

# Dominios estéticos y modelos ficcionales en el teatro español actual

MANUEL PÉREZ JIMÉNEZ  
Universidad de Alcalá

## Resumen

A partir de un reducido corpus inicial, se traza, en primer lugar, una aproximación a los procedimientos de ficcionalización presentes en las obras del Teatro Español Contemporáneo. Ello permite destacar la importancia de la faceta de la ficcionalidad, tanto en la conformación de la esencia teatral, como en la definición de los dominios estéticos; así como constatar un nítido proceso de transformación de los modos figurativos y del sentido de la ficcionalidad misma. Dicho proceso, incrementado en los decenios finales del siglo XX, provoca la disolución de aquellos dominios y la aparición de otros nuevos, determinados por los mecanismos perceptivos propios del momento presente. En consecuencia, mediante un segundo corpus, más amplio, integrado por piezas relevantes del Teatro Español Actual, se propone una sistematización de los nuevos dominios estéticos a través de los modelos ficcionales apreciables en los respectivos conjuntos de obras representativas de los mismos.

**Palabras clave:** ficcionalidad, dramaticidad, escenicidad, figuración realista, figuración surrealista, dominios estéticos, modelos ficcionales

## Abstract

From a small initial corpus, this work traces an approach to the fictionalization procedures in the works of the contemporary Spanish Theatre. This allows highlighting the importance of the "ficcionalidad" facet in the structure of the essence of theatre and in the definition of aesthetic domains; as well as pointing out the process of transformation of the figurative models. This process, increased in the final decades of the 20th century, causes the dissolution of those domains and the emergence of new ones, determined by the perceptual mechanisms of the present moment. Consequently, using a second corpus, consisting of relevant plays of the present Spanish Drama, we propose a systematization of the new aesthetic domains through the fictional models observed in their respective sets of representative plays.

**Keywords:** fictional facet, dramatic facet, scenic facet, realistic figuration, surrealist figuration, aesthetic domains, fictional models

## 1. PLANTEAMIENTO Y CORPUS INICIALES

En este apartado preliminar de nuestro trabajo vamos a servirnos de un reducido corpus inicial, constituido por dos series de obras del Teatro Español Contemporáneo<sup>1</sup>. La primera está integrada por las tres siguientes: *Las salvajes en Puente San Gil*, de José Martín Recuerda (1988); *La Fundación*, de Antonio Buero Vallejo (1997); y *Triple salto mortal con pirueta*, de Jesús Campos

---

<sup>1</sup> Será considerado un segundo corpus, más amplio, integrado por las obras representativas de los dominios estéticos que contemplamos en el teatro español actual y que, por ello, serán presentadas a lo largo del desarrollo de nuestra exposición.

García (2001). Desde la perspectiva cronológica propia de la historia del teatro, las dos primeras comparten su pertenencia al período que sigue al que estrictamente podría considerarse de posguerra, si bien *Las salvajes en Puente San Gil* [1961] se sitúa en los comienzos del mismo, mientras que *La Fundación* [1974] se inscribe en sus años finales, que forman parte ya del período transitorio. Por su parte, *Triple salto mortal con pirueta* [1998], posterior en casi un cuarto de siglo a la última de aquellas, cae de lleno en la etapa que propiamente podemos denominar Teatro Actual. En cuanto a la perspectiva estética, predominante en nuestro estudio, las tres piezas mantienen evidentes semejanzas de carácter compositivo, sustentadas en la faceta de la ficcionalidad, que se determinan por su común inserción en el dominio estético del Realismo, en tanto que todas proponen una relación, entre sus respectivos universos ficticios y los correspondientes universos referenciales, que resulta homologable a la experiencia de realidad objetiva del receptor<sup>2</sup>. La segunda serie de nuestro corpus inicial comprende *Strip-tease de los celos* [1961], de Fernando Arrabal (1986), y *El rayo colgado* [1969], de Francisco Nieva (1991). En estas piezas hallamos una relativa correspondencia cronológica con las dos primeras, pero, igualmente, una completa disparidad estética, sustentada de nuevo en la ficcionalidad. En efecto, el dominio estético de la Vanguardia, en el que ambas se inscriben, basó su identidad en la supresión de la figuración, prescindiendo para ello de la conformación de universos ficticios vinculados a sus respectivos universos referenciales.

Por otra parte, en las obras de la primera serie resulta posible constatar evidentes diferencias entre sus respectivos procedimientos figurativos, pese a que estos habían determinado, como hemos mencionado, su común atribución al ámbito estético del Realismo. Así, la pieza de Martín Recuerda lleva a cabo lo que podríamos considerar un modo de *figuración estricta*, deparado por la completa asimilación de su plano ficcional (universo imaginario de Puente San Gil, opuesto al de las artistas de variedades) al plano referencial (población andaluza de la época durante sus fiestas estivales). Para ello, aquel aparece configurado en función del establecimiento, con respecto al segundo, de una relación que permita equiparlo a la experiencia (directa o diferida) que el receptor posee de la realidad objetiva, cuyos parámetros son proyectados así sobre la construcción del universo ficticio de la pieza. Para la inserción de dichos parámetros, la obra se atiene al modelo ficcional heredado de la rebanada de vida del Naturalismo y, posteriormente, desarrollado y transformado por los realismos del siglo XX.

De manera algo diferente, el universo ficticio de *La Fundación* ofrece al receptor un conjunto sistemático de las que podríamos denominar *excepciones perceptivas*, por cuanto suponen otras tantas suspensiones de los códigos de homologación de dicho universo a la realidad objetiva y, en cierto modo, otras tantas convenciones de cuya aceptación depende la adecuada relación con la semántica de la obra. Tanto en el plano inmediato o escénico como, en obligada correspondencia, en el plano ficcional, la pieza impone una serie de elementos perceptivos que para el receptor resultan imposibles de equiparar a un universo referencial

<sup>2</sup> En este aspecto fundamental de nuestro trabajo, tenemos en cuenta los presupuestos teóricos que, acerca de la ficcionalidad en literatura, mantiene García Berrio (1989, especialmente en 3.1.2, pp. 333 y ss.). En los mismos se toma en consideración la existencia de una "realidad efectiva", que, no obstante, quedaría excluida de "los referentes de los discursos ficcionales", pues "las obras de ficción expresan referentes que no son partes de esa realidad"; en consecuencia, de los tres "modelos de mundo" señalados por T. Albaladejo, "los textos de ficción tendrían referentes que dependen de (...) lo ficcional verosímil o de lo ficcional no verosímil", quedando excluido en todo caso el "modelo de mundo real efectivo", que Albaladejo caracteriza como el de lo verdadero (338). Sin embargo, nuestro planteamiento, más próximo a una pragmática de la ficcionalidad, sitúa el núcleo de la referencialidad de la obra (en nuestro caso, teatral), no en la "realidad", sino en la "experiencia de realidad" del receptor, cuyas evidentes transformaciones en nuestro tiempo constituyen precisamente uno de los ejes de nuestra exposición. De hecho, la propia definición de esa "realidad efectiva" ofrecida por García Berrio (337) se aviene perfectamente con nuestro concepto de "experiencia de realidad", convertido en parámetro principal de la ficcionalidad: "El conjunto de elementos y de relaciones, de seres y de acontecimientos, a propósito de los cuales somos conscientes de su existencia efectiva". También Garrido Gallardo (2004: 172) pone el énfasis en la "aceptación" del receptor.

objetivo. Ahora bien, la alteración de la figuración realista que tales excepciones suponen queda, sin embargo, disuelta en los procedimientos ficcionalizadores específicos de la obra. Estos, en efecto, resuelven aquellas excepciones perceptivas generando otras tantas justificaciones de las mismas, que, extraídas precisamente del propio marco del Realismo y de los procedimientos deparados por dicha estética, se encaminan a salvaguardar en todos los casos la coherencia figurativa de la pieza y su asimilación a la experiencia de realidad objetiva. En concreto, la justificación de dichas excepciones perceptivas se articula, en *La Fundación*, en varios niveles, el primero de los cuales, de naturaleza material o fisiológica, atribuye las alteraciones perceptivas de Tomás a las deficiencias nutritivas impuestas por el régimen carcelario, hasta el punto de que la paliación de estas comporta la resolución progresiva (también, desde la óptica del espectador) de tales excepciones, hasta su absoluta desaparición coincidente con la completa recuperación física del protagonista. En un segundo nivel, la justificación reviste un carácter psicológico, relacionado con la inicial negación, por parte de Tomás, de la realidad adversa y con la consiguiente construcción de una realidad alternativa, cuyo exponente máximo es la figura de Berta. En el último nivel, la justificación adquiere una naturaleza a la vez ideológica y moral, en tanto que las excepciones figurativas son presentadas como mecanismos de ocultación de la culpa experimentada por el protagonista tras la delación de sus correligionarios y posterior tentativa de suicidio. Como resultado de todo ello, *La Fundación* mantiene su inserción en el sistema figurativo del Realismo a través de la fidelidad a los procedimientos ficcionalizadores propios de este dominio estético, cuya última razón de ser viene dada por la coherencia entre los distintos elementos que conforman el universo ficticio, la cual resulta parangonable a la que mantienen los aspectos que conforman la realidad deparada por la experiencia objetiva. Dicha coherencia figurativa se manifiesta, en esta pieza, mediante el ofrecimiento al receptor de una convención básica y única, consistente en la necesaria asimilación de su sistema perceptivo al del protagonista (el personaje Tomás), a través del procedimiento de inmersión presente en buena parte de la obra del autor<sup>3</sup>. Una vez aceptado dicho procedimiento, las excepciones mencionadas pierden su condición de convenciones a través de su inserción en aquella convención primigenia, al tiempo que su singularidad se disuelve en tanto que aparecen plenamente justificadas por el dramaturgo en el conjunto de una figuración, de entronque realista, dentro de la cual resultan, así, plenamente coherentes.

Situada en un estadio ulterior de la gradación ofrecida por estas dos últimas obras, *Triple salto mortal con pirueta* ofrece procedimientos que alcanzan ya el rango de *alteraciones perceptivas*, por cuanto no suponen únicamente meras excepciones, resueltas después en el conjunto del sistema ficcional, sino verdaderas contravenciones de la figuración realista, en tanto que, en el conjunto de la obra, no alcanzan justificación en el marco de dicho sistema y quedan, por ello, carentes de explicación en la conciencia perceptiva del receptor. En efecto, el universo ficticio de esta pieza se articula en tres partes que constituyen otras tantas perspectivas o ángulos de apreciación antes que verdaderas fases de la instancia narrativa, por cuanto al receptor no le es dado precisar la sucesión de las mismas en el eje dinámico de la obra. Cada una de estas partes desarrolla, de manera casi autónoma, su correspondiente proporción de las instancias conflictual y narrativa (relación sentimental y convivencial entre Josefa y Mario); y ello, dentro de los cánones más estrictos del Realismo, mantenidos incluso en los momentos culminantes de sus respectivos desenlaces. Sin embargo, el inmediato comienzo de cada parte obvia enteramente el final de la precedente (dado, en todos los casos, por el apuñalamiento recíproco

---

<sup>3</sup> A través de los "efectos de participación", Buero Vallejo "consigue sumergir al espectador en la mente" de algunos personajes: "el espectador sufre el mismo proceso de desalienación que el protagonista de *La Fundación*: creará estar al principio en una confortable institución, para encontrarse, al fin, en la sórdida cárcel. Lo mismo que Tomás" (García Barrientos, 1986: 42 y 49-50).

y la muerte subsiguiente de los antagonistas), lo que se contrapone frontalmente a la experiencia de realidad objetiva y, por lo mismo, a los parámetros de dicho dominio estético. La pieza, pese a ello, omite cualquier justificación de tales contravenciones, que tampoco aparecen resueltas en el conjunto del sistema figurativo y quedan, por tanto, instaladas en la mente del receptor como alteraciones de la coherencia perceptiva presentes en el universo ficticio de la obra.

En suma, la aproximación, sucintamente realizada, a los procedimientos de ficcionalización presentes en estas obras, permite, a pesar del carácter reducido del corpus que constituyen, establecer varios postulados que van a inspirar el desarrollo del presente trabajo. El primero se refiere a la importancia de la ficcionalidad, no sólo para la conformación de la propia esencia teatral, sino también para la definición de los dominios estéticos y, particularmente, para la determinación de las dos líneas, realista y vanguardista, formadas por los que configuran el desarrollo del teatro durante la mayor parte del siglo XX<sup>4</sup>. El segundo se corresponde con la constatación de un nítido proceso de transformación de los modos figurativos derivados de la ficcionalidad y, por ello, del concepto y sentido de la ficcionalidad misma<sup>5</sup>. Dicho proceso, acontecido a lo largo de la historia teatral contemporánea, pero incrementado en los decenios finales de la pasada centuria, provocará, a su vez, la transformación de los propios dominios estéticos, materializada en la disolución de las dos líneas mencionadas y en la aparición de nuevos dominios en el período actual<sup>6</sup>.

## 2. FICCIONALIDAD Y DOMINIOS ESTÉTICOS

El concepto de *ficcionalidad* se corresponde con una de las facetas que, juntamente con la *dramaticidad* y la *escenicidad*, conforman la esencia de la pieza teatral. En nuestra exposición, aquel concepto aparece referido a uno de los dos tipos de relaciones que se establecen entre los distintos planos de la obra, conformando, todo el conjunto, el sistema referencial específico del teatro. En efecto, dicho sistema comprende un primer nivel que, desde la perspectiva del receptor, presenta un carácter *inmediato*, estando constituido por la obra representada (esto es, manifestada de manera ostensible) y por los elementos que integran el plano escénico que

---

<sup>4</sup> En las concepciones y realizaciones teatrales de los siglos XIX y XX, se aprecia la conformación de dos series, de progresión paralela y predominio alternante, que, a su vez, resultan comunes a la evolución artística general. Los dominios que las integran conforman amplios sistemas estéticos que determinan tanto los aspectos formales y semánticos de las obras, cuanto las formulaciones conceptuales que corresponden a los respectivos marcos teóricos de aquellos. En el teatro del siglo XX, la *línea positivista* se manifiesta a través de la sucesión de una diversidad de modalidades realistas (popular, social, épica, socialista, documental, política, etc.), entre las que se incluyen las varias atenuadas a la tradición compositiva de la pieza bien hecha. Dichos realismos particulares son resultado de la evolución de los dominios realista y naturalista decimonónicos (Aullón de Haro, 1988: 14) y conforman ahora el nuevo dominio estético del Realismo, que, pese a su heterogeneidad, constituye la materialización predominante del positivismo estético durante el siglo XX. Resulta posible, por ello, aceptar la alternancia de las denominaciones *línea positivista* y *línea realista*, así como, para el mismo período y con el sentido señalado, los términos *Realismo* y *realista* (excepto cuando se indica expresamente su referencia al Realismo decimonónico).

Asimismo, desde el segundo decenio del siglo XX, el dominio estético de las Vanguardias constituye la materialización predominante de la *línea idealista* (Aullón de Haro, 1989: 15-20), por lo que, referida a dicha centuria, esta denominación resulta equiparable a la de *línea vanguardista*.

<sup>5</sup> Especialmente nítidas en el ámbito del Realismo, estas transformaciones presentan una gradación que las piezas de la primera serie de nuestro corpus ejemplifican adecuadamente, desde el mantenimiento de los parámetros de la figuración estricta (*Las salvajes en Puente San Gil*), pasando por la introducción de excepciones perceptivas luego justificadas desde la coherencia ficcional de la pieza (*La Fundación*), hasta la inserción de alternaciones perceptivas no justificadas y discordantes con el marco figurativo general de la obra (*Triple salto mortal con pirueta*).

<sup>6</sup> Dicha disolución afecta también, aunque en términos propios, al dominio estético de la Vanguardia, por lo que debe ser referida al conjunto de los dominios estéticos contemporáneos, así como a los ámbitos integrantes de los mismos y a las líneas, ya mencionadas, en que se articulan.

materializa su ostensión (actores, objetos, espacio y tiempo de la representación)<sup>7</sup>. El plano inmediato halla su función y razón de ser en la conformación de un segundo nivel del proceso receptivo, dado ahora por el universo *ficticio* de la pieza e integrado por elementos (personajes, acciones, espacio y tiempo imaginarios) que se ofrecen al receptor dotados, también, de naturaleza ficticia<sup>8</sup>. El término *representación*, en una de sus principales acepciones, se refiere precisamente a la relación establecida entre ambos planos inmediato y ficcional, consistente en que el primero representa al segundo, por cuanto viene a ser su imagen o manifestación perceptible. A su vez, el universo ficticio de la obra remite a un tercer nivel constituido por el plano *referencial*, esto es, por el universo que corresponde a la experiencia de realidad objetiva del receptor, al cual éste contrapone y, a la vez, refiere el universo ficticio de la pieza, a través de un segundo modo de relación que se corresponde precisamente con el concepto de *ficcionalidad*<sup>9</sup>. Por otra parte, la faceta de la ficcionalidad así definida se proyecta en la creación teatral a través de diversos procedimientos que, en conjunto, responden al concepto general de *ficcionalización*, entendido éste como proceso de concreción de aquella faceta consistente en la conformación de los mencionados planos inmediato, ficcional y referencial y de las dos relaciones que los sustentan, esto es, del sistema referencial completo de la pieza. A la vez, el término *figuración* se corresponde con el resultado de dicho proceso<sup>10</sup>.

Como hemos señalado, la configuración de los dominios estéticos vigentes en el Teatro Contemporáneo guardaba estrecha correspondencia con los modos generales de materialización adoptados en los mismos por la faceta de la ficcionalidad. En relación con dicho período de la historia teatral, el que consideramos Teatro Actual sustenta su entidad diferenciadora en la disolución de aquellos dominios y en la subsiguiente configuración de otros nuevos, en los que se inscriben las creaciones teatrales de nuestro tiempo<sup>11</sup>.

Todo ello, en consecuencia, demanda una nueva sistematización en la historia del teatro más reciente, a cuya necesidad tratamos de responder parcialmente en este trabajo, que, de manera concreta, se propone mostrar la vigencia de los siguientes dominios estéticos: Teatro Asunto, Teatro Imagen, Teatro Verbo y Teatro de Culminación<sup>12</sup>. Como veremos, estos

<sup>7</sup> "Podemos considerar el espacio, el tiempo y el público teatrales como signos en la medida en que podemos distinguir un espacio, un tiempo y un público de la representación de un público, un tiempo y un espacio dramáticos o representados" (García Barrientos, 2004: 148-149).

<sup>8</sup> Como ya señaló Spang (1991: 43), el plano inmediato "crea una realidad material y palpable que de hecho es signo de otra realidad (...). Se superponen por tanto la realidad del teatro mismo (...) y la irrealidad ficticia".

<sup>9</sup> "La comprensión de una obra ficcional puede ser explicada como el hallazgo de una relación satisfactoria entre el mundo ficcional creado por el autor y el mundo real efectivo" (García Berrio, 1989: 337).

<sup>10</sup> "La lexicografía no ha perdido lo que es fundamental del concepto [de figuración] al vincularlo con la idea de dibujo imaginativo, fantasía de algo o bien su *representación*, algo que, sin serlo, o sin ser de una manera determinada, lo suplanta o figura, esto es, representa imaginariamente como tal" (Pozuelo Yvancos, 2012: 162). Por su parte, Pavis (1996), al definir el término "Figuración" referido al campo del teatro, señala que "la figuración de las relaciones humanas y la *iconización*, es decir, la concreción del sentido, es una de las tareas cardinales de la representación teatral."

<sup>11</sup> Así, a la vigencia de las dos líneas estéticas coexistentes, determinadas por el predominio respectivo de los dominios estéticos del Realismo y del Vanguardismo, sucede desde finales del siglo XX la aparición de nuevos ámbitos, que podemos considerar como dominios estéticos actuales.

<sup>12</sup> En los párrafos siguientes, dedicados a la sistematización de sus aspectos constitutivos, se otorgará primacía a los modos de materialización que, en cada uno de dichos dominios, adopta la faceta de la ficcionalidad. Pero ello mostrará, ratificando así lo anticipado en el segundo de los postulados enunciados arriba, la discutible utilidad discriminadora que ofrece hoy la consideración exclusiva de dicha faceta para la definición de los nuevos dominios estéticos, dado el carácter común a todos ellos de los procesos de transformación señalados. Tal definición debe ser realizada, por tanto, mediante nuevos parámetros, determinados ahora por la consideración simultánea de todas las facetas, ya mencionadas, de la esencia teatral y por su relevancia conjunta en los distintos ámbitos presentados. Este criterio fundamental debe ser complementado, a su vez, con la determinación de la preeminencia alcanzada, bien por cada una de estas facetas, bien por sus respectivos elementos integrantes, en la configuración de la pieza teatral y en su consiguiente proyecto de comunicación al receptor.

dominios se definen por los respectivos predominios, en las obras que los integran, de los siguientes aspectos: conformación ficcional (y, por tanto, semántica)<sup>13</sup>, escenicidad, discursividad y conjunción culminadora del conjunto. Por otra parte, el carácter de novedad que, a partir de los criterios expuestos, es posible atribuir a estos nuevos dominios estéticos resulta compatible con el reconocimiento de alguna deuda genética mantenida por algunos con respecto a los del período precedente. De este modo, resulta posible vincular el Teatro Asunto con los dominios que habían conformado la línea realista y el Teatro Imagen con los de la línea vanguardista en el teatro anterior, así como considerar la incidencia de ambas líneas en el Teatro de Culminación, si bien este último manifiesta una influencia más inmediata, aunque también confluyente, de los aspectos predominantes en los otros dos dominios señalados. Por su parte, el Teatro Verbo aparece como una modalidad estética sin influencias previas determinantes y, por tanto, estrictamente nueva en el período actual.

### 3. EL TEATRO ASUNTO

Este dominio estético viene determinado por la primacía que ostentan, en las obras que lo integran, las facetas teatrales de la dramaticidad y de la ficcionalidad. Estas determinan, en su conjunto, la ordenación del plano ficcional de la obra y, con ello, el sistema referencial de la misma, al que, a su vez, aparece vinculado el contenido semántico de la pieza<sup>14</sup>. La dramaticidad se proyecta sobre el universo ficticio a través de la conformación en el mismo de una primera *instancia conflictual*, constituida por el conflicto y su desarrollo, la cual se complementa con una segunda integrada por los episodios que constituyen la narratividad. En sentido estricto, esta *instancia narrativa* constituye el resultado más inmediato de la ficcionalidad, si bien el efecto de dicha faceta teatral se extiende a la conformación de la referencialidad completa de la pieza, según hemos mostrado anteriormente<sup>15</sup>.

Se manifiesta en estas obras, en consecuencia, una ordenación de dichos universos determinada por el grado de evidenciación adquirido, bien por la instancia conflictual, bien por la instancia narrativa<sup>16</sup>. Dicha ordenación se hace evidente, guiándolo, en el proceso de recepción de la pieza, adquiriendo al mismo tiempo relevancia en la semántica general de la misma. Conflicto y universo ficticio, así pues, son los elementos que en mayor medida resultan evidenciados en el Teatro Asunto, sin bien en grados y proporción variables.

Así, la preeminencia de la instancia conflictual se traduce en la ordenación del eje dinámico de la obra a través de las fases constituidas por la relación, variable en cuanto a predominio e intensidad, entre dos fuerzas opuestas. Ello da lugar a un contenido semántico determinado por la dualidad y por la contraposición emanadas de dichas fuerzas articuladoras del conflicto; así como por la alternancia que constituye el desarrollo del mismo, cuyas fases se proyectan sobre el eje dinámico de la recepción. Por su parte, el mayor peso de la instancia narrativa se corresponde con una organización del universo ficticio regida por la disposición de los episodios que integran la narratividad, entendida ésta como cualidad caracterizadora de dicha instancia<sup>17</sup>. Estos episodios se definen, en el interior del universo ficticio, por las

<sup>13</sup> Como pone de manifiesto García Berrio (1989: 335), "la construcción ficcional (...) afecta a la totalidad del hecho literario, al conjunto de sus dimensiones semióticas: sintáctica, semántica y pragmática".

<sup>14</sup> A la relevancia del material semántico alude parcialmente la denominación *Teatro Asunto*, motivada también por el sentido de síntesis argumental que admite la instancia narrativa en las piezas de este dominio estético.

<sup>15</sup> Los conceptos de *narratividad e instancia narrativa* constituyen categorías comunes a los géneros teatral y narrativo. En consecuencia, sus denominaciones proceden, evidentemente, de la narratología, porque, "aunque la ficcionalidad no es una propiedad exclusiva del texto narrativo, éste es el que ha recibido mayor atención en el estudio de la misma" (García Berrio, 1989: 334).

<sup>16</sup> "Narratividad y dramaticidad, en tanto que estructuras y dimensiones enraizadas con la experiencia humana, son modos de emplazamiento ante lo real" (Vázquez Medel, 1997: 51-52).

<sup>17</sup> "La narratividad ontológica o relatividad ontológica deriva de nuestra experiencia como seres-en-el mundo (...).

acciones que realizan los sujetos en unas determinadas coordenadas de espacio y de tiempo también ficticios. Dicha disposición de los episodios se proyecta también sobre los niveles dinámico y semántico de la recepción, determinando a ambos de manera proporcional al predominio de la instancia de la narratividad sobre la instancia conflictual.

Por otra parte, de igual modo que, durante el período contemporáneo, la línea positivista alcanza en la figuración realista su modo canónico de materialización de la faceta de la ficcionalidad; así también, el fenómeno de la transformación de esta última encuentra en el ámbito del Teatro Asunto la ejemplificación paradigmática del proceso general producido en el conjunto de los dominios estéticos del Teatro Actual. Ello resulta compatible, como iremos viendo, no sólo con la constatación de diferencias entre los procedimientos ficcionalizadores propios de cada dominio, sino también con la existencia, en el interior de cada uno, de modos particulares que sistematizaremos a continuación presentándolos como modelos ficcionales diferenciados. Ahora bien, los que permiten ser apreciados en el Teatro Asunto vienen a ser, como hemos dicho, variantes del proceso general de reconfiguración de la ficcionalidad, el cual se corresponde con una atenuación del vínculo entre el plano ficcional y el plano referencial de la obra, lo que da lugar a un desleimiento o difuminación de la relación mantenida entre ambos. Así, en la configuración de los nuevos universos ficcionales pierden su importancia aquellos elementos destinados a establecer la relación de homología con la experiencia de realidad objetiva del receptor, en beneficio de otros acordes con los nuevos hábitos perceptivos y con la relativización de la semejanza entre aquellos universos y sus hipotéticos planos de referencia.

### 3.1. Modelos ficcionales en el Teatro Asunto

A partir del proceso general recién descrito, los modelos ficcionales apreciables en el Teatro Asunto ofrecen una primera diferenciación, establecida entre aquellas obras cuyos universos ficticios aproximan su configuración al principio de *homología perceptiva* y las que muestran una alteración de la relación de ficcionalidad en virtud de diversos factores que iremos examinando.

1º) En el primer modelo, en efecto, los procedimientos de ficcionalización que materializan la faceta de la ficcionalidad se atienen, en lo esencial, al que fue principio rector de la figuración realista, esto es, a la equiparación perceptiva entre los planos ficcional y referencial. Así, la conformación de *Comida para peces* [2004], de Javier de Dios (2005), presenta (de modo acorde con su condición de drama) la primacía de un conflicto, que aquí se articula en torno a una situación de acoso laboral y se evidencia a través de un universo imaginario cuya percepción se determina por su remisión a un universo equiparable al de la proliferación actual de aquel fenómeno coercitivo. De manera semejante, tras la configuración del universo ficticio de *Orquesta* [2008], de Carmen Resino (2008), hallamos su asimilación perceptiva a universos referenciales, presentes en nuestro tiempo, en los que resulta reconocible el fenómeno de las arbitrarias subvenciones realizadas con el dinero público, fenómeno al que la autora remite la semántica de la obra a través de un conflicto entre creación artística y control político. Otra pieza de la misma autora (Resino, 2006), *La boda* [2004], resulta particularmente ilustrativa de este primer modelo, dada su condición de monodrama y su consiguiente inadecuación inicial al logro de la homología perceptiva que define a aquel. En efecto, tal formato conlleva una convención básica, deparada por una enunciación y una acción sin interlocutor ni destinatario perceptibles. Sin embargo, una y otra quedan justificadas en la pieza por la revelación final de la presencia de la madre, que devuelve al espectador la

---

Percibimos nuestra vida como algo limitado por un principio y un final; como una secuencia constante de funciones, de acontecimientos..." (Vázquez Medel, 1997-51).

posibilidad de equiparar a su experiencia de realidad objetiva el universo ficticio de la obra, tanto a través de su instancia conflictual (contraposición de actitudes ante la realidad de nuestro tiempo) como mediante su instancia narrativa (arreglo personal para asistencia a acontecimiento).

A diferencia de las piezas asimilables al modelo descrito, otras muchas de las que integran el dominio del Teatro Asunto prescinden, según se ha dicho, de la homología perceptiva como criterio predominante en la conformación de sus universos ficticios. La diversidad de factores que invalidan o reducen la equiparación de aquellos a la experiencia de realidad del receptor permite considerar un conjunto de posibilidades de diferenciación entre los modelos ficcionales que se describen a continuación.

2º) Uno de estos factores viene dado por la *condensación tensional*, determinada por la preeminencia, en la conformación del universo ficticio, de una instancia conflictual constituida por un enfrentamiento de gran intensidad entre las fuerzas en contienda; y, al mismo tiempo, por la reducción cuantitativa o cualitativa de la importancia de los elementos que articulan la instancia narrativa. En consecuencia, se produce en algunas de estas obras una evidente potenciación de la función y diálogo como intercambio de réplicas, que materializan tanto la oposición entre las fuerzas, como la alternancia de las fases del desarrollo del conflicto. En *El color de agosto* [1988], de Paloma Pedrero (1989), aquel viene dado por el enfrentamiento que, en los planos mental y actitudinal, separa las trayectorias y las identidades personales de dos mujeres que otrora fueron amigas. La evidenciación y desarrollo de esa oposición invade casi por completo la esfera del diálogo teatral, que cobra así preponderancia sobre una instancia narrativa simplificada en sus coordenadas espacio-temporales y en sus acciones, asimiladas en gran medida a las fases de la confrontación dialógica. También en *Última batalla en el Pardo* [2002], de José M<sup>a</sup>. Rodríguez Méndez (2003), el adensamiento se concreta en dos únicos personajes, cuyas contrapuestas perspectivas respecto a la pasada contienda conforman un conflicto de gran intensidad. Éste es comunicado mediante un intercambio verbal que materializa la preeminencia del discurso sobre un universo ficticio prácticamente reducido al encuentro entre ambos muchos años después del acontecimiento que centra el plano referencial. La enfatización del asunto en *Píntame en la eternidad* [1998], de Alberto Miralles (2000), se apoya en la primera acepción del término (contenido semántico de la pieza, determinado aquí por la contraposición entre arte y poder) y, aunque en menor medida, también en la segunda (argumento o síntesis de las acciones imaginarias, inscritas aquí en un universo notablemente elaborado). Sin embargo, ello resulta compatible con el mantenimiento de los principios de condensación tensional y de potenciación dialógica propios del modelo que estamos describiendo, complementados aquí (en su resultado de alteración de la adecuación entre los planos ficticio y referencial) por la dualización emanada de la explícita positivización de una de las fuerzas y la subsiguiente negatividad de su contraria.

3º) De manera casi diametralmente opuesta al modelo recién descrito, en las piezas que integran el presente es el factor constituido por la *atenuación dramática* el que modifica la homología perceptiva. Dicho fenómeno puede venir deparado por la propia naturaleza o intensidad del conflicto, pero suele aparecer sustentado en el predominio de la instancia narrativa y, con frecuencia, en su separación de la figuración realista a través de la articulación de sus episodios, o bien, debido a la naturaleza singular de algunos de estos. Es así como en *La reina austríaca de Alfonso XII* [1995], de Ignacio Amestoy (1996), la dimensión inicialmente histórica del conflicto (entre extinción y perduración dinásticas) resulta derivada hacia la esfera amorosa que domina la instancia narrativa y que acaba por recubrir la instancia conflictual y su resolución, insertando en las mismas aspectos que, como la vinculación de la fertilidad al amor, no alcanzan una equiparación a la experiencia de realidad objetiva. Por su parte, *Cachorros de negro mirar* [1999], de Paloma Pedrero (1998), asienta su condición de drama atenuado

en una instancia narrativa que se sustenta en convenciones deparadas, bien por su articulación arbitraria (en tanto que casual, en relación con la experiencia de realidad objetiva), bien por la enfatización efectista de algunos de sus episodios. Ello atenúa la confrontación entre las fuerzas de un conflicto inicialmente planteado en torno a los términos ideológicos de determinadas manifestaciones de la violencia juvenil.

4º) A diferencia de la atenuación, en cierto modo, sobrevenida, que afecta al subgénero del drama y caracteriza al modelo precedente, el que ahora consideramos se determina por la *atenuación propia de la comedia*, que define parcialmente la esencia de la misma<sup>18</sup>. Los universos ficticios de estas obras se alejan de la figuración realista (que, sin embargo, les aparece inicialmente atribuida) por medio de elementos diversos, los cuales, a la vez, conllevan una reducción de la instancia conflictual, reemplazada con frecuencia por una trama cuyas peripecias articulan la instancia narrativa. Ésta, en todo caso, dificulta la equiparación entre los planos ficticio y referencial adoptando procedimientos de ordenación determinados por la convención o por el artificio compositivo, o bien, incluyendo acciones separadas de la experiencia objetiva del receptor. Dicha separación se produce en *Bajarse al moro* [1985], de José Luis Alonso de Santos (1989), mediante el carácter insólito de las situaciones que envuelven a algunos episodios, así como mediante el énfasis humorístico y, en menor medida, el matiz moralizador que se proyectan sobre el conjunto. Por su parte, la instancia conflictual de la pieza (oposición entre interés personal y generosidad altruista, paralela al contraste entre adaptación social interesada y marginalidad auténtica) reduce su relieve a la concreción emanada de las mencionadas singularidades de su universo ficticio. Por su parte, *Cristal de Bohemia* [1994], de Ana Diosdado (1996), constituye un paradigma del reforzamiento del modelo ficcional descrito mediante los elementos que integran la faceta de la escenicidad. En efecto, la pieza muestra una carencia casi completa de instancia conflictual, reemplazada por una instancia narrativa enfatizada mediante recursos de intriga y otros de carácter melodramático. Pero, además, la materialización escénica prevista por la autora (y ejecutada fielmente en la puesta en escena que ella misma dirigió) incluye elementos cuya función explícita es subvertir los iniciales parámetros de la ficcionalización realista, complementando así la atenuación figurativa propia del género<sup>19</sup>.

5º) El siguiente modelo ficcional viene dado por el predominio o la sobredimensión de la *instancia de la narratividad* en la ordenación de los universos imaginarios de algunas obras del Teatro Asunto, cuyo efecto es la alteración de los procedimientos ficcionalizadores que habían caracterizado a los dominios estéticos realistas. Como se evidencia en la pieza *¡Ay, Carmela!* [1986], de José Sanchis Sinisterra (2000), el desarrollo preeminente alcanzado por su instancia narrativa, no sólo la convierte en el eje de la progresión tensional, sino que se traduce en la inclusión de episodios (tales como los regresos y relatos de la protagonista tras su propia muerte) que, incluso si se admiten como susceptibles de justificación (en cuanto fruto de la ensoñación de Paulino, por ejemplo), se ofrecen nítidamente alejados de la experiencia de realidad objetiva del receptor. Entre otras obras del mismo autor que ejemplifican igualmente el presente modelo, *Perdida en los Apalaches* [1991] manifiesta (ya desde el título) la singularidad ficcional presente en su universo ficticio, mediante una serie de situaciones insólitas que articulan la instancia narrativa y conducen las acciones imaginarias hacia desarrollos

<sup>18</sup> El fenómeno de la atenuación, que atribuimos a estos dos últimos modelos ficcionales, halló una temprana descripción paradigmática en "El Naturalismo en el teatro", tratado de 1879. En la primera parte del mismo, se refiere Émile Zola (1989: 123-166) a los dramaturgos franceses que siguen la reciente tradición de Scribe y su *pièce bien faite*, presentándolos como la etapa teatral pre-naturalista y señalando los aspectos que, en las obras de estos autores del Realismo decimonónico, impiden todavía la realización del Naturalismo en el teatro.

<sup>19</sup> Fecha y lugar de estreno, reparto y responsabilidad de dirección figuran expresamente en la edición citada (Diosdado, 1996: 5).

separados de la causalidad y de la lógica que inicialmente cabría esperar de su universo referencial (Sanchis Sinisterra, 1991).

6º) Finalmente, puede ser considerado el funcionamiento, en el Teatro Asunto, de un modelo ficcional caracterizado por la *atenuación figurativa* procedente de la hibridación formal, esto es, de la presencia en algunas obras de elementos propios de otros dominios estéticos, especialmente del Teatro Verbo. En tales casos, la preponderancia que, como veremos, adquiere el discurso en el proceso de comunicación teatral modifica los parámetros de equiparación del universo ficticio a la experiencia de realidad objetiva, relativizando la homología perceptiva. Así sucede ya en algunas piezas de José Sanchis Sinisterra (1996), como *Lope de Aguirre, traidor* [1992], cuya narratividad se compone de episodios que se comunican en el interior de una envoltura verbal formada por sendos fragmentos textuales atenuados a una variedad de patrones retóricos. Así, los episodios llegan a explicitar su dependencia retórico-verbal incluso desde la incompatibilidad entre el discurso que los comunica y la situación enunciativa destinada a insertarlos en el plano ficcional (caso de la elocución que, sin embargo, corresponde a un personaje ya muerto en el universo imaginario). Por su parte, la pieza *Después de la lluvia* [1993], de Sergi Belbel (1998), manifiesta la primacía de su plano discursivo, antes que de una manera absoluta, a través de determinados fragmentos que sobresalen por su relevancia retórica, la cual les confiere cierto valor autónomo, no sólo en relación con el resto del discurso, sino también respecto al plano ficcional de la obra. La atenuación figurativa se complementa, en este caso, mediante la indefinición situacional (la lluvia) que envuelve la enunciación, produciendo en consecuencia la separación entre el universo ficticio así configurado y cualquier universo que pudiera constituir su referente concreto.

#### 4. EL TEATRO IMAGEN

El dominio estético del Teatro Imagen está formado por aquellas obras que muestran el predominio de la escenicidad en el proceso de su comunicación al receptor. La faceta de la esencia teatral constituida por la *escenicidad* se corresponde con la materialización prevista en la configuración de la pieza, como condición imprescindible para que el ser teatral alcance su realización plena. A través de dicha materialización, se produce la ostensión de la obra, esto es, su presentación (o representación) ante el espectador de modo que se lleve a cabo la *patentización* de los elementos que la integran. En consecuencia, en la composición de las obras del Teatro Imagen, sí como en el proceso de su comunicación, resultan evidenciados los aspectos relacionados con su percepción por el espectador, los cuales funcionan como signos integrados en los códigos que articulan y hacen posible aquella percepción.

Como hemos anticipado, en el Teatro Imagen resulta posible hallar algún modo de deuda genética con respecto al dominio estético vanguardista desarrollado en el período precedente. El rechazo de la figuración que define a las Vanguardias Históricas, con la consiguiente reversión de la obra sobre sí misma, implica una enfatización de los aspectos conformadores de la materialización de la pieza, esto es, de su escenicidad. La fase subsiguiente, la Vanguardia Experimental, lleva a cabo una transformación del sistema completo de referencialidad teatral, que afecta tanto a las relaciones establecidas entre los planos inmediato, ficticio y referencial, como a la propia naturaleza de los mismos. Así, con respecto al primero, la culminación del principio de inmanencia artística heredado de la fase anterior depara ahora la equiparación entre el hecho teatral y su comunicación material al espectador, subrayando con ello los aspectos que conforman la materialización escénica. Dichos aspectos, que se corresponden con los signos y códigos perceptivos mencionados arriba, permiten ser sistematizados en los tres grandes apartados designados por los términos de *plasticidad* (que alude al componente sensorial de la recepción), *espectacularidad* (que subraya la ostensión de la obra y los elementos que la potencian) y *gestualidad* (que señala la primacía de la imagen actoral). En

conjunto, su despliegue ante el receptor conforma un modo de manifestación de la obra que puede ser asimilado al concepto de *imagen escénica*<sup>20</sup>.

#### 4.1. Modelos ficcionales en el Teatro Imagen

De manera general, la materialización de la ficcionalidad en estas obras manifiesta la huella, recién mencionada, de las precedentes concepciones vanguardistas. Ahora, la ostensión predominante del plano inmediato irá unida a la atenuación de los planos ficticio y referencial, así como al consiguiente debilitamiento de la relación entre los dos últimos, la cual coincide, como se ha señalado, con el concepto mismo de ficcionalidad. En consecuencia, la gradación perceptible en dicha atenuación permite llevar a cabo la sistematización de los diversos modelos ficcionales apreciables en el Teatro Imagen.

1º) El primero incluye aquellas obras en las que el predominio de la faceta de la escenificación no conlleva una alteración sustancial de la relación entre los universos ficticio y referencial, de manera que dicha relación se manifiesta como *ficcionalidad evidente*. Así, resultan fácilmente asimilables a la experiencia de realidad objetiva los elementos que, en *Cangrejos de pared* [1987], de Alfonso Vallejo (1980), conforman el plano referencial, al cual remite de manera nítida el universo ficticio de la obra. Éste, sin embargo, manifiesta una intensa complementación por parte de los aspectos que conforman la imagen escénica, ya descrita, con especial énfasis en aquellos que conforman la plasticidad de la pieza. También en *Rodeo* [1992], de Lluïsa Cunillé (1996), el plano escénico se proyecta de manera explícita sobre el universo imaginario, a la vez que este último mantiene una homología perceptiva con respecto al plano referencial. Dicha proyección se materializa a través de los diferentes ángulos perceptivos que adopta la instancia de la narratividad, deparados por otras tantas variaciones en la orientación de la cuarta pared escénica.

2º) En las obras del segundo modelo, la preeminencia del plano inmediato constituido por la imagen escénica produce el debilitamiento o la reducción del universo ficticio, así como también, en consecuencia, de la relación que este mantiene con el universo referencial, dando lugar a una *ficcionalidad atenuada*. Así, en la obra *Identidades* [1994], de Salvador Távora<sup>21</sup>, la sucesión de imágenes configuradoras de la espectacularidad se corresponde con un diseño muy tenue del universo ficticio y, de manera concreta, de la instancia narrativa; así como con una difuminada relación entre aquel y sus hipotéticos referentes (influencias culturales entre regiones). De manera parecida sucede con *Picasso andaluz, la muerte del Minotauro* [1992], del mismo autor (Távora, 1994), cuyo universo imaginario manifiesta una ya lejana relación con su hipotético universo referencial. Como consecuencia de lo expuesto, resulta frecuente en estas obras la sustitución de los referentes vinculados a la experiencia de realidad objetiva por otros más próximos a su representación artística, como muestra *Tren de sueños* [2007], de Els Comediants<sup>22</sup>. En esta pieza, los elementos conformadores de su intensa escenificación aparecen vinculados (aquí, de manera directa y sin universo ficticio intermedio) con manifestaciones del cine y de otras artes. Ello introduce un cierto nivel de referencia metaficcional, presente también en *Cómeme el coco, negro* [2007] y en otras obras de La Cubana<sup>23</sup>, que, de este modo, se aproximan al siguiente y último de los modelos ficcionales que estamos considerando en el Teatro Imagen.

<sup>20</sup> Dicho concepto alienta en la naturaleza y, por tanto, en la misma denominación del *Teatro Imagen*.

<sup>21</sup> No ha sido posible localizar el texto impreso de esta obra, pero la descripción de los espectáculos de La Cuadra puede encontrarse en: <http://www.teatrolacuadra.com> (27/04/2013).

<sup>22</sup> La descripción del espectáculo puede hallarse en: <http://www.comediants.com/> (15/09/2015), pero no hemos encontrado ningún registro bibliográfico referido a un posible texto impreso.

<sup>23</sup> El espectáculo aparece descrito en: <http://www.lacubana.es/esp/teatre/principal.html> (03/12/2015).

3º) Este tercero se define ya por el desarrollo pleno de la *metaficcionalidad*, a través de la inserción de un universo intermedio, que funciona como plano referencial respecto al universo ficticio de la obra. Dicho universo inserto posee, a su vez, naturaleza imaginaria, por constituir originalmente el plano ficcional de una obra previa, generalmente de naturaleza artística. Así, en *Carmen. Ópera andaluza de cornetas y tambores* [1996]<sup>24</sup>, el universo ficticio de la ópera de Bizet aparece situado de manera explícita como referente de la obra de Salvador Távora, la cual se halla dotada, a su vez, de un universo imaginario propio. De igual modo, en *Crónica de una muerte anunciada* [1990], del mismo autor (Távora, 1991), el universo ficticio insertado como plano referencial es el de la novela de Gabriel García Márquez. En todas estas obras, el universo intermedio conserva algún modo de vinculación a su plano referencial originario, lo que impide la inmediata remisión a éste del universo ficticio de la pieza, cuya relación directa se establece con el plano ficcional interpuesto, adquiriendo así la misma un carácter metaficcional. De este modo, el referente de *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!* [1998], de Ernesto Caballero (2002), no se corresponde con la realidad española de 1898, sino con las composiciones de cancionero que adopta como universo metaficcional, las cuales poseen, a su vez, referentes ya relativamente alejados, así, del universo ficticio de la pieza. Por su parte, *Fausto 3.0.* [1998], de la Fura dels Baus<sup>25</sup>, sintetiza bien la especificidad de este tercer modelo ficcional. Desde su condición de pieza del Teatro Imagen, muestra un despliegue de la escenicidad apoyado en la plasticidad y en una espectacularidad de carácter tecnológico, pero principalmente en una gestualidad que sitúa al actor en el centro del hecho teatral. Al mismo tiempo, su condición de paradigma del modelo descrito queda de manifiesto mediante la inserción, entre su universo ficticio y el correspondiente plano referencial, de un plano intermedio constituido por el universo ficticio creado por Goethe. Este último se convierte, así, en el nuevo referente (metaficcional), mientras que plano el referencial de la creación goethiana se sitúa en la cúspide del sistema referencial de la pieza, pero queda relacionado de manera únicamente indirecta con el plano ficcional de la misma.

## 5. EL TEATRO DE CULMINACIÓN

Denominamos así al dominio estético del Teatro Actual integrado por obras que incluyen procedimientos compositivos propios de los ámbitos estéticos ya vistos, lo que muestra su parentesco con los mismos y, en consecuencia, su deuda con las dominios estéticos realista y vanguardista precedentes. Los elementos evidenciados en dichas obras corresponden al conjunto de las facetas de la esencia teatral, si bien no necesariamente en proporción e intensidad similares, sino variable; por lo que dramaticidad, ficcionalidad y escenicidad, aunque manifestadas de manera evidente en el común de estas piezas, adquieren, sin embargo, diferentes relieves en unas o en otras.

Así pues, el aspecto general predominante en las obras del Teatro de Culminación es la conjunción de dichas facetas y de sus elementos integrantes, si bien el aspecto específico que les otorga su verdadera naturaleza es el sentido de culminación adquirido. En efecto, la integración se presenta aquí como resultado de la asunción de los principales logros llevados a cabo por el Teatro Contemporáneo y como una decantación de las aportaciones de los dominios estéticos precedentes y coetáneos, aquí potenciadas mediante la dimensión integral de su empleo.

<sup>24</sup> Descripción del espectáculo: <http://www.teatrolacuadra.com/Carmen/carmen05.htm> (27/04/2013).

<sup>25</sup> La descripción de *F@ust, versión 5.0.* se halla en: <http://www.lafura.com/fausto/infofau.htm> (04-12-2015).

### 5.1. Modelos ficcionales en el Teatro de Culminación

Al igual que la propia naturaleza del Teatro de Culminación, también los modelos que resultan apreciables en los procesos de ficcionalización de sus obras poseen elementos y aspectos comunes a otros dominios estéticos. Ello determina dos principales vías discernibles en la materialización de su ficcionalidad, deparadas, bien por la incorporación de procedimientos procedentes de la figuración realista (y presentes, por tanto, en el Teatro Asunto), cuya integración en la ficcionalización es llevada a cabo mediante procesos, ya de elaboración, ya de hibridación figurativas; o bien, por la incorporación de aspectos emanados de la figuración surrealista y emparentados, por ello, con el Teatro Imagen.

1º) El primer modelo ficcional parte inicialmente de una homología perceptiva, alterada luego mediante el énfasis o la especial elaboración de algunos aspectos compositivos de las piezas. Así, en *La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla* [1998], de Albert Boadella (2005), la correspondencia entre los planos ficticio y referencial resulta modificada y, en ocasiones, suspendida por el propio funcionamiento de las distintas facetas teatrales. En efecto, la nitidez y, a la vez, complejidad conceptual que revisten el conflicto y su desarrollo, se traducen en una conformación dicotómica del universo ficticio, que muestra una proyección enfatizada de la instancia conflictual. Por otra parte, este último se halla elaborado a través de distintos niveles figurativos, algunos de carácter metaficcional, que van desde la explícita referencia a la novela de Robert Louis Stevenson, hasta la complejidad del escritor-personaje, destacando el deparado por la construcción del universo planiano a través de su creación imaginaria en la mente de su antagonista. Por su parte, la escenicidad mantiene en esta pieza una notable relevancia (heredada de las vanguardias y presente, como hemos visto, en las obras del Teatro Imagen), que extiende su influencia al sistema figurativo de la obra, haciendo posible en el mismo el funcionamiento de procedimientos tales como la alternancia de espacios y tiempos imaginarios, la composición singularizada de determinados fragmentos ficcionales y, sobre todo, la correspondencia alternante entre las dos figuras principales y un único personaje, encarnado, además, por un único actor principal. Hallamos, en suma, en la materialización de la ficcionalidad de la obra una influencia conjunta de las facetas teatrales, cuyo efecto es una *elaboración figurativa* que pone en juego, potenciándolos, buena parte de los recursos ficcionalizadores propios del teatro. La pieza se convierte así en paradigma de la evolución de la tradición figurativa realista y de la incorporación de los elementos aportados por la transformación de la ficcionalidad (ya descrita en este trabajo).

2º) El segundo modelo se define por la alteración de la homología perceptiva, inscrita en la base de su sistema ficcional, mediante la integración de procedimientos que dan lugar a una *hibridación figurativa*. Así, la pieza *Eusk* [2002], de Koldo Barrena (seudónimo) (2003), presenta una instancia narrativa atravesada por fragmentos dotados de autonomía ficcional, si bien luego insertados en el universo imaginario único. Y, mientras la línea principal se atiene a la figuración realista, aquí ocasionalmente conjugada con elementos metaficcionales (final de *Espectros*, de Ibsen); las mencionadas inserciones mantienen con sus referentes un modo de vinculación que los asimila al teatro-documento. Así pues, el aspecto predominante de la materialización de la ficcionalidad en esta obra viene dado por la conjunción de una variedad de procedimientos ficcionalizadores procedentes de la figuración realista, mediante una hibridación figurativa que se complementa con la incorporación de otros propios del Teatro Imagen y del Teatro Verbo.

3º) El tercero de los modelos ficcionales presentes en el Teatro de Culminación conjuga la integración culminadora de los procedimientos procedentes de la figuración surrealista, legados por la Vanguardia Experimental, con otros propios del resto de los dominios estéticos del Teatro Actual, especialmente el Teatro Asunto y, más aún, el Teatro Imagen. Así, *Daaali*

[1999], de Albert Boadella (2005), define nítidamente su sistema ficcional situando el universo ficticio de la obra en el plano subconsciente constituido por el instante *ante mortem* del protagonista y su consiguiente rememoración de los principales acontecimientos de su vida. En consecuencia, el universo imaginario queda configurado a través de materiales oníricos y ordenado mediante procedimientos ceremoniales. Por otra parte, la instancia conflictual se proyecta sobre dicho universo a través de una serie de oposiciones dicotómicas, mientras que la escenidad manifiesta su influencia sobre el plano ficcional, no sólo determinando su especial carácter (aquí, de naturaleza pictórica predominante), sino haciendo posible su especial comunicación al espectador.

El sistema referencial de la obra *Pingüinas* [2015], de Fernando Arrabal (2015), muestra una correspondencia con el presente modelo ficcional, tanto por la determinación que sobre dicho sistema ejerce el despliegue de la escenidad, como, sobre todo, por la naturaleza de los planos ficcional y referencial. Así, en el primero adquiere un extraordinario relieve la configuración ritual, presente en su ordenación y en la sucesión de sus acciones. Asimismo, sus elementos integrantes remiten a referentes de naturaleza onírica, tales como las evocaciones de las figuras femeninas que se corresponden con los personajes; de igual modo, espacio, tiempo y acciones ficticios establecen relación con sus equivalentes en un universo subconsciente que, quizá, pertenece al autor o al mismo Cervantes. En correspondencia con esto, el plano referencial viene dado por la percepción de la trascendencia y por la aspiración humana a un más allá. De este modo, *Pingüinas* lleva a cabo una culminación de los universos referenciales vanguardistas, completando un ciclo ascendente de la figuración surrealista que, partiendo del subconsciente individual (presente en las primeras obras de Arrabal), asume luego las dimensiones del subconsciente colectivo (reclamado por Artaud y definido por Jung)<sup>26</sup> y se cierra (como punto culminante de la creación arrabaliana en el marco del Teatro Actual) con la remisión a una dimensión todavía más universal, por cuanto trascendente.

## 6. EL TEATRO VERBO

El dominio del Teatro Verbo no cuenta con una existencia anterior al período actual de la historia del teatro, por lo que se trata de un ámbito estético propio de dicho período y carente de relación genética con dominios estéticos precedentes, así como de deudas formales con el resto de los dominios coetáneos, más allá de la existencia de obras que manifiestan aspectos conjuntos. Por otra parte, la especificidad que, como veremos, caracteriza a las obras del Teatro Verbo se corresponde, en términos generales, con la disolución de las distintas facetas teatrales, nítidamente emparentada con los mencionados procesos de transformación de los sistemas figurativos producidos en el teatro y en el arte de nuestro tiempo, consecuencia, a su vez, como se ha mencionado, de los cambios operados en las experiencias de realidad de que dispone hoy el individuo.

---

<sup>26</sup> Tal asunción fue posible gracias a la evolución del campo propio de la psicología: "For Jung there are three levels of the personality: the conscious, the personal unconscious, and the collective unconscious, (...) [the last one] containing the common beliefs and myths of humanity. (...) Jung deduces the existence of the collective unconscious from four factors: instinct, which is inherited; the unanimity of theme in the mythologies from different cultures; the common occurrence of 'primitive and universal symbols such as are found in myths and legends'; and the delusions of the insane which contain many symbols (like those of death and rebirth) which are also found in mythology" (Courtney, 1974: 71). Por su parte, de entre los muchos pasajes de *El teatro y su doble* en los que Artaud invoca la universalidad del subconsciente, puede ser destacado el siguiente: "El teatro ha de ser igual a la vida, no a la vida individual (...), sino a una especie de vida liberada, que elimina la individualidad humana y donde el hombre no es más que un reflejo. Crear Mitos, tal es el verdadero objeto del teatro, traducir la vida en su aspecto universal, inmenso" (Artaud, 1978: 132).

En las obras que integran el dominio estético del Teatro Verbo el aspecto predominante es la *discursividad*, entendida ésta, primero, como el conjunto de elementos de naturaleza verbal de la pieza y, segundo, como la entidad y conformación particulares que estos adquieren. En cuanto a lo primero, dichos elementos se corresponden con la noción general de *discurso*, antes que con las categorías diferenciadoras establecidas en el mismo, tanto en el teatro precedente como en el resto de los dominios estéticos actuales. Resulta posible, así, hallar en el Teatro Verbo configuraciones discursivas que parecen corresponderse con las réplicas del diálogo teatral, con la forma del monólogo, o bien, con las didascalias o acotaciones. Sin embargo, con suma frecuencia, tales distinciones resultan inadecuadas, por cuanto el plano verbal adopta aquí otras formas de configuración, extraídas a veces de modelos discursivos de procedencia no teatral e, incluso, no artística. En relación con el segundo aspecto, la preeminencia adquirida en el Teatro Verbo por el componente verbal se manifiesta como separación de este respecto al resto de los componentes de la obra, así como mediante su consiguiente elevación a un rango deparado por su superposición evidenciadora, hasta el punto de llegar el mismo a constituir una suerte de superficie que recubre y, al mismo tiempo, domina el conjunto de las facetas teatrales constituidas por la dramaticidad, la ficcionalidad y la escenicidad. Más aún, lo que verdaderamente resulta enfatizado, antes que el componente material de la palabra, es su configuración retórica, esto es, su organización como un entramado que adquiere valor en sí mismo y, por tanto, en virtud de las relaciones que articulan el conjunto verbal, de lo que se desprende la condición de literalidad que, como a todo material retórico, afecta al discurso del Teatro Verbo.

Como consecuencia de lo expuesto, la verbalidad de la obra, configurada en los mencionados términos de retoricidad, no sólo se constituye en un aspecto autónomo y, a la vez, predominante, en la configuración de la pieza; sino que adquiere, por lo mismo, la capacidad de determinar al resto de las facetas teatrales. Así, bajo el efecto de dicha determinación, la faceta de la dramaticidad resulta asimilada (con evidentes atenuación de su naturaleza y reducción de su importancia) a una situación enunciativa, en concreto, la que envuelve la emisión del discurso; con ello, el conflicto admite su equiparación al intercambio verbal, mientras que su desarrollo es susceptible de ser asimilado al devenir de la enunciación discursiva. Por su parte, la faceta de la ficcionalidad experimenta un efecto de relativización deparado por el despliegue preeminente de la discursividad en estas obras, llegando a producirse, en ocasiones, una difuminación de las líneas del universo imaginario. También éste puede quedar equiparado a aquella situación que rodea el intercambio comunicativo entre los interlocutores de la pieza, mientras que estos, en consecuencia, llegan a perder su entidad de personajes (esto es, de sujetos de las acciones imaginarias) y a adquirir la condición de relatores o soportes del discurso. Pero es la faceta de la escenicidad la que experimenta una más profunda transformación, en tanto que la materialización de la obra llega a convertirse en opcional y abierta en el Teatro Verbo. En efecto, la preeminencia del discurso hace posible la comunicación de la pieza en el plano únicamente verbal, esto es, a través de su mera enunciación y, por tanto, sin necesidad de otro apoyo escénico. La puesta en escena, por tanto, puede llegar a corresponderse con la simple enunciación de la palabra y a reducirse a un proceso de escenificación, esto es, de ostensión no necesaria y, por tanto, meramente complementaria respecto a la comunicación puramente verbal de la obra. Como consecuencia, tiene lugar una transformación de la naturaleza y función de los elementos integrantes de la escenicidad, que afecta especialmente al plano actoral. Así, la categoría de la actuación llega a asimilarse, en el Teatro Verbo, al concepto de interpretación, esto es, de despliegue del discurso a través de un proceso protagonizado enteramente por el actor, al que compete la comunicación de la obra a través de la evidenciación predominante de la verbalidad. Finalmente, como consecuencia de todo lo anterior, corresponde también al Teatro Verbo un concepto propio de textualización. Ahora, antes que

confección de un documento-texto que registre y describa la esencia de la obra, incluyendo la previsión de los elementos necesarios para la materialización de su escenicidad, la textualización viene a constituir una operación de retorización, esto es, de elaboración de la discursividad de la pieza en los términos que acabamos de describir.

### 6.1. Modelos ficcionales en el Teatro Verbo

En consonancia con la especificidad que, en los planos formal y estético, reviste, como hemos visto, el Teatro Verbo, la determinación de los modelos ficcionales adoptados por sus obras obedece también a unas particularidades que se corresponden con el conjunto completo de su sistema referencial. Así, la preeminencia de la discursividad conlleva la alteración, no sólo de la naturaleza del plano inmediato, constituido por el despliegue de la misma, así como de la consiguiente relación entre éste y el plano ficcional, a la que correspondería, según lo establecido en este trabajo, una de las acepciones del concepto de representación; sino también de la naturaleza de los planos ficcional y referencial, así como, en consecuencia, de la relación entre los mismos correspondiente, como hemos visto, al concepto de ficcionalidad. En consecuencia, los modelos ficcionales del Teatro Verbo se definen desde la consideración de la referencialidad completa de la obra, que incluye, junto con los planos mencionadas, las dos relaciones (representación y ficcionalidad) establecidas entre los mismos. Ello les otorga el rango de modelos referenciales, esto es, completos, en tanto que materializan el resultado de la transformación operada por el despliegue de la discursividad en la totalidad de los planos que integran el sistema referencial de la pieza.

1º) El primer modelo manifiesta de manera paradigmática la determinación del sistema referencial por la preeminencia del plano verbal, mostrando en las obras que lo integran una *referencialidad emanada del discurso*. Así, en *La misma historia* [2002], de Pedro Manuel Villora (2000), al plano inmediato constituido por el discurso remiten, de un modo u otro, tanto el universo ficticio como el universo referencial de la obra. El primero de estos contiene, de manera singular, el único elemento vinculado a la experiencia de realidad objetiva (la historia referida a una relación, quizá, incestuosa), el cual, sin embargo, acaba por revertir sobre el plano discursivo (como historia, antes que nada, contada). Por su parte, el universo referencial queda, desde el mismo título de la obra, explícitamente asimilado al hecho enunciativo (contar una historia), por lo que viene a corresponderse con la propia discursividad de la pieza y a remitir también al plano inmediato de la misma. Pese al carácter opcional que la materialización escénica reviste en el Teatro Verbo, esta pieza fue comunicada mediante una puesta en escena dirigida a potenciar la discursividad a través de recursos como la proyección, en pantallas transparentes, de los materiales verbales (con un evidente resultado de evidenciación de la primacía del discurso), de manera simultánea a su enunciación por los actores. La función de estos quedó atendida, antes que a la conformación de personajes de un hipotético universo ficticio (cuyas acciones, en todo caso, se reducirían aquí a contar la historia), a hacer posible la comunicación del discurso a través de la enunciación del mismo<sup>27</sup>. También *Notas de cocina* [1994], de Rodrigo García (1996), invoca explícitamente, desde su propio título, la preeminencia de la discursividad en la comunicación de la obra. El plano ficcional resulta así generado directamente por el discurso (notas), a la vez que el plano referencial queda constituido por la configuración retórica (recetas) del discurso mismo. Por su parte, *Cartas de amor a Stalin* [1999], de Juan Mayorga (2000), presenta una aparente

<sup>27</sup> *La misma historia* fue estrenada el 17 de abril de 2002, en el Teatro Pavón de Madrid (Centro Dramático Nacional), con puesta en escena dirigida por Juan José Granda. Puede consultarse la *Revista Digital de la Escena 2002*, dvd-rom editado (Madrid, 2004) por el Centro de Documentación Teatral; así como la base de datos alojada en la web de dicha entidad: [teatro.es](http://teatro.es) (15/01/2016).

proximidad al modelo siguiente, en tanto que su universo imaginario contiene una instancia narrativa sostenida por personajes (Bulgakov y su esposa Bulgakova) y articulada mediante un conjunto de acciones (conducta de la pareja en el entorno soviético); así como, también, una instancia conflictual en la que son perceptibles unas fuerzas opuestas entre sí (el deseo de reconocimiento frente a la frustración del desprecio). De igual modo, su plano referencial contiene alusiones a personajes, incluso, históricos (Stalin incluido). Sin embargo, de nuevo, el mismo título de la obra sugiere una concentración de los elementos del universo ficticio en torno al discurso (escribir y leer las cartas) y desvela el verdadero centro del plano referencial, constituido por esas mismas cartas, es decir, por configuraciones discursivas cuya lectura (enunciación) se ofrece reiteradamente al espectador. Estas se insertan, por lo mismo, en el plano inmediato constituido por la discursividad, a cuya conformación contribuyen (juntamente, en este caso, con un orden distinto de materiales verbales constituido por fragmentos dialogados). Se produce con ello el proceso, ya descrito, de la reversión de los planos ficcional y referencial al plano inmediato deparado (en este caso, de manera no absoluta, aunque sí predominante) por la discursividad de la pieza.

2º) El segundo modelo apreciable en el Teatro Verbo corresponde a aquellas obras que presentan una *referencialidad aparentemente externa*, en tanto que la relación constituida por la ficcionalidad se establece entre un universo imaginario de líneas reconocibles y un universo referencial homologable en sí mismo a la experiencia de realidad objetiva del receptor. Dicho plano de referencia está constituido, en *Acera derecha* [1989], de Rodrigo García (1991), por la marginalidad a la que remite el universo ficticio de los dos personajes urbanos; en *¿Dos?* [1993], de Borja Ortiz de Gondra (1996), por la relación de carácter lésbico, ficcionalizada, en este caso, a través dos principales personajes femeninos; en *La mirada* [2001], de Yolanda Pallín (2001), también por una relación, ahora de carácter ambiguo, entre individuos solitarios, de distinto sexo y edad; y, en *Lista negra* [1999], de la misma autora (Pallín, 1999), por la violencia ideológica, concretada en este caso a través de personajes juveniles. Así pues, es en el plano inmediato de estas obras donde se revela la singularidad del sistema referencial propio del Teatro Verbo, dada la correspondencia de aquel con una verbalidad preeminente y configurada desde los parámetros retóricos que definen, como hemos visto, la discursividad. El discurso se manifiesta en ellas como una superficie envolvente con respecto a su esencia teatral y, a la vez, autosuficiente, en tanto que su materialización escénica posee (más allá de la comunicación estricta del discurso) un carácter opcional y, a la vez, abierto a diversas posibilidades.

3º) La *referencialidad metaficcional* conforma otro modelo específico que, también en el Teatro Verbo, se define por la inserción de un segundo plano ficcional, correspondiente al universo ficticio de otra obra artística, al que remite el universo imaginario de la pieza, el cual queda con ello privado de un referente propio y vinculado, sólo indirectamente, al plano referencial de aquella. Así, en *Las manos* [1999], de J.R. Fernández (1999), Yolanda Pallín y J. G<sup>a</sup> Yagüe, el plano inserto es de naturaleza inicialmente narrativa y presta sus referentes originales (dureza de la vida campesina) al plano ficcional de la nueva obra, a través de un vínculo que ya no es directo y, en consecuencia, de una relación de ficcionalidad que adquiere carácter metaficcional. Ahora bien, la especificidad de dicha relación en el Teatro Verbo se traduce, en *Las manos*, en una vinculación, ahora sí, directa, entre el plano intermedio y el plano inmediato de la obra constituido por la discursividad, toda vez que esta se halla integrada por materiales narrativos procedentes de la novelas cuyo universo ficticio constituye el plano interpuesto en la nueva obra<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> En la dedicatoria contenida en la edición del texto, son mencionados explícitamente los escritores John Berger (autor de la novela *Pig Earth*, de 1979) y Miguel Delibes (Fernández, 1999: 13).

4º) Al igual que el modelo precedente, también el que ahora describimos puede encontrarse en otros dominios estéticos. Sin embargo, el Teatro Verbo constituye el ámbito preferente para el funcionamiento de la *referencialidad refleja*, dada la necesidad de un discurso mediante el que se comunica la obra, en este caso, a través de un personaje que se refiere a sí mismo<sup>29</sup>. El yo imaginario se constituye, así, en centro del universo ficticio de la pieza, cuyo plano referencial se halla integrado por los elementos que, en la experiencia de realidad objetiva, resultan equiparables a los que conforman dicho yo. Con ello, la relación de ficcionalidad que vincula ambos planos adquiere un carácter reflejo. La pieza *A solas con Marilyn* [1998], de Alfonso Zorro (1998), constituye un ejemplo apropiado del funcionamiento de este modelo ficcional en el Teatro Verbo. La discursividad se manifiesta aquí como una configuración retórica que incluye la primera persona y a través de la cual se conforma un universo ficticio articulado en torno a un personaje (madre) al que corresponde, por tanto, la enunciación del discurso. De igual modo, la ficcionalidad refleja vincula dicho universo con un plano referencial presidido por un yo al que resulta equiparado el yo imaginario.

5º) Finalmente, una variante del modelo anterior puede venir adecuadamente ejemplificada por la pieza *El matrimonio Palavrakis* [2000], de Angélica Liddell (2011), cuyo discurso mantiene un triple lazo de unión (dramaturgia, dirección e interpretación) con la autora, a la que también se vincula el yo ficticio y, en consecuencia, el yo referencial. Hallamos así, a través del carácter reflejo de las dos relaciones (representación y ficcionalidad) ya señaladas, una *referencialidad autorrefleja*, que tiene lugar cuando las primeras personas de los planos ficticio y referencial aparecen explícitamente vinculadas a otra primera persona situada en el plano inmediato constituido por la discursividad, mediante algunos de los procedimientos posibles en la comunicación teatral. En cuanto modalidad de la referencialidad refleja, recién considerada, este modelo permite también ser puesto en relación con las que Pozuelo Yvancos considera como *figuraciones del yo*<sup>30</sup>.

## 7. EPÍLOGO

Como creemos haber mostrado a lo largo de nuestra exposición, los aspectos figurativos, que constituyen un componente fundamental de la creación artística, deben ser tomados en consideración por la historiografía teatral, no sólo en relación con el desarrollo de los sucesivos dominios estéticos del Realismo (determinados precisamente, desde su aparición a mediados del siglo XIX, por la coherencia de sus universos ficcionales y por la homología de estos respecto a la experiencia de realidad objetiva), así como, en sentido opuesto (esto es, dado precisamente por la supresión de la figuración), en relación con el surgimiento, en los primeros decenios del siglo XX, del dominio estético vanguardista; sino también, en las postrimerías de esta centuria, con la disolución de estos dos grandes ámbitos estéticos y con su sustitución por otros, determinados por parámetros nuevos que, sin embargo, emanan, como los anteriores, de los mecanismos figurativos puestos en juego para la materialización de la ficcionalidad, entendida, en el desarrollo del presente trabajo, como relación entre los planos ficticio y

---

<sup>29</sup> Este modelo hallaría un correlato en lo que, para el campo de la narrativa, ha descrito Pozuelo Yvancos (2012: 161) como "*representación de un yo figurado de carácter personal*". En efecto, "la figuración de un *yo personal* puede adoptar formas de presentación distintas a la referencialidad biográfica o existencial (...), que me propongo analizar bajo la categoría que recoge el sintagma *Figuraciones del yo*".

<sup>30</sup> Entre estas también se incluye, para el campo de la narrativa, el subgénero de la autoficción, que, siguiendo a Jacques Lecarme, es definido de la manera siguiente: "La autoficción es en primer lugar un dispositivo muy simple; se trata de un relato cuyo autor narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo intitulado genérico indica que se trata de una novela" (Pozuelo Yvancos, 2012: 161).

referencial de la pieza, así como, por extensión, como faceta de la esencia teatral que determina la semántica general de la misma<sup>31</sup>.

### Bibliografía:

- ALONSO DE SANTOS, José Luis (1989) *Bajarse al moro*, Madrid, Cátedra.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1988) *La poesía en el siglo XIX (Romanticismo y Realismo)*, Madrid, Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, 15).
- (1989) *La poesía en el siglo XX (Hasta 1939)*, Madrid, Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, 20).
- AMESTOY, Ignacio (1996) *La reina austriaca de Alfonso XII. Elisa besa la rosa*, Madrid, Fundamentos.
- ARRABAL, Fernando (1986) *Strip-tease de los celos*, en *Teatro pánico*, Madrid, Cátedra.
- (2015) *Pingüinas*, Madrid, Teatro Español.
- ARTAUD, Antonin (1978) *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa.
- BARRENA, Koldo, seudónimo (2003) *Eusk*, Guadalajara, Patronato Municipal de Cultura.
- BELBEL, Sergi (1998) *Después de la lluvia*, Madrid, Fundación Autor (SGAE).
- BOADELLA, Albert (2005) *Ubú president. La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla. Daaalí*, Madrid, Cátedra.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1997) *La Fundación. Diálogo secreto*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha / AAT.
- CABALLERO, Ernesto (2002) *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!*, Madrid, Teatroautor.
- CAMPOS, Jesús (2001) *Triple salto mortal con pirueta*, Alcorcón, Delegación de Cultura del Ayuntamiento.
- COURTNEY, Richard (1974) *Play, Drama & Thought. The Intellectual Background to Drama in Education*, London, Cassell & Collier Macmillan Publishers LTD.
- CUNILLÉ, Lluïsa (1996) *Rodeo. Libración*, Madrid, SGAE.
- DE DIOS, Javier (2005) *Comida para peces*, Hondarribia, Argitaletxe Hiru.
- DIOSDADO, Ana (1996) *Cristal de Bohemia*, Madrid, Teatroautor (SGAE).
- FERNÁNDEZ, José Ramón, Yolanda PALLÍN y Javier GARCÍA YAGÜE (1999). *Las manos. Trilogía de la juventud I*, Madrid, Teatroautor (SGAE).

<sup>31</sup> Dado que “la ficción se presenta como uno de los elementos clave de la estructura del hecho literario” (García Berrio, 1989: 334), la ficcionalidad constituye “un aspecto fundamental” y “una de las cuestiones más debatidas, no sólo en el ámbito de los estudios literarios, sino en los de la filosofía y la ciencia en general” (Garrido Gallardo, 2004: 171). Por su parte, Pozuelo Yvancos (1994: 266) había ya destacado “la importancia de la ficcionalidad en las actuales teorías literarias: no es una zona más de la teoría, sino un eje que incide en su raíz, puesto que afecta a muy diferentes fenómenos. Por un lado, a la ontología, qué es la literatura; por otro lado, a la pragmática: cómo se emite y recibe la literatura; también a la retórica: cómo se organizan los textos ficcionales. Afecta asimismo y de modo medular a una teoría de los géneros”. Véase también Reis (2002), entrada “Ficcionalidad”.

- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1986) "Introducción", en Antonio Buero Vallejo, *El tragaluz*, Madrid, Castalia.
- (2004) *Teatro y ficción. Ensayos de teoría*, Madrid, Fundamentos.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1989) *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA, Rodrigo (1991) *Acera derecha. Martillo. Matando horas*, Madrid, CNNTE.
- (1996) *Notas de cocina. Carnicero español*, Madrid, La Avispa.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2004) *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Síntesis.
- LIDDELL, Angélica (2011) *Teatro*, Bilbao, Artezblai.
- MARTÍN RECUERDA, José (1988) *Las salvajes en Puente San Gil. Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas).
- MAYORGA, Juan (2000) *Cartas de amor a Stalin*, Madrid, Teatroautor (SGAE).
- MIRALLES, Alberto (2000) *Píntame en la eternidad*, Madrid, Teatroautor (SGAE).
- NIEVA, Francisco (1991) *Teatro completo I-II*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, vol. I.
- ORTIZ DE GONDRA, Borja (1996) *Metropolitano. ¿Dos?*, Madrid, Visor.
- PALLÍN, Yolanda (1999) *Lista negra*, Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático.
- (2001) *La mirada*, en Leonard, C. y Lamartina-Lens, I. (eds.), *Nuevos Manantiales. Dramaturgas Españolas en los Noventa (Antología en 2 tomos)*, tomo 2, 25-45, Ottawa, Girol Books, Inc.
- PAVIS, Patrice (1996) *Diccionario del teatro dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós (2ª reimp.)
- PEDRERO, Paloma (1989) *El color de agosto*, Madrid, Ediciones Antonio Machado.
- (1998) *Cachorros de negro mirar*, Madrid, Teatro del Alma.
- POZUELO YVANCOS, José María (1994) "La ficcionalidad: estado de la cuestión". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 3, pp. 264-282.
- (2012) "'Figuración del yo' frente a autoficción", en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros, pp. 151-173.
- REIS, Carlos y Ana Cristina M. LOPES (2002) *Diccionario de Narratología*, Salamanca, Almar (2ª ed.).
- RESINO, Carmen (2008) *Teatro con música: Nueva historia de la princesa y el dragón. Fuera de la ciudad. Orquesta y Allegro (ma non troppo)*, Madrid, Fundamentos.
- RESINO, Carmen e Ignasi GARCÍA (2006) *La boda. Rutas de alto riesgo*, Guadalajara, Patronato Municipal de Cultura.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María (2003) *Última batalla en el Pardo*, Madrid, SGAE.
- SANCHIS SINISTERRA, José (1991) *Perdida en los Apalaches*, Madrid, CNNTE.
- (1996) *Lope de Aguirre, traidor (en: Trilogía americana)*, Madrid, Cátedra.

- (2000) *¡Ay, Carmela! El lector por horas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- SPANG, Kurt (1991) *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, S.A.
- TÁVORA, Salvador (1991) *Crónica de una muerte anunciada*, en *Primer Acto*, 237, pp. 47-73.
- (1994) *Picasso andaluz, la muerte del Minotauro*, Madrid, SGAE.
- VALLEJO, Alfonso (1980) *Cangrejos de pared. Latidos. Eclipse*, Madrid, Ed. de la Torre.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1997) "Narratividad y dramaticidad: mimesis diegética vs. mimesis pragmática", en María Concepción Pérez (ed.), *Los géneros literarios. Curso superior de narratología*, Sevilla, Universidad, pp. 45-53.
- VÍLLORA, Pedro Manuel (2000) *La misma historia*, Madrid, La Avispa.
- ZOLA, Émile (1989) *El Naturalismo*, Barcelona, Península.
- ZURRO, Alfonso (1998) *A solas con Marilyn*, Sevilla, *Galaorpendencia (1808-1814)*, pp. 9-26.

Revista de lenguas y literaturas  
ibéricas y latinoamericanas