la pausa, siendo menos frecuente, es un nexo genuinamente dramático; el resumen y la suspensión son más impuros y raros en el drama.



La visita presenta la estructura propia del drama organizado en cuadros (unidades espacio-temporales): consta de diez escenas temporales, correspondientes a cada uno de los cuadros, separadas por nueve elipsis. El cuadro 2 nos sitúa varios días después, sin determinar, del 1; el 3, un día después; el 4, a la mañana siguiente; el 5, por la noche (¿del mismo día?); el 6, la tarde siguiente; el 7, la misma tarde, algo después; el 8, esa misma noche (¿?); el 9, la mañana siguiente; y, por fin, el 10, aunque sin determinar, por lo que se puede inferir, algunos días después. Aunque en algunos casos, como queda dicho, la duración de la elipsis queda indeterminada, el primer y último cuadro parecen separados por las elipsis más amplias del cuerpo central, que ocupa del cuadro 2 al 9 y transcurre en cuatro días. A su vez, dentro de él, se puede advertir un núcleo con la máxima concentración temporal, del cuadro 6 al 8, que sucede en la misma tarde-noche. La elipsis entre los cuadros 8 y 9 es, cuando menos, peculiar: en la acotación final del cuadro 8 leemos «*Transcurre la noche, amanece*» (81), lo que parece responder más bien a lo que llamo resumen. Volveré sobre ello después para presentarlo también como caso muy interesante de «condensación» de la velocidad interna.

La estructura temporal más compleja es la que presenta *Desolados* de Piña Suárez. La clave radica en el uso de la narración —directamente dirigida al público— por boca de los dos personajes, María y Gabriel, como «transición» entre escenas temporales, es decir, como «resúmenes» temporales, casi siempre regresivos, pero de tal extensión en ocasiones y tan engastados en la propia acción dramática, con la que conviven, que se podría pensar que se trata de una mixtura entre los dos modos aristotélicos de representación más que de esa categoría subordinada que es la de «nexo» entre escenas. Aunque se esté cerca de eso, yo me inclino a pensar que hay, de todas maneras, un predominio de lo dramático, en el límite quizá, y una subordinación de lo narrativo, aunque el concepto de mero nexo entre escenas no hace justicia, en efecto, al peso de lo narrativo —casi el 50 por 100— en la obra. Véase esta acotación:

> *Escenas compartidas.*
> *Gabriel narra a público, María también, en distintos espacios que son la calle y la habitación.*
> *Al tiempo que Gabriel hace el cambio en la distribución de la escenografía.* (I, 108).

La obra aparece dividida en siete «Escenas» por la autora, pero que no corresponden con escenas temporales, ni con cuadros, ni por supuesto con escenas en sentido estricto. En realidad, están siempre presentes los dos únicos actores, aunque saliendo y entrando del «nivel» dramático al extradramático: Gabriel hace frecuentemente cambios en la escenografía mientras María o él mismo narran. Cada una de estas «Escenas» está dividida en realidad en múltiples escenas temporales —aunque no todas: la III es una sola— separadas o unidas por nexos de los dos tipos, interrupciones (hay seis o siete oscuros «internos») y transiciones (de carácter narrativo); nexos que naturalmente encontramos también entre una escena y otra (véase por

ejemplo la transición de la V a la VI). Tal profusión de escenas temporales y de nexos, con el agravante de la continua ruptura del orden cronológico, hace que carezca de sentido plantear una estructura temporal detallada de la obra, que justifica sobre todo en este aspecto el subtítulo de «mosaico dramático».

En cuanto a los nexos, los más frecuentes son seguramente el resumen (verbal) y la elipsis. Como ejemplo de esta última se puede señalar la interna que se produce entre las dos escenas temporales de la Escena VII y última, progresiva, de doce años o poco más, y que supone el salto del primer momento al último de la acción representada en menos de una página. Pero el nexo más frecuentado con diferencia es sin duda el resumen verbal; que implica, claro, un cambio de nivel, aparentemente del dramático al extradramático, en realidad del meta-al intra-dramático (v. García Barrientos, 2001: 229-242). La obra está repleta de indicaciones en la acotación de lo que llama «transición a público» o a espectador. Sirva de modelo la primera, de las más explícitas:

> *La siguiente transición a público será evidente, María voltea hacia el espectador y narra, mientras se observa el cambio a la siguiente escena.* (I, 107)

Hay resúmenes que hacen propiamente de nexo entre escenas temporales, como éste que introduce la tercera de la Escena I:

> GABRIEL: Una vez fuimos al bar, nos sentamos al final de la barra con unos whiskies y después cerveza. María estaba cansada. (I, 108)

Pero también hay resúmenes «internos» a una escena, por así decir, como éste de la misma secuencia (aunque estrictamente «separa», claro está, dos escenas temporales siempre):

> *Gabriel relata al público, María está con el marinero.*
> GABRIEL: Tuve que ir al baño, cuando regresé el marinero estaba sentado en mi sitio. Ella le había pasado una pierna por encima. Pasé por delante de ellos y me puse a jugar a los dardos con Juan «El Caballo» y el chico que vendía periódicos en la esquina. (I, 108).

Y sigue la acción. Esto da al menos idea de lo inútil que sería intentar precisar al detalle la estructura temporal de la obra, como antes dije. Y, aunque lo más frecuente sea al resumen verbal, también encontramos un interesante ejemplo de resumen propiamente dramático, si bien la obra no explica cómo representarlo exactamente:

> GABRIEL: ¿Vamos a cenar?
> MARÍA: Sí.
> *La siguiente escena será en pantomima, ambos se ponen el abrigo, ellos van a cenar, es la última noche que cenan juntos, pasa el tiempo, se embriagan, toman algunos psicotrópicos, etc. Regresan a la habitación. Se ríen al ver la hora.*
> GABRIEL: Esta ha sido la noche más larga de mi vida.
> MARÍA: (*Al público*) Y fue la última. (II, p. 112).

Se usa a veces la «congelación» de uno de los personajes o de los dos como forma de marcar la transición a la narración, de «suspender» total o parcialmente el drama. Así por ejemplo la tercera escena temporal de la obra comienza con esta acotación:

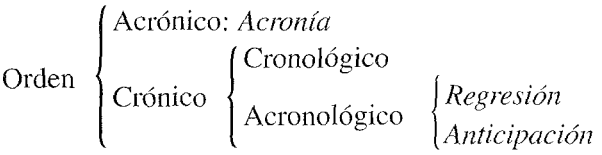
> *Transición... (A público.)*
> *Gabriel empieza a narrar, María se congela a su costado.* (I, p. 108)

Pero en la Escena II tenemos un ejemplo más completo de suspensión. Se trata de la situación en que Gabriel pregunta a María: «¿Vamos a cenar?»; a renglón seguido «*la imagen de ambos se congela*», siguen varios fragmentos narrativos y dramáticos (para los que lógicamente se «descongelan»), empezando por la réplica de María *ad spectatores*: «Esa fue la última noche que cenamos juntos» (111). Y al cabo de un rato, volvemos a la situación suspendida, con repetición incluida de la pregunta:

> [Gabriel] *Regresa a la posición de ¿vamos a cenar?*
> GABRIEL: ¿Vamos a cenar?
> MARÍA: Sí. (II, p. 113)

3. ORDEN

En cuanto al orden temporal, además de la posibilidad de la *acronía*, que resulta de la indeterminación o la inexistencia de una ordenación temporal de las escenas en la fábula, lo característico del modo dramático, al contrario de lo que ocurre en el modo narrativo, es la escrupulosa ordenación cronológica de las escenas, aunque son posibles y ciertamente infrecuentes las dos formas de romper la cronología, la *regresión* y la *anticipación*; se entiende que representadas, no meramente verbales.



Aquí en la Higuera se atiene, claro, al orden cronológico: no cabe otra cosa tratándose de una sola escena temporal. Aunque, en lo verbal, toda la obra se vuelca en una indagación del pasado inmediato, la del fin de su hijo por parte de Celia. Lo mismo cabe decir de *Mala yerba*, llena también de evocaciones verbales de la niñez y la juventud de las dos viejas. Sin embargo en esta obra se producen algunos efectos que acercan esas retrospecciones a verdaderas regresiones dramáticas, representadas, como cuando las dos viejas evocan el baile de los quince años de Marina,

suena una música de vals y bailan las dos. Nos hallamos entonces entre el recuerdo meramente dicho y el representado. El mismo resultado presenta la obra de Adriana Duch *La visita*, de estructura tan distinta a las anteriores. Las diez escenas temporales que la componen se presentan en orden cronológico, aunque temáticamente la clave está en el pasado y toda la tensión (de saber) es regresiva: se trata de que el público —y el personaje «ignorante» con el que se produce su identificación cognitiva (v. García Barrientos 2001: 220-223), Alberto, el marido de Lucía— sepa ese algo determinante que ocurrió en el pasado.

En cambio, en *Desolados* asistimos a la quiebra total de la cronología, con el efecto muy interesante de que permite ir saltando a distintos momentos de la relación entre los dos personajes, lo que resulta facilitado por el recurso a los resúmenes narrativos como nexo entre escenas. Es predominante la regresión. La segunda escena temporal de la I se introduce con estas palabras de María: «Ayer fue Jueves Santo, él despertó apesadumbrado» (107). Frente a ésta, bien determinada, la siguiente, que introduce la tercera escena temporal, presenta una indeterminación extrema. Dice Gabriel: «Una vez, fuimos al bar, nos sentamos...» (108). Pero las regresiones no se producen sólo mediante narración. Toda la Escena II se sitúa el «*Jueves Santo 11 de la noche*», mientras que la Escena I se localiza el «*Viernes Santo por la noche. 10 p.m.*»: es decir, bloques enteros de acción, al margen de las rupturas internas que tengan, están también desordenados en el tiempo. Es lógico que, en tal desorden, se juegue también ampliamente con la anticipación. Así, por ejemplo, la Escena IV anticipa la muerte de Gabriel, que se «produce» en la V. En la siguiente, la VI, volvemos, con Gabriel vivo, al embarazo y aborto de María, que también se había anticipado. Particularmente curioso me parece el caso de la representación simultánea de dos acciones que pertenecen a distintos tiempos y que se van alternando, como al final de la Escena II, de la parte titulada «El hueso de pollo» (114-115). Gabriel narra primero el encuentro con el Negro para matarlo, luego entra en interlocución con él (latente); paralelamente, María habla por teléfono con el Negro, evidentemente en un tiempo anterior, planeando su fuga con él. En fin, la última Escena da los dos momentos extremos de la «acción», el principio, María a los quince años, violada por Gabriel, y el final, después de la muerte de Gabriel, inmediatamente o pasado algún tiempo. Hay un salto de doce años o poco más entre las dos escenas temporales. Y cabe recordar que en la Escena IV tal vez se aparece Gabriel a María dos días después de su muerte.

4. Frecuencia

Por frecuencia entenderemos la relación entre las ocurrencias de un fenómeno en la fábula y en la escenificación, de tal manera que, además de la posibilidad no marcada y abrumadoramente frecuente, la del drama «singulativo» (lo que ocurre una sola vez en la historia se escenifica una sola vez), hay que considerar las posibilida-

des de la *repetición* dramática (lo que ocurre una vez en la fábula se escenifica más de una vez) y de la *iteración* dramática (se escenifica de una vez lo que se repite varias veces en la fábula).

Curiosamente, este último procedimiento de síntesis, elemental en el lenguaje y (por eso) básico en el otro modo de representación, el narrativo, presenta en el drama un carácter altamente problemático, que permite poner en duda que sea posible una iteración verdaderamente dramática, es decir, representada, no meramente verbal. De hecho, ninguna de las obras que nos ocupan la presenta y hasta ahora no he logrado encontrar más que una que se acerque bastante a la realización de esa posibilidad, aunque visto con detalle se revele como un drama en realidad «pseudoiterativo»: *The Long Christmas Dinner* de Thornton Wilder.

$$\text{Frecuencia} \begin{cases} \textit{Repetición} \\ \textit{Iteración (?)} \end{cases}$$

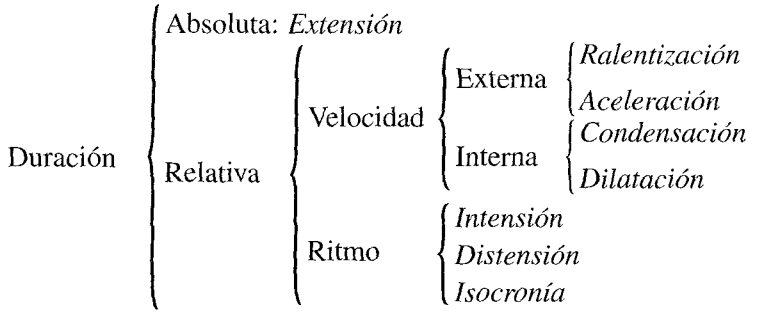
Nuestras cuatro obras presentan escaso interés en lo que se refiere a la frecuencia. Los cuatro son dramas «singulativos». Es muy frecuente la repetición semántica —no estrictamente dramática, que es la pertinente desde el punto de vista temporal— en *Aquí en la Higuera* de Gisel Amezcua, lo que resulta explicable por lo estancado de la situación. Sólo en *Desolados* de Piña Suárez cabría encontrar un caso de repetición dramática, la ya señalada en el apartado 2 como ejemplo de suspensión, sin otra función que la de servir de anclaje o punto de referencia. También *La visita* de Adriana Duch presenta una cierta repetición semántica entre el desenlace y el hecho clave del pasado: la sustitución de Lucía por Irene. Y lo mismo cabe decir de *Yerba mala* de González Macías, con repeticiones verbales, como la «fórmula mágica», que se repite tres veces al principio, dicha por Marina, por Rosa y por las dos juntas, y otra más al final, cerrando la obra, dicha también por ambas:

> Santa muerte poderosa
> Para ti que no hay barreras
> Del mundo de descarnados
> Libera un alma, libera.

5. Duración

La duración absoluta o *extensión* se refiere al tiempo de la acción, es decir, a la suma de los tiempos patentes y latentes, y es la afectada por la regla de la unidad de tiempo en las preceptivas clasicistas, aunque desde el punto de vista teórico no parece admitir limitación alguna. La duración relativa indica relación entre las duraciones de la fábula y la escenificación, y se denomina «velocidad» si se mide en el interior de una escena temporal y «ritmo» si se mide en una secuencia de escenas, por lo general en la obra toda. La velocidad normal es por definición la isocronía, es

decir, la igualdad (y la coincidencia punto por punto) entre el tiempo representante y el representado; pero caben excepcionalmente alteraciones, tanto de la velocidad («externa») de ejecución, *ralentizada* o *acelerada* (ésta última con carácter problemático), como de la velocidad («interna») significada, que puede ser *condensada* (como en la escena primera de *Hamlet*, en que transcurre toda una noche en unos minutos de representación) o *dilatada* (como en *La detonación* de Buero Vallejo). La posibilidad no marcada del ritmo, y la más frecuente, es en cambio la *intensión* (*Df* > *De*); resulta excepcional el ritmo inverso, la *distensión* (*Df* < *De*); y también es rara (y artificial) la *isocronía* (*Df* = *De*), a no ser, claro, que se trate de dramas que consten de una sola escena temporal.



Tratándose de una sola escena temporal, es lógico que la isocronía defina en *Yerba mala* de González Macías todos los aspectos de la duración: extensión, velocidad y ritmo. Es lo que cabe esperar también de *Aquí en la Higuera* de Amezcua Arenas por el mismo motivo. Su extensión, como duración de la acción, debe coincidir con la de su escenificación. Y la velocidad debe ser isocrónica. Cabe suponer que no se producen variaciones de velocidad externa (pues ésta depende decisivamente de la puesta en escena). Pero la velocidad interna, si interpretamos que la obra está afectada de perspectiva interna, como enseguida veremos, podría presentar dilataciones y/o condensaciones, desde luego indeterminadas y sin marca o referencia alguna en el texto. Lo mismo puede decirse del ritmo, isócrono por el mismo motivo, tratarse de una sola escena temporal; pero con la posibilidad teórica de presentar intensión o distensión como resultado, si es el caso, de las correspondientes variaciones de la velocidad interna.

La extensión de *La visita* de Adriana Duch se calcula fácilmente a partir de la estructura: alrededor de dos semanas, sin mayor precisión. El ritmo es intensivo, resultado de la suma de escenas y elipsis. Y la velocidad cabe suponerla normal, isocrónica, tanto la externa como la interna; aunque esta última con la excepción que supone lo señalado en la acotación final del cuadro 8, que puede considerarse un caso curioso de condensación temporal (si descartamos que se trate, como nexo, de un resumen) y que, en cualquier caso, constituye un desafío para su literal puesta en escena (el subrayado es mío):

Teresa se acomoda, los tres se abrazan, Lucía apaga la luz y se duermen. Transcurre la noche, amanece. *Lucía con mucho cuidado se levanta sin despertar a su esposo y a su hija. Se viste con cierta prisa y sale de la habitación.* (81)

El cálculo de la extensión de *Desolados* de Piña Suárez es algo más complejo. En la Escena I («*Viernes Santo por la noche. 10 a.m.* [será, más bien, p. m.]», 106), el «presente» para entendernos, María dice «Tengo doce años de vivir con él» (107). Gabriel muere en la Escena V («*Sábado de Gloria por la madrugada*», 117). El primer momento representado es la brevísima escena del encuentro de los dos y la violación de María por Gabriel (VII, 120), en la que se especifica «*María a los 15 años*». En la segunda parte de esta misma Escena VII vemos el cuerpo de Gabriel en la habitación y oímos el monólogo que María narra al espectador mientras camina sola por la calle (podría ser poco después de la muerte de él, o bien pasado algún tiempo) y que termina, volviéndose hacia donde está el cuerpo, así: «Sólo que ahora, que estás tan lejos, ya no sé de qué me sirve sentirme libre, si en realidad me dejaste muerta contigo, si en realidad me llevaste contigo» (120). Así que la acción representada dura esos doce años de vida en común, desde los 15 a los 27 años de María, o poco más, sin determinar. El ritmo es intensivo, resultado de la suma de lo representado de forma dramática, con las elipsis, y de forma narrativa, con los resúmenes. En cuanto a la velocidad, habrá que recordar las detenciones comentadas antes como casos de suspensión, la congelación instantánea como marca del cambio de nivel dramático. Pero sobre todo hay que resaltar el resumen estrictamente dramático que citamos en el apartado 2, la pantomima en la que los dos personajes van, cenan y vuelven en un instante. Dependiendo de cómo se represente afectará a la velocidad interna (condensación) o a la externa (aceleración), siempre que consideremos ese fragmento como escena temporal, y no sólo como nexo entre las escenas que une o separa. Por lo demás, las variaciones de velocidad, se logran, mucho más que por procedimientos dramáticos, mediante el recurso a lo narrativo.

6. Distancia

La distancia temporal (se entiende entre la localización en el tiempo de la fábula y de la escenificación o la escritura) puede ser infinita, cuando el mundo ficticio se sitúa «fuera del tiempo», y hablamos entonces de *ucronía;* retrospectiva, y hablamos de *drama histórico*; cero o no distancia, en el *drama contemporáneo*; o prospectiva, que da lugar al *drama futurario*. Un drama puede combinar también dos o más de las posibilidades anteriores, sucesivamente, y hablamos entonces de *policronía*, o bien superponiéndolas de forma simultánea, que es lo que cabe denominar en rigor *anacronismo*.

Distancia
- Infinita: *Ucronía*
- Simple
  - Retrospectiva: *Drama histórico*
  - Cero: *Drama contemporáneo*
  - Prospectiva: *Drama futurario*
- Compleja
  - Sucesivas: *Policronia*
  - Simultáneas: *Anacronismo*

Tratándose de un aspecto muy importante, se da el caso de que las cuatro obras que examinamos no dan mucho de sí en relación con él. Son cuatro dramas contemporáneos o, al menos, creo que nada hace pensar otra cosa. No hay que confundir, claro, la edad de los personajes de *Yerba mala* ni del ambiente —la acotación inicial sitúa la obra en una «*habitación de casa antigua*» (86)— con una localización histórica. Tampoco *Aquí en la Higuera,* con su anclaje en el hecho «histórico» de la muerte del Che Guevara, presenta una distancia retrospectiva suficiente como para considerarlo un drama histórico. Ni que decir tiene que esta especie de neutralización de la distancia en las cuatro obras sólo afecta al aspecto destacado, que es, en sentido estricto, el de la distancia temporal comunicativa. Considerada en toda su amplitud (v. García Barrientos, 2001: 194-207), *Desolados* y *Yerba mala* presentan índices muy elevados de distancia representativa, que afecta también al tiempo en el caso de la primera.

7. Perspectiva

En cuanto a la perspectiva, el drama es el dominio de la objetividad —por la inmediatez— de lo representado, frente a la narración, que es —por su carácter mediado— el dominio de la subjetividad representativa. Pero, aunque el modo dramático se atiene casi por definición a la perspectiva externa, no es imposible, aunque sí excepcional (y problemático), el recurso a la perspectiva interna, con la consiguiente interiorización del tiempo, que puede ser explícita, si corresponde al «punto de vista» de un personaje, o implícita si implica la figura de un «dramaturgo» no representado al que atribuirla. Buero Vallejo ha explotado exhaustivamente este recurso en su teatro. Por otra parte, aunque resulte tan extraña al drama, la perspectiva interna (sobre todo implícita) se impone en muchas ocasiones como la única explicación «lógica» para las anomalías de construcción dramática (lo es, en rigor, para algo tan normal como las elipsis).

Perspectiva
- Externa (Objetiva)
- Interna (Subjetiva)
  - Implícita
  - Explícita

Sólo *La visita* de Adriana Duch se atiene a la perspectiva externa —que es la propia del modo dramático de representación— sin fisuras, al menos aparentes. Las tres obras restantes presentan perfiles muy interesantes —es decir, anomalías— al considerar la relación entre objetividad y subjetividad de la representación.

En *Desolados* de Piña Suárez la perspectiva interna está presente y potenciada sobre todo por el ingrediente narrativo, que aparece tan amalgamado con lo dramático. Así, en la penúltima escena temporal de la Escena I (que hace la número seis, si no me equivoco) se empieza representando un sueño de Gabriel, llega María, y Gabriel cuenta el sueño en el que le «vimos» al principio (109-110). Muy ambigua al respecto resulta la Escena IV, titulada «La resurrección» (no se olvide que el «presente» transcurre durante una Semana Santa). María dice al público, abriendo la escena: «Dos días después de su muerte se me apareció», hay un «*oscuro leve*» y aparece Gabriel «*en un espacio vacío y con luz tenue*», pero no habla con su mujer sino que narra al público: «Me da tanta pena mi mujer. Ella verá este cuerpo rígido, lo sacudirá una y otra vez...» (117). Los indicios lingüísticos no son claros. ¿Aparición, premonición de él, imaginación de ella? Todo complicado además con el salto de nivel dramático que supone siempre dirigirse al público. Los «recuerdos» narrados y/o representados son constantes a lo largo de la obra. El subjetivismo de los dos personajes parece impregnarlo todo. En cualquier caso, el gran «desmontaje» temporal de la obra no se puede explicar más que como un efecto de perspectiva interna. Y todavía se plantea el problema de si ésta es explícita, focalizada por los dos personajes, con los problemas de identificación correspondientes, o implícita, lo que implica un «dramaturgo» ausente, no menos problemático.

La posibilidad no marcada, que es la perspectiva externa, obliga a explicar los hechos extraordinarios a que asistimos en *Yerba mala* de González Macías, la vuelta de la muerte sobre todo; lo que se puede hacer por la vía del género de lo fantástico o maravilloso, pero también por el de una superación de la verosimilitud mediante el humor y un incremento considerable de la convención teatral, tan coherentes con el aire farsesco de la pieza. Importa notar la importancia que la «percepción» de los personajes —de la viva Marina sobre todo, pero también de la muerta Rosa— cobra en la obra. En el error de percepción de ambas se basa toda la «trama»: cada una toma a la otra por su hermana (y el público con ellas) hasta descubrir al final que ninguna es aquélla por quien la otra la toma. Pero también hay marcas que permiten considerar, al menos parcialmente, que la obra está afectada de perspectiva interna, con consecuencias en el tiempo. Hay que recordar que antes de pronunciar la fórmula mágica que produce la «resurrección» de Rosa, ésta aparece ya en el espejo, baila y habla con Marina (87), de tal manera que su vuelta de la muerte, después de pronunciar la fórmula mágica, consiste en salir del espejo: «*Se oye un trueno, las luces parpadean y Rosa sale del espejo*» (88). La parte del espejo parece más encajable en una «visión» subjetiva de Marina que lo que sigue; por ejemplo, cuando «*Rosa toma la cubeta y la avienta por la ventana, alguien grita*» (88), se entiende que en la calle, que desde el arranque de la obra, a través de los personajes latentes de los

niños y su interacción con Marina, presenta todos los visos de la objetividad. Por el contrario, tanto la irrupción de la música de vals después, al evocar la fiesta de los quince años de Marina, como su interrupción cuando ésta dice: «...hasta que llegaste tú y te lo llevaste a quién sabe dónde» (88), vuelven a sugerir el carácter subjetivo o interiorizado de lo que se representa. Pero quizá carece de sentido, como he adelantado ya, someter a esta obra a un análisis anclado en último término en la categoría, todo lo flexible que se quiera, de verosimilitud, cuando apenas parece atenerse a ella.

En *Aquí en la Higuera* de Amezcua Arenas todo, ambientación, lenguaje, etc., presenta una apariencia de objetividad y hasta de estricto realismo; pero en el que se abren dos notables brechas: la voz en off del Che, que «dice», con música, el recado que le dio a Élida para sus padres y que ella ha repetido cada noche para no olvidarlo (61), y la voz en off de un locutor de radio en un noticiario amarillista (64). Pero es al final cuando se produce un vuelco importantísimo para la perspectiva. Celia se va. De la mochila del Che cae un recorte de periódico con la noticia de la muerte de su madre. Ello implica la imposibilidad de remitir lo que se ha visto representado al plano de la realidad objetiva, a pesar de las marcas inequívocas de realismo. Tampoco resulta coherente remitirlo al plano de lo maravilloso o fantástico, además de por el subrayado de objetividad, por tratarse, si he leído bien, de una entusiasta e ingenua evocación de la revolución, de la figura «redentora» del Che, con reproches a Fidel Castro por el papel que pudo haber desempeñado en la muerte de Ernesto Guevara. Cabe entonces pensar en una cuestión de perspectiva interna, es decir de interiorización —en lo que aquí nos interesa— del tiempo. ¿Es todo producto de un sueño, de un ensueño, de la imaginación de Élida en definitiva? Como síntomas de ello se dejan interpretar al menos las voces en off apuntadas antes como dos quiebras en la objetividad de lo representado; quizá también el personaje latente de Ninfa, la madre de Élida, a la que sólo oímos (al principio y al final), y del clima un poco fantasmal en que se produce la aparición de Celia. Aunque todo queda indeterminado porque no hay referencia o contraste entre lo interior y lo exterior, lo objetivo y lo subjetivo, la explicación más plausible de tan sorprendente final me parece considerar toda la obra afectada de perspectiva sensorial interna, explícita, con Nélida como titular del punto de vista y como único personaje «real». Pero no hay que olvidar que el efecto es en todo caso retroactivo: hasta el desenlace todo se mueve en un clima de riguroso realismo.

Referencias bibliográficas

AMEZCUA ARENAS, Gisel (2003), *Aquí en la Higuera*, en *Tramoya. Cuaderno de teatro* (Universidad Veracruzana, Conaculta), 75 (abril/junio 2003), pp. 49-68.

BOBES NAVES, M.ª del Carmen (1975), *Gramática de «Cántico» (Análisis semiológico)*, Barcelona, Planeta.

— (1977), *Gramática textual de «Belarmino y Apolonio». Análisis semiológico*, Madrid, Cupsa.

— (1985), *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, Madrid, Gredos.

— (1988), *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid-Madrid, Aceña-La Avispa.

— (1997), *Semiología de la obra dramática* [1987], 2.ª ed. corregida y ampliada, Madrid, Arco Libros.

— (2001), *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Madrid, Arco Libros.

BOBES NAVES, M.ª del Carmen, comp. (1997), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros.

DUCH, Adriana (2003), *La visita*, en *Tramoya. Cuaderno de teatro* (Universidad Veracruzana, Conaculta), 75 (abril/junio 2003), pp. 69-84.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1981), «Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro», *Segismundo*, 33-34, pp. 9-50.

— (1991), *Drama y tiempo. Dramatología I*, Madrid, CSIC.

— (2001), *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2003[2].

— (2004), *Teatro y ficción. Ensayos de teoría*, Madrid, Fundamentos.

— (2005), «Dramatología del tiempo y dramaturgias femeninas (Diosdado, Ortiz, Pedrero, Reina, Resino)», en J. Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, Madrid, Visor Libros, pp. 43-66.

GONZÁLEZ MACÍAS, Angélica (2003), *Yerba mala* [escr. 2002], en *Tramoya. Cuaderno de teatro* (Universidad Veracruzana, Conaculta), 75 (abril/junio 2003), pp. 85-90.

PIÑA SUÁREZ, Calafia Montserrat (2003), *Desolados. Mosaico dramático para dos actores y cuatro sillas con textos de Charles Bukowski*, en *Tramoya. Cuaderno de teatro* (Universidad Veracruzana, Conaculta), 75 (abril/junio 2003), pp. 105-120.