

TESE DOUTORAL

**O RITMO NA DRAMATURXIA**  
**TEORÍA E PRÁCTICA**

DE

**AFONSO BECERRA ARROJO**

**DIRECTOR DA TESE DOUTORAL: CARLES BATLLE I JORDÀ**

DOCTORAT EN ARTS ESCÈNIQUES  
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA CATALANA  
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

2015



## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN. Páx. 7
  - 1.A. PROPÓSITO, HIPÓTESE E METODOLOXÍA. Páx. 7
  - 1.B. O RITMO, UN CONCEPTO AMBIGUO. Páx. 18
  - 1.C. DRAMATURXIA. Páx. 22
  - 1.D. O FENÓMENO RÍTMICO NA DRAMATURXIA. Páx. 31
  - 1.E. EIXES DE ACCIÓNS. Páx. 49
  - 1.F. MOVEMENTO. Páx. 55
  
2. RETÓRICA E DRAMATURXIA. Páx. 71
  - 2.A. PERSUASIÓN E DRAMATURXIA. Páx. 71
  - 2.B. *INVENTIO*, *DISPOSITIO* E *ELOCUTIO*. Páx. 84
  
3. O RITMO NA DRAMATURXIA. APROXIMACIÓNS XERAIS. Páx. 101
  - 3.A. TENSIÓN-DISTENSIÓN. Páx. 105
  - 3.B. RELACIÓNS DE DISTANCIA. Páx. 105
  - 3.C. MEMORIA E ESTRUTURA RÍTMICA. Páx. 106
  - 3.D. NIVEIS PARA A ANÁLISE RÍTMICA. Páx. 111
    - 3.D.1. RITMO DRAMATÚRXICO E TENSIÓNS MORFOLÓXICAS. Páx. 112
    - 3.D.2. RITMO DRAMÁTICO E TENSIÓNS SEMÁNTICAS. Páx. 113
  - 3.E. SEGMENTACIÓN E RITMO. Páx. 115
  
4. MECANISMOS RÍTMICOS POR RECORRENCIA, REPETICIÓN, VARIACIÓN. Páx. 121
  - 4.A. ORIXES: O VERSO NA DRAMATURXIA. Páx. 121
    - 4.A.1. RECORRENCIA DA CANTIDADE OU EXTENSIÓN. Páx. 121
    - 4.A.2. RECORRENCIA SONORA. Páx. 149
  - 4.B. RITMO DRAMATÚRXICO POR REPETICIÓN DE SEGMENTOS. Páx. 157
    - 4.B.1. TIPOS DE REPETICIÓN INMEDIATA. Páx. 160
      - 4.B.1.a. EPANALÉPTICA OU XEMINATIVA. Páx. 161
      - 4.B.1.b. ANADIPLOSA OU REDUPLICATIVA. Páx. 165
      - 4.B.1.c. CONCATENADA. Páx. 168
      - 4.B.1.d. DE INICIO DE SEGMENTO. Páx. 170
    - 4.B.2. TIPOS DE REPETICIÓN A DISTANCIA. Páx. 173
      - 4.B.2.a. EPANADIPLOSA. Páx. 174
      - 4.B.2.b. ANAFÓRICA. Páx. 175
      - 4.B.2.c. EPIFÓRICA. Páx. 176

- 4.B.2.d. EPIMÓNICA. Páx. 178
- 4.C. RITMO POR VARIACIÓN DE SEGMENTOS. Páx. 184
  - 4.C.1. VARIACIÓN CONTINUA OU CONTIGUA. Páx. 186
    - 4.C.1.a. VARIACIÓN ANADIPLOSA OU REDUPLICATIVA. Páx. 188
  - 4.C.2. TIPOS DE VARIACIÓN A DISTANCIA. Páx. 190
    - 4.C.2.a. EPANADIPLOSA. Páx. 191
    - 4.C.2.b. ANAFÓRICA. Páx. 192
    - 4.C.2.c. EPIFÓRICA. Páx. 193
    - 4.C.2.d. EPIMÓNICA. Páx. 194
- 5. MECANISMOS RÍTMICOS POR DIFERENZA. Páx. 199
- 6. MECANISMOS RÍTMICOS POR ACUMULACIÓN. Páx. 205
  - 6.A. SINCRÓNICA. Páx. 205
  - 6.B. DIACRÓNICA. Páx. 207
    - 6.B.1. CONTINUA. Páx. 207
    - 6.B.2. DESCONTINUA OU FRAGMENTARIA. Páx. 208
- 7. MECANISMOS RÍTMICOS POR OPOSICIÓN, CONTRASTE, SIMETRÍA. Páx. 219
  - 7.A. ORIXES. RITMO DRAMÁTICO POR INTERACCIÓN DO SISTEMA MÉTRICO E SINTÁCTICO. Páx. 220
    - 7.A.1. O VALOR RÍTMICO DAS PAUSAS. Páx. 222
    - 7.A.2. TENSIÓN ENTRE PAUSAS RÍTMICAS DA MÉTRICA E PAUSAS SINTÁCTICAS. Páx. 223
    - 7.A.3. OPOSICIÓN ENTRE CANTIDADES OU EXTENSIÓNS. Páx. 224
    - 7.A.4. RECORRENCIA DE CANTIDADE OU EXTENSIÓN MÁIS RELACIÓN OU DISPOSICIÓN. Páx. 243
      - 7.A.4.a. CONTRASTE ENTRE DINAMISMO EXPRESIVO POSITIVO ÁXIL E NEGATIVO RETARDATARIO. Páx. 244
      - 7.A.4.b. DINAMISMO EXPRESIVO NEGATIVO RETARDATARIO, SEN O EMPREGO DE RECORRENCIAS, POR DISPOSICIÓN HIPOTÁCTICA DE ELEMENTOS DEPENDENTES. Páx. 256
      - 7.A.4.c. INVERSIÓN DE DINAMISMO EXPRESIVO NEGATIVO RETARDATARIO EN POSITIVO ÁXIL POR PERSPECTIVA CÓMICA. Páx. 264
  - 7.B. OPOSICIÓN ENTRE EXTENSIÓN OU DURACIÓN E ACCIÓN DRAMÁTICA. Páx. 270
  - 7.C. OPOSICIÓN ENTRE RITMO ACENTUAL E RITMO SINTÁCTICO. Páx. 277

- 7.D. RELACIÓN E DISPOSICIÓN DOS SEGMENTOS INTENSIVOS NA TRAMA.  
Páx. 281
- 7.E. NIVEIS TEMPORAIS E COMPOSICIÓN. Páx. 287
- 7.F. OPOSICIÓN DE CONFIGURACIÓNS ESPAZO-TEMPORAIS. Páx. 295
- 7.G. OPOSICIÓN ENTRE PERSONAXES E OUTROS DISPOSITIVOS DA ACCIÓN.  
Páx. 311
- 7.H. CONTRASTE NA RELACIÓN ENTRE ACCIÓNS VERBAIS. Páx. 315
- 7.H.1. A MASA FÓNICA DAS RÉPLICAS. Páx. 315
- 7.H.2. CONTRASTE DA EXTENSIÓN DAS RÉPLICAS. Páx. 317
- 7.H.2.a. RITMO DRAMATÚRXICO INTENSIVO POR ALTERNANCIA E CONTRASTE ENTRE RÉPLICAS BREVES. Páx. 319
- 7.H.2.b. RITMO DRAMATÚRXICO DISTENSIVO POR ALTERNANCIA DE RÉPLICAS LONGAS. Páx. 320
- 7.H.2.c. RITMO DRAMATÚRXICO POR OPOSICIÓN ENTRE EXTENSIÓNS DIVERSAS. Páx. 324
- 7.H.3. CONTRASTE DE MODOS OU ESTILOS DE INTERCAMBIO VERBAL. Páx. 325
- 7.H.3.a. RITMO DRAMATÚRXICO POR CONTRASTE ENTRE DIÁLOGO, MONÓLOGO, SOLILOQUIO, APARTE. Páx. 325
- 7.H.3.b. RITMO DRAMÁTICO INTENSIVO EXPLÍCITO POR DIÁLOGO SITUACIONAL DE CONFLITO. Páx. 332
- 7.H.3.c. RITMO DRAMÁTICO INTENSIVO IMPLÍCITO POR DIÁLOGO OBLICUO. Páx. 334
- 7.H.3.d. RITMO DRAMÁTICO INTENSIVO EXPLÍCITO POR DIÁLOGO DISCURSIVO OU ARGUMENTATIVO DE CONFRONTACIÓN E DISPUTA. Páx. 336
- 7.H.3.e. RITMO DRAMÁTICO INTENSIVO POR INTERCAMBIO DE RÉPLICAS DE ATAQUE, RESPOSTA, DEFENSA, CANEO E/OU MOVIMENTO-CARA-A. Páx. 339
- 7.H.3.f. RITMO DRAMÁTICO INTENSIVO POR DIÁLOGO DE RÉPLICAS EN PROGRESIÓN. Páx. 345
- 7.H.3.g. RITMO DRAMÁTICO INTENSIVO POR DIÁLOGO DE XORDOS. Páx. 353
- 7.H.3.h. RITMO DRAMÁTICO DISTENSIVO POR DIÁLOGO REFERENCIAL OU DE RELATO. Páx. 354
- 7.H.3.i. RITMO DRAMÁTICO INTENSIVO POR DIÁLOGO REFERENCIAL OU DE RELATO, QUE INTRODUCIÓ ELEMENTOS RELACIONADOS CUN CONFLITO. Páx. 357
- 7.H.3.l. RITMO DRAMÁTICO DISTENSIVO POR DIÁLOGO ILUSTRATIVO-EXPOSITIVO E OUTRAS VARIANTES. Páx. 360
- 7.H.3.m. RITMO DRAMÁTICO POR DIÁLOGO ALEATORIO/COLAXE DE RÉPLICAS. Páx. 367
- 7.H.3.n. RITMO DRAMÁTICO POR CORALIDADE VERBAL. Páx. 376
- 7.H.3.ñ. RITMO DRAMÁTICO POR FALSO DIÁLOGO. Páx. 383

7.H.3.o. RITMO POR DIÁLOGO DE REPETICIÓN OU VARIACIÓN INSISTENTE. Páx. 383

7.H.3.p. RITMO DRAMÁTICO POR CONVERSA. Páx. 388

## 7.I. TENSIÓNS RÍTMICAS NA RELACIÓN ENTRE FÁBULA E TRAMA. Páx. 391

### 7.I.1. TIPOS DE RITMO DRAMÁTICO CLIMÁTICO. Páx. 393

7.I.1.a. PERIPECIA OU CAMBIO DE SENTIDO DA ACCIÓN. Páx. 396

7.I.1.b. ANAGNÓRISE OU DESCUBERTA EMPÁTICA. Páx. 398

7.I.1.c. INTRE PATÉTICO. Páx. 402

7.I.1.d. RESOLUCIÓN IMPREVISTA. Páx. 407

7.I.1.e. SEGMENTO NUCLEAR/CATALÍTICO. Páx. 416

### 7.I.2. RITMO DRAMÁTICO INTENSIVO EXPLÍCITO POR ELEMENTOS DA FÁBULA PATENTES NA TRAMA. Páx. 422

### 7.I.3. RITMO DRAMÁTICO INTENSIVO IMPLÍCITO POR ELEMENTOS DA FÁBULA LATENTES NA TRAMA. Páx. 424

### 7.I.4. RITMO DRAMÁTICO DISTENSIVO POR ELEMENTOS DA FÁBULA AUSENTES NA TRAMA. Páx. 426

### 7.I.5. MECANISMOS DE SUBSTITUCIÓN RÍTMICA, CANDO A ACCIÓN, NA TRAMA, SE DESVINCULA DO AVANCE DA FÁBULA. Páx. 428

7.I.5.a. RITMO DRAMÁTICO INTENSIVO POR ACCIÓN EMPÁTICA, DESVINCULADA DO AVANCE DA FÁBULA. Páx. 429

7.I.5.b. RITMO DRAMÁTICO INTENSIVO POR ACCIÓN RETARDATIVA, DESVINCULADA DO AVANCE DA FÁBULA. Páx. 430

7.I.5.c. RITMO DRAMÁTICO DISTENSIVO POR ACCIÓN COGNOSCITIVA OU INFORMATIVA, DESVINCULADA DO AVANCE DA FÁBULA. Páx. 442

7.I.5.d. RITMO DRAMÁTICO DISTENSIVO POR ACCIÓN TRANSITIVA, DESVINCULADA DO AVANCE DA FÁBULA. Páx. 444

## 8. CONCLUSIÓN ABERTA. SOBRE APARICIÓNS E OUTROS FENÓMENOS AUSPICIAOS POLO ALENTO RÍTMICO. Páx. 449

## 9. ÍNDICE DE DRAMATURGAS/OS E OBRAS. Páx. 455

## 10. BIBLIOGRAFÍA. Páx. 459

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.A. PROPÓSITO, HIPÓTESE E METODOLOXÍA

Desde que comecei a estudar teatro de xeito intensivo aos 18 anos, aló polo curso académico 1991/1992, na especialidade de Interpretación, lembro que un dos maiores misterios no traballo práctico como actor era atopar o ritmo axeitado do personaxe e da escena na que se insería. Daquela, no Instituto del Teatro y de las Artes Escénicas do Principado de Asturias, onde me trasladara porque en Galicia non había unha escola oficial de arte dramática, entre outras profesoras e profesores, impartía clase Etelvino Vázquez, actor e director de escena, seguidor das investigacións levadas a cabo por Eugenio Barba na ISTA (International School of Theatre Anthropology). Lembro que Etelvino Vázquez, nas súas clases de Interpretación, nos falaba da importancia de atopar o ritmo do personaxe e pasábanos artigos e fragmentos de ensaios nos que se abordaba de xeito directo ou indirecto esta cuestión.

En terceiro curso, co profesor Jaroslaw Bielski, tamén actor e director, un dos exercicios que me tocou facer foi interpretar unhas escenas de *Ricardo III* de William Shakespeare, concretamente a Escena II do Acto Primeiro, o enfrontamento de Gloster con Lady Anna, ante o cadáver do marido dela, asasinado por Gloster e o enfrontamento de Gloster coa Reina Margarita na Escena III. Lembro que a complexidade do personaxe de Gloster, así como a situación límite na que se presenta, resultou, ao comezo, un pesadelo para min. As notas de Bielski poñían en evidencia que a análise da escena e do personaxe, sobre o papel, resultaba insuficiente á hora de movelo no escenario. A articulación do xogo requiría unha estrutura de impulsos, respiracións, tensións e distensións musculares, actitudes, xestos, miradas, detencións e movementos..., en definitiva, unha partitura dificilmente codificable que, na actuación, permitise fluir a enerxía e que emerxese a presenza daquilo que Shakespeare tan ben escribira. Aí comecei a decatarme que resultaba primordial o xogo de tensións e distensións, nas súas correspondentes graduacións, segundo o desenvolvemento da acción dramática, para que aquilo funcionase. De non ser así o traballo quedaba eivado, forzado, ortopédico e, en consecuencia, inverosímil.

Máis adiante, cando, ao rematar os estudos de Interpretación, recunquei no Institut del Teatre de Barcelona para cursar Dirección escénica e dramaturxia, seguí constatando

que, na realización dunha dramaturxia e na concepción ou composición dun espectáculo, a idea de partitura rítmica era clave para a coherencia tanto formal como semántica. Profesores como Carles Batlle, Joan Casas, Sergi Belbel, José Sanchis Sinisterra, Albert Boadella, Joan Abellan, Beth Escudé, Marcos Ordóñez, nas materias de Dramaturxia e Escrita Dramática, ou Lluís Solà e Rosa-Victòria Gras, en Elocució, ou Jaume Melendres, Ramon Simó, Joan Castells, Jordi Coca, Jaume Mascaró, Genma Reguant, Joan Enric Lahosa, Montse Bonet, Francesc Massip, Alejandro Montiel, Lluís Masgrau, Joan Alavedra, Frederic Roda, Roberto Romei, Víctor Molina, entre outros, noutras materias, incidían, dun xeito ou doutro e desde diversas perspectivas, na cuestión do ritmo.

Ao rematar os estudos de Dirección escénica e dramaturxia no Institut del Teatre de Barcelona comezou a miña experiencia profesional como dramaturgo e director de escena ao escribir e estrear a obra *Rexurdimento* (2000), froito dunha encarga da compañía teatral Nove-Dous do Carballiño (Ourense). Tamén por esas datas estaba eu a escribir a peza *Agnus Patris*, un intento de facer traxedia, que conqueiriu o Premio Álvaro Cunqueiro da Xunta de Galicia en 2001 e saíu publicada, con prólogo de Joan Casas, en 2002 por Edicións Xerais.

Nestas primeiras experiencias profesionais volvíñ, de novo, a enfrontarme, desde a práctica, coa competencia rítmica á hora de compoñer unha peza dramática na que se despregan accións e movementos de diversa índole dentro das coordenadas temporais e espaciais. Unha especie de arquitectura ou enxeñaría da acción cuxas pautas determinan o sentido do espectáculo teatral.

Cando o Institut del Teatre e a Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), con Carles Batlle como un dos impulsores principais, puxeron en marcha o primeiro programa de Doutoramento en Artes Escénicas, decidín matricularme nos cursos. O meu amor ao coñecemento e ao estudo, mesturado coa curiosidade e multiplicado polo enigma dese elemento imprescindible para a arte do teatro, e seguramente tamén para a arte en xeral, que é o ritmo, determinoume a realizar o traballo de investigación para o Máster en Arts Escèniques da UAB sobre o tema do ritmo, acotado á primeira dramaturxia galega en verso.

Aquel traballo inicial de aproximación fíxeno desde as disciplinas da dramaturxia, a métrica e a retórica, experimentado a través dun método de análise rítmica practicado na



peza inaugural da literatura dramática en lingua galega: *A contenda dos labradores de Caldelas* (1671) de Gabriel Feixó de Araújo. Unha vez rematado saíu publicado en 2005, pola Universidade da Coruña, o libro *O ritmo na dramaturxia. Teoría e práctica da análise rítmica (A partir da primeira dramaturxia galega en verso)*, con dous valiosos prólogos ao respecto de Rosa-Victòria Gras i Perfontan e de Carles Batlle i Jordà.

Desde aquela ata hoxe, ao longo dunha década, fun facendo a tese doutoral, que agora presento, sobre o tema do ritmo na dramaturxia, na busca de seguir afondando e concretando en qué consiste iso do ritmo na dramaturxia e intentando trazar unha posible metodoloxía útil para a análise e composición dramaturxicas.

Desde aquela ata hoxe escribín, publiquei e estreei outras pezas de teatro e tamén realicei pequenos ensaios e estudos parciais arredor da literatura dramática e de diversos espectáculos. En todas esas experiencias a cuestión do ritmo seguiu aparecendo como unha clave fundamental para o entendemento e o goce do teatro.

En setembro de 2005 comecei o meu traballo como profesor de dramaturxia e escrita dramática, cando se constituíu a Escola Superior de Arte Dramática (ESAD) de Galicia. Evidentemente, as tarefas da docencia aínda me implicaron máis no campo da investigación e da busca de conceptos e metodoloxías para afondar nas perspectivas de análise e composición dramaturxicas e, dentro delas, o aspecto do ritmo, mantívose como central.

Ao longo de todos estes anos cheguei á conclusión de que a arte do teatro, entre outras, ten moito que ver coa poesía e coa música, tamén coa danza e o canto, entendidas de xeito amplo e non restritivo.

Curiosamente, tanto na poesía como na música, na danza como no canto, o desprege da empatía e o fluir enerxético, na especulación temporal e espacial, propician o goce e a iluminación, dun modo moi similar a como o fai o teatro, segundo a miña experiencia vital ao respecto. De aí que as primeiras fontes ás que recorrín para indagar na cuestión rítmica na dramaturxia, a partir de establecer paralelismos interdisciplinares, foran a métrica e a retórica, por unha banda, e a harmonía musical, pola outra. Estas, xunto aos estudos específicos de dramaturxia, constitúen os piares sobre os que se asenta esta tese doutoral.

## HIPÓTESE INICIAL E ESTRUTURA DA TESE

A hipótese da que parto, resumida a grandes trazos aquí e desenvolvida en detalle ao longo da tese, consiste en que na dramaturxia, que é unha partitura de accións para un espectáculo teatral, acometemos un traballo de composición e formalización no cal os diversos elementos compositivos (sucesos, personaxes, configuracións espazo-temporais, obxectos, sons e silencios, músicas, luces e escuridades, etc.), segundo a súa natureza, materialidade, proporción e posición dentro dunha estrutura, implican un certo grao de tensión rítmica.

Aquí tensión rítmica equivalería a capacidade de focalización da atención da recepción, capacidade de suscitar atracción, capacidade para elevar o interese en certos intres, para xerar dinámicas de graduación do mesmo na dirección do sentido desde o que se produce esa dramaturxia ou no que se pretende facer unha inmersión.

A hipótese de partida consiste, xa que logo, en que a modelaxe ou articulación do grao de tensión rítmica nunha composición de accións para un espectáculo teatral, contén as claves fundamentais do movemento cognitivoemocional e do sentido profundo da dramaturxia.

O grao de tensión rítmica radica, como acabo de sinalar, na natureza, forma, materialidade, proporción e posición dos propios elementos compositivos utilizados, por unha banda e, por outra banda, nos tipos ou procedementos de relación que se establecen entre eses elementos de composición. O tipo de cláusulas relacionais, o modo ou procedemento como se relacionan, pode alterar, atenuando ou intensificando, o grao de tensión rítmica propia de cada elemento compositivo.

Neste aspecto do estudo das relacións e procedementos compositivos é onde máis afondarei e indagarei ao longo da tese, intentando dilucidar cales son os mecanismos básicos de composición dramaturxica que interveñen directamente na especulación e articulación do grao de tensión rítmica.

Os razoamentos e ideas a este respecto xorden, desde o ámbito teórico, de establecer paralelismos e comparanzas con algúns aspectos pertinentes extraídos doutras disciplinas afines como a harmonía musical, a retórica clásica, a métrica, a lingüística, a neurobioloxía, as testemuñas e reflexións desde a dirección escénica, a interpretación actoral, a coreografía e a danza e algúns dos ensaios máis acaídos a este fin no propio eido da dramaturxia.

A outra fonte principal, para confirmar as hipóteses iniciais e ampliar e afondar nas conclusións, aséntase na práctica da análise rítmica, centrada na busca e demostración dos mecanimos de composición estudados. Acometida en fragmentos de diversas obras

da dramaturxia universal, pezas de diferentes épocas, xéneros, estilos e procedencias culturais e lingüísticas, desde obras do denominado repertorio clásico ata obras contemporáneas ou de produción recente.

Debo sinalar, neste punto, que as citacións dos fragmentos de obras de dramaturxia utilizadas, así como tamén os fragmentos ensaísticos sobre aspectos teóricos, van sempre nas traducións dispoñibles en galego, catalán ou castelán, tal cal se atopará indicado na referencia bibliográfica anotada no apartado final da bibliografía empregada, tanto na tese como no apéndice. Ou sexa, se emprego a versión orixinal ou unha tradución, segundo o caso, aparecerá debidamente amosado na relación bibliográfica que aparece ao final.

Anuncio, asemade, que no caso das obras pertencentes á dramaturxia nas cales practiquei análises rítmicas intentei, sempre que puiden e tiveren acceso, utilizar as versións orixinais nas linguas que, dalgún xeito, podo empregar segundo o tipo de exercicio de análise rítmica: galego, catalán, castelán, portugués, francés, inglés e italián. No caso de obras en linguas que non coñezo, como poden ser o noruegués, o grego ou o alemán, recorrín ás traducións dispoñibles primeiramente nas linguas máis próximas e que mellor coñezo: galego, catalán, castelán e portugués, de non atopar traducións nestas, entón recorrín a traducións en inglés, francés ou italián. Ese é o caso, por exemplo, das pezas en noruegués *Rosmersholm* (1886) de Henrik Ibsen, que puiden manexar nunha tradución ao inglés realizada por Kenneth McLeish en 2003 para Nick Hern Books, London, e de *Je suis le vent* (2010) de Jon Fosse, que puiden conseguir na tradución francesa de Terje Sinding para a editorial L'Arche de París.

No tocante á estrutura da tese, divídese en oito grandes capítulos, cos seus apartados e, cando se fai necesario, tamén subapartados e seccións. Isto intentei organizalo do xeito máis sinxelo e funcional: número para os capítulos; número e letra maiúscula para os apartados; número máis letra maiúscula máis número para os subapartados; e número máis letra maiúscula máis número máis letra minúscula para as seccións nas que se poden subdividir os subapartados. Por exemplo, o primeiro caso no que esta partilla se dá é no capítulo 4 da tese:

#### 4. MECANISMOS RÍTMICOS POR RECORRENCIA, REPETICIÓN, VARIACIÓN

##### 4.A. ORIXES: O VERSO NA DRAMATURXIA

- 4.A.1. RECORRENCIA DA CANTIDADE OU EXTENSIÓN
- 4.A.2. RECORRENCIA SONORA
- 4.B. RITMO DRAMATÚRXICO POR REPETICIÓN DE SEGMENTOS
  - 4.B.1. TIPOS DE REPETICIÓN INMEDIATA
    - 4.B.1.a. EPANALÉPTICA OU XEMINATIVA
    - 4.B.1.b. ANADIPLOSA OU REDUPLICATIVA
    - 4.B.1.c. CONCATENADA
    - 4.B.1.d. DE INICIO DE SEGMENTO
  - 4.B.2. TIPOS DE REPETICIÓN A DISTANCIA
    - 4.B.2.a. EPANADIPLOSA
    - 4.B.2.b. ANAFÓRICA
    - 4.B.2.c. EPIFÓRICA
    - 4.B.2.d. EPIMÓNICA
- 4.C. RITMO POR VARIACIÓN DE SEGMENTOS
  - 4.C.1. VARIACIÓN CONTINUA OU CONTIGUA
    - 4.C.1.a. VARIACIÓN ANADIPLOSA OU REDUPLICATIVA
  - 4.C.2. TIPOS DE VARIACIÓN A DISTANCIA
    - 4.C.2.a. EPANADIPLOSA
    - 4.C.2.b. ANAFÓRICA
    - 4.C.2.c. EPIFÓRICA
    - 4.C.2.d. EPIMÓNICA

Os capítulos abordan os aspectos centrais para o desenvolvemento e consecución das hipóteses iniciais sobre o ritmo na dramaturxia. Despois do capítulo introdutorio, tanto a nivel de presentación dos propósitos e hipóteses de partida, como a nivel metodolóxico e teórico, veñen capítulos que trazan o percorrido central do estudo, desde algunhas calas na retórica ata a inmersión nos mecanismos de composición dramática dos que depende directamente o ritmo.

No capítulo 1, apartado 1.A da Introducción, expóñense as motivacións e estímulos de partida para emprender a investigación, os desacougos persoais e artísticos ao respecto. Expóñense os propósitos e as hipóteses, as dúbidas e indefinicións dentro do ámbito de estudo do ritmo. Descríbense, resumidamente, as fontes principais, a metodoloxía de traballo empregada, o xeito de citar e os trazos xerais da estrutura da tese.

No apartado 1.B. dásele unha volta ao concepto do ritmo, as súas acepcións e ambigüidades terminolóxicas.

No apartado 1.C. abórdase a definición do campo principal de traballo: a dramaturxia.

No apartado 1.D. éntrese na relación da dramaturxia co ritmo e da importancia deste para a eficiencia e a eficacia da primeira.

No apartado 1.E. obsérvase unha das peculiaridades que maior incidencia teñen na concepción e análise rítmica: a simultaneidade de accións segundo procedementos de relación diversos. Empréganse neste apartado, entre outras e de xeito central, as investigacións de Eugenio Barba.

Por último, o apartado 1.F. recolle de diversas fontes, nomeadamente provenientes do ámbito da dirección escénica, a importancia do movemento como manifestación visible e audible do ritmo.

No capítulo 2, subdividido en dúas partes, bótase man dos preceptos fundacionais da antiga disciplina da retórica. Ponse de relevo a coincidencia nas finalidades da mesma respecto á dramaturxia, velaí o obxectivo indispensable da “persuasión”. Despois dunha reflexión sobre este aspecto pásase exame ás prácticas xenéricas sobre as que se constitúe a arte da retórica clásica e trázase un paralelismo coas que sustentan a arte da dramaturxia.

Cómpre advertir, asemade, que a influencia e utilización de ferramentas procedentes da retórica na súa evolución ao longo dos tempos, déixase notar dunha maneira máis ou menos explícita en toda a estrutura desta tese, na pugna por chegar a unha especie de tratado aplicable na práctica da composición e análise de obras pertencentes ao eido da dramaturxia.

Non en balde, no capítulo 4, para estudar os tipos de combinatorias perceptibles dentro do mecanismo rítmico da repetición e da variación, emprégase, directamente, a nomenclatura que vén das reelaboracións da retórica no seu paso á arte literaria e a súa crítica.

No capítulo 3 faise unha descrición dos factores que determinan o ritmo na dramaturxia, nunha aproximación, aínda xeral, que se concretará nos capítulos sucesivos.

No apartado 3.A. sitúanse os dous conceptos primixenios que dan lugar á percepción e á existencia do ritmo: as sensacións de tensión e distensión nas súas diversas graduacións e dependencias.

No apartado 3.B. trátase a cuestión da distancia entre os estímulos postos en relación polo fenómeno rítmico. A graduación da distancia incide, directamente, na xeración e percepción do ritmo na dramaturxia.

No apartado 3.C. estúdase o lugar onde se orixina a consciencia e o xogo coas percepcións rítmicas: a memoria. O seu papel preséntase como principal.

No apartado 3.D. retómase a vella división estruturalista reducida a dous niveis de análise dos estímulos ou accións tecidos nunha dramaturxia de cara a súa rendibilidade rítmica: forma e contido. Aínda que as fronteiras destes dous niveis de análise poden resultar, en moitos casos, borrosas e ambiguas, noutros antóllanse claramente eficaces para a comprensión do fenómeno do ritmo. Por exemplo: a apreciación dunha explosión ou estourido, dentro das accións anotadas ou codificadas nunha dramaturxia, xera un efecto de tensión rítmica inmediato desde a súa natureza formal e material que impacta, na súa execución escénica, no noso sistema nervioso sen que, necesariamente, deba estar asociado a un contido ou a un significado. Pola contra unha acción locutiva (dentro do que se entende por “Actos da fala”) dependerá do nivel semántico para converterse nun estímulo con repercusións rítmicas, incluso desde a arbitrariedade do signo (da forma) respecto ao significado que active.

Finalmente, no último apartado deste capítulo, 3.E., dáse conta da necesidade dunha segmentación e de estudar cales son os compoñentes que establecen a canle que vai percorrer a recepción.

No capítulo 4 concrépanse xa os mecanismos que dotan de tensión rítmica a unha partitura de accións, considerando, para comezar, aqueles derivados da recorrencia, repetición e variación.

No apartado 4.A. establécese unha analoxía de arranque coa métrica. É máis directamente aínda na dramaturxia en verso.

No apartado 4.B. pásase a analizar a repetición de segmentos e, nos subapartados correspondentes, as súas tipoloxías combinatorias, empregando a nomenclatura que provén da retórica, tanto nas relacións inmediatas como a distancia das accións.

No apartado 4.C., e nos seus subapartados, elabórase do mesmo xeito a análise e clasificación do mecanismo rítmico da variación.

O capítulo 5 achégase ao mecanismo rítmico da diferenza e ao seu poder focalizador da atención. Aquí non se desenvolve ningún apartado xa que a natureza deste mecanismo opera, na teoría, de modo xeral, malia a infinitas concretizacións prácticas.

O capítulo 6 ocúpase dos mecanimos que xeran tensión rítmica na dramaturxia a través da acumulación. Establécense dous grandes apartados xerais, 6.A. e 6.B., nos que se demostran as posibilidades que se abren desde una disposición sincrónica (6.A.) ou ben diacrónica (6.B.), desdoblándose, neste último caso, en dous subapartados que consideran a importancia compositiva da acumulación diacrónica continua, así como a acumulación diacrónica descontinua ou fragmentaria.

O capítulo 7, un dos máis extensos da tese, estuda os mecanismos rítmicos ligados coas relacións baseadas na oposición, contraste e simetría.

Desde a propia fundamentación clásica do drama na relación conflitiva, na que o conflito dramático se erixe no motor ou impulso da acción, ata as teorías da física que vinculan movemento e contraste, forza de rozamento, desequilibrio, non é de estrañar que estes mecanismos ocupen un lugar privilexiado neste traballo sobre a tensión rítmica na dramaturxia.

No apartado 7.A. especúlase coa posibilidade de que un dos primeiros lugares nos que se poida rastrear o mecanismo rítmico da oposición sexa na interacción dos sistemas métrico e sintáctico. Para corroboralo establécense varios subapartados e, nalgúns destes, varias seccións, nos que se repasan factores como o valor rítmico das pausas, que sempre vai xerar contraste (7.A.1.); a tensión entre as pausas rítmicas da métrica e as pausas sintácticas (7.A.2.); a oposición entre cantidades ou extensións (7.A.3.); a recorrencia de cantidade ou extensión en conxunto coa disposición das mesmas (7.A.4.); e dentro deste último subapartado xorden outros tres mecanismos: (7.A.4.a.) o contraste entre dinamismo expresivo positivo áxil fronte ao negativo retardatario; (7.A.4.b) cando se instala un dinamismo negativo retardatario, sen o emprego de recorrencias, senón por disposición hipotáctica de elementos dependentes; (7.A.4.c) a capacidade da perspectiva cómica para inverter o dinamismo expresivo negativo retardatario en dinamismo expresivo positivo áxil.

O apartado 7.B. pasa a considerar o mecanismo rítmico da oposición entre a extensión ou duración e a acción dramática que teña lugar no seo das mesmas, nun xogo de pesos e contrapesos de moita relevancia para o presente estudo.

O apartado 7.C. detén a súa atención na tensión rítmica que deriva da oposición entre o ritmo acentual e o sintáctico, noutro xogo de pesos e contrapesos dentro do nivel da intensidade e das dúas liñas que se cruzan. Da palabra e da frase amplíase o campo ás accións e sucesos e ao seu encadeamento ou sucesión en grupos de sentido ou noutro tipo de unidades que se poidan establecer.

Aí é onde se abre o apartado 7.D. para analizar a relación e disposición dos segmentos intensivos na trama.

O apartado 7.E. fica no estudo dos diversos niveis temporais que se poden desprezar nunha composición e nas súas posibilidades para articular mecanismos que xeren tensión rítmica.

O apartado 7.F. concrétase naqueles mecanismos rítmicos que xorden da oposición ou contraste entre configuracións espazo-temporais.

O apartado 7.G. céntrase na oposición entre os dispositivos que executan a acción, nomeadamente nos personaxes e no seu deseño.

O apartado 7.H. despreza, en diversos subapartados e seccións, os mecanismos rítmicos de oposición entre diferentes modalidades de accións verbais. Dáselle unha certa cobertura máis ampla a este apartado debido ao cuantioso e valioso repertorio de dramaturxia que emprega a palabra como centro xerador do sentido e da acción. O poder da palabra dentro da tradición teatral de occidente é moi alto e deu, e segue a dar, moito de sí.

O primeiro factor que se observa é o peso da masa fónica das réplicas (7.H.1.); despois analízase o contraste da súa extensión (7.H.2.); tamén se analiza o contraste de modos ou estilos de intercambio verbal (7.H.3.): diálogo, monólogo, soliloquio e aparte (7.H.3.a.); diálogo situacional de conflito (7.H.3.b.); diálogo oblicuo (7.H.3.c.); diálogo discursivo ou argumentativo de confrontación e disputa (7.H.3.d.); intercambio de réplicas de ataque, resposta, defensa, caneo e/ou movemento-cara-a (7.H.3.e.); diálogo de réplicas en progresión (7.H.3.f.); diálogo de xordos (7.H.3.g.); diálogo referencial ou de relato (7.H.3.h.); diálogo referencial ou de relato pero que introduce elementos de conflito (7.H.3.i.); diálogo ilustrativo expositivo e outras variantes distensivas a nivel rítmico (7.H.3.l.); diálogo aleatorio/colaxe de réplicas (7.H.3.m.); coralidade (7.H.3.n.); falso diálogo (7.H.3.ñ.); diálogo de repetición ou variación insistente (7.H.3.o.); conversa (7.H.3.p.).



O apartado 7.I. dedícase a estudar os mecanismos rítmicos por oposición ou contraste entre a fábula ou historia imaxinaria e a trama ou presentación-formalización daquela historia ou fábula.

Neste aspecto, o primeiro que indagamos son as accións climáticas que toda fábula ou historia adoita conter. Trátase de prestar atención aos segmentos nos que se produce unha énfase rítmica debido a esas accións climáticas. Este é o contido que se desenvolve no subapartado 7.I.1. e que se desprega nas tipoloxías xa descritas na *Poética* de Aristóteles e en elaboracións retóricas posteriores, reconsideradas aquí desde a perspectiva do noso obxecto de estudo. En consecuencia, as tipoloxías de ritmo dramático climático máis necesarias e usuais nas composicións son: peripecia ou cambio de sentido da acción (7.I.1.a.); anagnórise ou descuberta empática (7.I.1.b.); intre patético (7.I.1.c.); resolución imprevista (7.I.1.d.); segmento nuclear/catalítico (7.I.1.e.).

A continuación, os subapartados 7.I.2., 7.I.3. e 7.I.4. dedícanse á ponderación sobre a comparecencia dos elementos principais que fan avanzar a fábula ou historia na trama. De aí derivan achegas rítmicas de primeira orde.

Finalmente, o subapartado 7.I.5. pecha o corpus teórico práctico desta tese sobre o ritmo na dramaturxia valorando os mecanismos de substitución rítmica, cando a acción na trama (estrutura de accións codificadas e anotadas) se desvincula do avance da fábula ou historia que representa. Ofrécese, aquí, seguindo a análise de casos prácticos, catro mecanismos de substitución rítmica, descritos nas catro seccións do subapartado: acción empática (7.I.5.a.); acción retardativa (7.I.5.b.); acción cognoscitiva ou informativa (7.I.5.c.); acción transitiva (7.I.5.d.).

O capítulo 8 pecha o estudo ofrecendo, de xeito moi sumario, algunhas das conclusións máis operativas para o entendemento do tema do ritmo na dramaturxia, así como o resume daquelas achegas máis útiles para a análise e a composición de pezas pertencentes ao ámbito da dramaturxia.

Este capítulo das conclusións non é moi extenso debido a que a propia lóxica expositiva dos capítulos precedentes xa contemplou, en cada un deles, os achados e conclusións pertinentes.

Por fin, o capítulo 9 contén a bibliografía manexada e o capítulo 10 o índice de dramaturgas e dramaturgos e as súas obras estudadas e analizadas en parte ou, nalgúns casos, na súa totalidade, como se pode comprobar no Apéndice.

## SOBRE O APÉNDICE DA TESE

Respecto ao APÉNDICE hai que sinalar que os materiais engadidos no mesmo non se poden ler afastados do corpo da tese, xa que veñen a ser unha demostración empírica, máis práctica que teórica, do que se expón e argumenta nos diversos capítulos da tese.

Nalgúns casos, o APÉNDICE, ofrece fragmentos ou pezas enteiras de dramaturxia aludidos no corpo da tese, pero que situados directamente nela interromperían o fío dos razoamentos e da reflexión teórica. É importante facilitar o acceso a eses fragmentos ou pezas enteiras de dramaturxia que exemplifican as achegas teóricas que se describen na tese.

Noutros casos, o APÉNDICE, contén exercicios prácticos de análise rítmica nos que se poñen a proba diferentes mecanismos. Ademais tamén se implementan e amplían as achegas teóricas grazas a eses exercicios prácticos de análise.

En todo momento sempre se especifica a que capítulo, apartado, subapartado e/ou sección corresponden os exemplos e os exercicios que hai no APÉNDICE.

A última parte do APÉNDICE verifica as achegas teóricas sobre o ritmo na dramaturxia aplicándoas a diferentes posibilidades de análise rítmica de catro obras completas de diferentes épocas, estilos e xéneros.

### 1.B. O RITMO, UN CONCEPTO AMBIGUO

Malia ser un elemento constitutivo das artes, o ritmo foi obxecto de moi poucos estudos específicos e deu lugar a unha escasa e difusa reflexión teórica que acadara unha definición consensuada. Apenas atopamos un corpus teórico especializado que afonde neste tema, sacándoo da vaguidade e facéndoo útil ás disciplinas artísticas que, como a dramaturxia e o teatro, o veñen empregando dun xeito máis intuitivo que sistemático.

É *vox populi* a importancia decisiva que, directoras e directores de escena, actrices e actores, dramaturgas e dramaturgos, lle conceden ao ritmo. Porén, ninguén chega a definilo ou adestralo dunha maneira minimamente sistematizada e obxectiva. Non hai uns parámetros nin unhas ferramentas técnicas que sirvan para traballar ou para xerar este elemento fundamental. Nas universidades e nas escolas superiores de arte

dramática non adoita haber ningunha materia que aborde directamente esta cuestión. Consecuentemente, tanto nos procesos como nos resultados, na dramaturxia e no teatro, confíase en que o dominio e a mestría nese ámbito advirá dun modo intuitivo, case máxico, a partir da experiencia acumulada e da coincidencia afortunada de moitos outros factores. Baixo tal advocación, o ritmo case viría a ser como a “inspiración divina”, como un don das musas ou unha calidade innata.

Un dos máis salientables estudosos do ritmo, Henri Meschonnic, advírtenos, en *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* (1982), precisamente, do perigo que implica considerar o ritmo como un ornamento prosódico e superficial, engadido á estrutura sintáctico-semántica dun texto, ou ben entendelo en termos psicolóxicos que fan que desapareza dun xeito marabilloso ata o punto de calificalo como un inefable, absorvido no sentido ou na emoción (Meschonnic, 1982: 55).

Non obstante, a evolución das artes, tanto as nomeadas belas artes, pintura, escultura, gravado, como a música, a danza, o teatro, así como a literatura, foi callando nunha meirande profesionalización unida á investigación. Hoxe en día, as universidades e escolas superiores imparten docencia nestas áreas do coñecemento, e ofrecen titulacións de grao e de posgrao, ou equivalentes, en artes escénicas, o cal obriga a investigar e dilucidar aspectos básicos, como é o ritmo, das disciplinas que compoñen os seus currículos.

Moito se ten especulado en torno á definición, descrición e natureza do que se esconde baixo o termo “ritmo”. Nós tampouco podemos escapar desa viaxe exótica de longo traxecto a través dos oasis (fontes escasas) e dos espellismos que semellan responder a esta pregunta. En todo caso, non nos queda outro remedio que abrir a cuestión e enfrontarnos a ela, aínda que só sexa para que moitas das observacións que saian de aquí, a xeito de nocións básicas, sirvan como soporte a moitas das apostas que, sobre a análise rítmica, nos atreveremos a formular máis adiante.

En estudos introdutorios á crítica literaria, relativamente recentes, adoita abordarse o tema do ritmo como factor construtivo dos textos artísticos, tal é o caso do traballo de Antonio García Berrio e Teresa Hernández Fernández (2008), que lle dedican un capítulo. O achegamento que fan estes dous profesores comeza pola consideración físico-material e psicolóxica do ritmo vinculándoa ao concepto estético da beleza:

“Uno de los factores *físicos* fundamentales en nuestras sensaciones y sentimientos estéticos de que un texto literario o una obra de arte en general son especialmente agradables, bellos o poéticos es el ritmo. [...] decimos que es rítmica una sucesión de estímulos en un objeto de la realidad o en una obra artística, tales que inducen en quienes los perciben un conjunto de sensaciones correspondientemente armónicas, cuyo balance perceptivo total es corporalmente placentero.” (García e Hernández, 2008: 89)

Unha das conclusións a cal chegou o profesor Samuel Gili Gaya, logo de toda unha vida de investigación en torno a este tema, máis vinculado á expresión verbal, a súa métrica e calidade, é que o “ritmo” significaría reaparición de calquera fenómeno susceptible de ser percibido polo ser humano (Gili Gaya, 1993).

O fisiólogo e psicólogo alemán Wilhelm Wundt (Gili Gaya, 1993) afirmaba que as persoas toman conciencia do ritmo a partir das súas sensacións musculares, de fóra cara a dentro. As sensacións musculares como, por exemplo, no camiñar e o respirar, orixinan na persoa “imaxes temporais”, puntos de referencia temporal, xa que o ser humano non pode percibir o tempo en abstracto. As imaxes temporais están conectadas con outras de velocidade e duración. Por tanto, é a fisioloxía humana a que fundamenta a súa percepción do ritmo. Ademais o ritmo xera no ser humano un sentimento de pracer, vinculado ás tensións e distensións musculares.

Do doutor W. Wundt, Gili Gaya, extrae as súas conclusións en torno ó feito de que a cooperación de forzas excitantes e inhibitoras, á cal están sometidas as nosas funcións centrais vitais, sitúa a vida enteira sobre unha base de vibración.

Esa *vibración* que garante a continuidade e o movemento na música, prolongando os sons anteriores nos sucesivos e realizando a fusión de presente e pasado, “la supervivencia o resonancia del pasado a través del presente” (Jankélévitch, 2005: 80-81).

Segundo Wundt, o pracer do ritmo depende de dous elementos: a *repetición* de sentimentos de tensión, e o *contraste* entre os sentimentos de tensión e os de distensión. Se facemos un traslado ó eido da lingüística, como fixera o profesor Samuel Gili Gaya (1993), e traducimos a “tensión” ou “intensidade” en “acentos”, entón podemos observar que isto complícase cos elementos de velocidade e número de acentos. Por exemplo, o ritmo crecente con moi grande aceleración da velocidade causa un sentimento de despracer; o ritmo decrecente con moi lenta velocidade produce un sentimento de tensión. A máis acentos, maior excitación. Distribuídos irregularmente

producen excitación e despracer. O ritmo crecente é excitante. O decrecente é calmante (Gili Gaya, 1993).

Segundo Gili Gaya, as condicións dunha impresión rítmica son: *reaparición*, *acentuación*, e *proporción*. Pero as formas rítmicas non son ritmo ata que inician movemento. Por outro lado, é preciso considerar tamén que, debido á irreversibilidade do tempo, nunca hai repetición de idénticas secuencias, sempre intervén o factor *variación*.

Dentro do xogo de posibles achegamentos ó ritmo, en forma de definicións, Gili Gaya exponnos a que considera o ritmo como a percepción uniforme de *grupos sucesivos de sensacións*, obxectivamente localizadas, acompañados dun ton emocional característico. Ritmo sería, baixo esta óptica, a *recorrenza uniforme de sensacións de movemento ou tensión*, que concorren en períodos regulares coas sensacións procedentes dunha serie obxectiva de estímulos. Polo que sería tan posible un ritmo do olfacto, do gusto, do tacto e da visión como do ouvido. O ritmo auditivo e o visual parecen ser ilusións debidas á reacción muscular do suxeito, combinadas coas sensacións procedentes dunha serie obxectiva de estímulos.

Outra aproximación útil é a que considera que a base do ritmo atópase máis nas sensacións musculares que na función mental. Sobre a mesma base muscular Bingham establece a súa teoría motriz da melodía: A elevación do ton non é soamente un resultado da tensión crecente do aparato vocal, senón que produce, de modo análogo, unha crecente tensión muscular no oínte. En consecuencia, unha inflexión decrecente ó final serve para precipitar o proceso de relaxación (distensión) que sinala o fin da melodía.

Á marxe das bases físicas ou fisiolóxicas que poidan sustentar o fenómeno rítmico, e ficándonos xa no terreo da lingüística, atopamos dúas naturezas de ritmo. O ritmo poético pode estar baseado en elementos fonéticos (repeticións de acentos ou de sons), ou ben en elementos *psíquicos* (repetición de representacións, conceptos ou estados afectivos), a este último Gili Gaya chámalle “ritmo de pensamento”.

Dando un chimpó ó eido da literatura dramática, poderíamos equiparar o primeiro ós fenómenos que se dan no *discurso*, ós que denominamos *ritmo dramatúrxico*, e ó segundo os fenómenos vinculados coa *ficción* e a *historia*, ós que denominaremos baixo a acepción de *ritmo dramático*.

Para Gili Gaya, a linguaxe versal é aquela que potencia ao máximo tanto o número de elementos que se repiten (“ritmos”), como a súa periodicidade. Pero máis aló da acústica dos fenómenos rítmicos que leva consigo o verso, a reaparición de percepcións xa vividas, ou dalgunhas que nolas recorden, teñen un valor estético. Por iso o ritmo da linguaxe non é indispensable que sexa acústico, fonético, baseado na repetición de acentos ou agrupacións de sons. Revivir certas representacións, imaxes ou estados afectivos ao longo dunha obra, pode producir efectos de recorrencia tan densos como os que se obteñen coa rima, os pés e os acentos fixos.

Neste senso, por exemplo, Cicerón soubo darse conta de que o orador practica un balanceo entre as significacións de palabras análogas ou contrapostas: *antítese*, *clímax*, *anticlímax* e *paralelismo*, eran, para el, factores rítmicos independentes das cualidades sonoras (Cicerón, 2002).

## 1.C. DRAMATURXIA

### *A que chamamos dramaturxia?*

Considerada unha disciplina académica, tamén ten unha vertente na que é considerada unha arte porque se vincula estreitamente a espectáculos teatrais, formando parte consubstancial e imprescindible no proceso de creación escénica. Por outra banda, nalgúns casos a dramaturxia brilla autónoma ao erixirse nun texto dramático e teatral que pode conter uns excelsos valores literarios e, por tanto, funcionar independentemente ao ámbito das artes escénicas, lexitimándose en si mesma como obra de arte da chamada “literatura dramática”, en formato libro, xa sexa en soporte físico de papel, xa en versión dixital ou electrónica, para pasar a engrosar as bibliotecas do saber.

Non obstante, está claro que a dramaturxia non se circunscribe exclusivamente á vertente textual codificada a través das palabras. Hai unha longa tradición de dramaturxia composta de imaxes e debuxos, de esquemas nos que se diseña o funcionamento de accións lumínicas, xestuais, obxectuais, sonoras e musicais, espaciais e temporais. Toda a especulación na tridimensionalidade escénica espazo-temporal, contemplada e prevista en partituras dramaturxicas que deron pé a espectáculos fundamentais da historia do teatro, como *Deafman Glance* (1970) de Robert Wilson ou *Café Müller* (1977) de Pina Bausch.

A este respecto Robert Wilson afirma:

“Mi trabajo se conoce por su “libro visual”, de manera que siempre supone un reto para mí presentar un trabajo que contiene mucho texto, con largos diálogos. [...] Trabajo en etapas. Preparo una pieza a lo largo de un largo proceso de tiempo. Comienzo con un libro visual, que es cómo se verá el escenario: alto o bajo, oscuro o claro, abstracto o naturalista, muy vacío o muy lleno o lo que sea. Una vez que sé cómo es el espacio, me resulta más fácil decidir lo que hay que hacer. La siguiente fase es el trabajo con los actores y se basa en los dibujos que componen el libro visual.” (Valiente, 2005: 9)

A problematización do concepto “dramaturxia” e a súa amplitude non poden ser desbotadas dun estudo como este, que inclúe o devandito termo no propio título: “O ritmo na dramaturxia”. No entanto, tampouco se trata de facer unha prospección epistemolóxica que requiriría, sen dúbida, doutro extenso estudo.

O profesor Joseph Danan publicou a este respecto o libro *Qu’est-ce que la dramaturgie* (2010) no que argumenta:

“Poser cette question aujourd’hui, ce n’est pas seulement tenter de définir une notion dont on sait à quel point elle est fuyante pour qui cherche à s’en approcher; c’est s’affronter à un état du théâtre, le nôtre à l’aube du XXI<sup>e</sup> siècle, où se défait ce que l’on a cru savoir: du drame, de l’action – du théâtre même. Qu’en est-il de la dramaturgie quand le théâtre est tenté d’expulser le drame de sa sphère? Quand l’action se délite et se dénigre au point de paraître s’annuler? Quand le théâtre se fait danse, installation, performance?” (Danan, 2010: 5)

Entre as definicións que baralla o dramaturgo e profesor Joseph Danan está a da arte de composición de obras de teatro, consensuada coa que dá Patrice Pavis no seu recoñecido *Dictionnaire del teatro*. Unha ampliación do concepto tamén abrangue o pensamento e os procedementos de translación á escena dunha obra de teatro: “Pensée du passage à la scène des pièces de théâtre” (Danan, 2010: 8). Botando man da etimoloxía recorreremos ao “drama” como “acción” e á dramaturxia como a organización da acción. No entanto, respecto ao repaso etimolóxico, Danan apunta como, no *Abrégé du Dictionnaire grec-français* de Anatole Bailly, *dramaturxia* se define, no propio termo grego, como “Composition ou représentation d’une pièce de théâtre.” (Danan, 2010: 8). O fundador da “dramaturxia”, Gotthold Ephraim Lessing, que escribe unha serie de artigos arredor desa función, entre o 1767 e o 1768, reunidos baixo o título de *Dramaturgia de Hamburgo*, fai especial fincapé nun labor crítico especializado respecto ás obras teatrais e aos espectáculos, así como á construción de repertorios nun teatro,

asignándolle estas misións, como principais, á dramaturxia. Non obstante, en *Dramaturgia de Hamburgo* tamén se ocupa de analizar algúns dos factores e dos elementos compositivos das obras dramáticas, desde os efectos da comedia (Lessing, 1993: 207-210) ata a mestría na construción coherente, lóxica e intencional dos personaxes (Lessing, 1993: 229-232, 489-492). Todo e que, finalmente, o propio autor remata por non ofrecernos unha definición concreta e directa de *dramaturxia*, chegando, nas últimas páxinas do seu volume fundacional, a recoñecer que o seu obxectivo é a crítica (Lessing, 1993: 524-525):

“En fin, se me ocorreu explotar [...] a crítica. Y así nació la idea de estas hojas periódicas. La idea me gustó. Me recordó las didascalias de los griegos, es decir, las breves anotaciones semejantes a las que el propio Aristóteles no desdeñó escribir sobre las piezas teatrales griegas. [...] Tuve incluso la intención de llamar a estos papeles míos *Didascalias de Hamburgo*. Pero este título me sonaba demasiado exótico, y ahora me satisface haber preferido el actual.”

Moito máis recente é a definición que nos ofrece o mestre, dramaturgo e director escénico Jaume Melendres en *La direcció dels actors. Diccionari mínim* (2000), na que xunta síntese e ironía na busca dunha concreción baseada tamén na experiencia:

“Dramatúrgia. Operació d’escriure un text destinat a la representació, o de fer representable un text que no havia estat escrit amb aquest objectiu. El terme s’usa impropiament quan el director considera ‘dramatúrgia’ els seus plantejaments d’escenificació, fenomen cada dia més estès que potser revela un desig subliminar d’elevant-se cap a feines més ‘intel·lectuals’ i, per tant, superiors. Així doncs, un quadern de direcció no és una dramatúrgia, llevat de casos com el de Stanislavski per a *Otel·lo* (1933), on el director rus fa, a més a més, un veritable treball dramatúrgic en la mesura que modifica el text original per adaptar-lo al seus pressupòsits estètics, tan allunyats dels de Shakespeare.” (Melendres, 2000: 49)

Xa que logo, Melendres, deixa patente a dimensión textual da dramaturxia, tanto concibíndoa como a escrita ou composición de textos destinados á escenificación, como as operacións necesarias para facer representable ou escenificable calquera outro material textual. Neste senso cómpre que nos acheguemos á definición que no mesmo libro dá de “texto teatral”:

“Manual d’instruccions – conjunt de didascàlies – destinat als actors (i subsidiàriament al director i a l’escenògraf) per tal que la maquinària teatral produeixi determinats efectes emocionals sobre el públic. [...] Per raons òbvies



d'economía i de comoditat, el text teatral, històricament, ha adoptat una forma que ens fa creure que els personatges parlen. De fet, el text teatral no ens diu mai *què diu* el personatge, sinó només allò que l'actor *ha de fer dir al personatge*. Per això mateix, el text teatral no és un text literari, encara que de vegades també pugui tenir aquesta qualitat suplementària, com la poden tenir els eslògans publicitaris.” (Melendres, 2000: 125)

Fica clar o importantísimo rol que Melendres lle parece adxudicar ao dominio da linguaxe escénica e do que se chama popularmente “carpintaría teatral” para o eficaz desenvolvemento da dramaturxia. Tamén resulta de radical importancia a atención aos efectos “emocionais” e, por tanto, cognitivos (pois na propia definición que nos ofrece Melendres de “emoción” inclúe a avaliación cognitiva da situación como condición *sine qua non* da mesma). Deste xeito, dramaturxia implica un control sobre os efectos causados ou producidos na recepción. Ese texto ou tecido teatral en que consiste a dramaturxia debe levar implícita unha especie de partitura de efectos previstos na recepción. Este requisito vai entroncar directamente coa natureza do estudo do ritmo na dramaturxia, xa que na súa análise e aplicación compositiva vai consistir, fundamentalmente, no dominio do grao de tensión, atracción e intensidade intrínsecos aos elementos compositivos e tamén ao que se xera na súa relación ou contacto dentro da trama de acción (ou *trama dramática*).

Seguindo con algunha outra acepción de dramaturxia pertinente a este traballo non podemos deixar de citar a do famoso *Diccionario del teatro* (1998) de Patrice Pavis, subtulado na edición española, precisamente: *Dramaturgia, estética, semiología*. Nel redúndase no sentido orixinal e clásico, xa citado: “el arte de composición de obras de teatro” e nunha extensión máis ampla: “la técnica (o la poética) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, o bien inductivamente a partir de ejemplos concretos, o bien deductivamente a partir de un sistema de principios abstractos.” (Pavis, 1998: 147-148) Visto así, un estudo sobre o ritmo na dramaturxia, se consideramos o ritmo como un principio construtivo ou compositivo da obra, entón poderíamos deducir que imos realizar aquí un traballo directamente incluído no ámbito da dramaturxia, en tanto en canto imos intentar dilucidar, a partir de exemplos e dun sistema empírico de principios, os mecanismos rítmicos constitutivos dunha obra teatral. Logo de describir sucintamente o sentido “brechtiano” e “posbrechtiano” que veu a ampliar a noción de dramaturxia, incluíndo a práctica totalizadora do texto posto en

escena e destinado a producir un determinado efecto na recepción, Pavis, aínda engade unha explicación relacionada co oficio ou “actividade do dramaturgo”:

“La dramaturgia, actividad del dramaturgo, consiste en disponer los materiales textuales y escénicos, en extraer los significados complejos del texto eligiendo una interpretación particular, en orientar el espectáculo en el sentido escogido. Dramaturgia designa entonces el conjunto de las operaciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena al actor, ha llevado a cabo.” (Pavis, 1998: 148)

Aquí expándese a dramaturxia a calquera decisión que afecte á estética e ao sentido do espectáculo, desde a mesma elaboración do texto, ata a elección do lugar escénico no que se realizará, o casting de actores e actrices e o seu estilo interpretativo, etc. “Así pues, la dramaturgia en su sentido más reciente tiende a desbordar el marco de un estudio del texto dramático para englobar texto y realización escénica.” (Pavis, 1998: 149)

Non obstante, esta amplitude “desbordante” á que alude Patrice Pavis deberá ser acoutada aquí, neste estudo do ritmo, coa finalidade lóxica de circunscribir a investigación a un campo que se poida abarcar, fuxindo da dispersión, en favor dunha prospección da que extraer unha tese que dea respostas eficaces e empíricas á cuestión do ritmo na dramaturxia.

Nesa mesma amplitude, á que se refire o profesor francés, podemos achar a definición que, desde o ámbito anglosaxón, nos ofrecen Cathy Turner e Synne K. Behrndt en *Dramaturgy and performance* (2008):

“Essentially, we are using the word to describe the composition of a work, whether read as a script or viewed in performance. While it is a term for the composition itself, it is also a word applied to the *discussion* of that composition. In other words, when we are engaged in (doing) dramaturgy, we are looking at the composition or dramaturgy of a work. Perhaps it is important, however, to clarify the need for a dynamic and fluid conception of what ‘composition’ means in the context of performance: rather than attempting to pin down the meaning of a work, once and for all, dramaturgy tends to imply an observation of the play in production, the entire context of the performance event, the structuring of the artwork in all its elements (words, images, sound and so on). It also requires an awareness that theatre is live and therefore always in process, open to disruption through both rehearsal and performance.” (Turner e Behrndt, 2008: 4)

Nun estudo comparativo do emprego do termo dramaturxia noutros contextos, como, por exemplo, cando Erving Goffman bota man del para referirse aos comportamentos sociais e aos roles que as persoas representan na súa comunicación e interacción, así como no seu xeito de presentarse diante dos demais, inclúense o ingredientes típicos da dramaturxia, entendida como unha estrutura de acción que vai ser ensaiada e que conleva unha repetición que permita o recoñecemento e a referencia dentro da orde social.

Nunha comparativa coa arquitectura tamén pode observarse ese labor estruturante da mesma, que vai condicionar os usos, os eventos, a “performance” que poidan ter lugar nesa estrutura que toda construción arquitectónica condiciona. “Dramaturgy need not only apply to dialogue. Architects have related it to the ways in which buildings suggest the possibility of a range of uses, and are completed by events.” (Turner e Behrndt, 2008: 5). Ábrese aquí, de novo, ese entender a dramaturxia como a arquitectura do espectáculo teatral. Os mesmos ensaístas vinculan a esta as operacións de análise (nun sentido amplo que abrangue ao espectáculo) e tamén de composición – creación.

En *La palabra que empieza por D. Dramaturgia, dramaturgismo y asesoría literaria en el teatro desde el siglo XVIII* (2008) de Mary Luckhurst podemos encontrar unha extensa e detallada fundamentación histórica e teórica principalmente sobre o dramaturxismo e a asesoría literaria en diferentes latitudes. Sobre o concepto xeral ao que aludimos aquí, a “dramaturxia”, dedícaselle menos estudo quizais porque, pese ás súas fronteiras máis ou menos difusas, resulta menos polémica e máis aceptada no sector teatral que aqueloutro de “dramaturxismo”. Nun capítulo introdutorio a este respecto sinálase:

“El significado de las palabras *dramaturgista* y *dramaturgia* es inestable, a veces hasta extremos angustiosos. [...] Sin embargo, ambas palabras pueden rastrearse hasta la antigüedad clásica. En el *Greek Lexicon* de Liddell y Scott el sustantivo *dramatourgia* es una subentrada debajo de *dramatourg-eo*, un verbo que significa ‘escribir un texto en forma dramática’, empleado por Josefo en *La guerra de los judíos* (75-79 d.C.). *Dramatourg-eo* está relacionado con *dramatopoi-eo*, ‘poner en forma dramática’; *dramatopoi-a*, ‘composición dramática’; y *dramato-poi-os*, ‘poeta dramático’. Ambos verbos son activos, contienen *dramatourg-eo*, la idea de ‘hacer’ o ‘componer’, de *poien*. Un texto atribuido al *dramatopoiou* Seudo Luciano invoca literalmente al ‘hacedor de dramas’, un creador de obras teatrales que puede imaginativamente componer un drama y representarlo sobre el escenario. La referencia más temprana a *dramatourgia* citada por Liddell y Scott es *La Geografía* de Estrabón. *Dramatourgia* se traduce en la edición Loeb como ‘estructura de la obra dramática’, y en este sentido describe la organización de los

elementos formales en una tragedia, la composición estructural de la acción en un trabajo dramáticamente cohesionado.” (Luckhurst, 2008: 15)

As dimensións críticas e teóricas en torno ao drama e á actividade do dramaturxista teñen que ver conceptualmente coa palabra “didascalía”, asociada ao traballo que xa referimos de Gotthold Ephraim Lessing e a súa *Dramaturgia de Hamburgo*. Luckhurst explica que tanto o latín “didascalicus” como o grego “didaskalikos” aparece no *Oxford English Dictionary* como “de la naturaleza de un profesor o de la instrucción; didáctico; relativo a un profesor.” E emparentao coa ampliación do aspecto pedagóxico que se lle atribúe a Brecht na súa redefinición do “dramaturxista” (Luckhurst, 2008: 16).

Despois de repasar algunhas das diatribas históricas arredor da dramaturxia, acaba concluíndo e coincidindo co xa mencionado máis arriba:

“En resumen, uno de los significados comunes de la *dramaturgia* alude a las estructuras internas de un texto teatral y concierne a la ordenación de los elementos formales por parte del dramaturgista: argumento, construcción de la narrativa, personajes, marco temporal y acción dramática. A la inversa, la dramaturgia puede también referirse a los elementos externos que se relacionan con la puesta en escena, el concepto artístico global tras la escenificación, la política de la representación, y la manipulación calculada de la respuesta del público. [...] la clave para ambos sentidos de la palabra concierne a la empresa de la creación, la construcción real de texto y teatro en su nivel más práctico.” (Luckhurst, 2008: 20)

Coa vontade de despegar “dramaturxia” de “literatura”, Yves Lavandier comeza o seu libro *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic* (2003), cunha aseveración que non deixa lugar a dúbidas:

“El término ‘dramaturgia’ viene del griego *drama* que significa ‘acción’. La dramaturgia es, retomando la definición de Aristóteles, la reproducción y la representación de una acción humana. Esta reproducción puede presentarse en el teatro, la ópera, el cine, la televisión, donde la acción es vista y oída; en la radio, donde únicamente puede ser escuchada; y, en menor medida, en el cómic, donde la acción es vista y también leída. La dramaturgia es pues un arte, al igual que la literatura, con la que no se debe confundir. La literatura se escribe para ser leída, la dramaturgia para ser vista y/u oída. Recordemos que el término ‘teatro’ viene del griego *theastai* que significa ‘ver’.” (Lavandier, 2003: 17)

Ademais, Lavandier, fai tamén fincapé nalgo que xa vimos de estudar, a radical importancia dunha linguaxe específica da dramaturxia que teña en conta, ao máximo, a recepción. Na dramaturxia, insiste, hai expresión e comunicación, por tanto trátase

dunha linguaxe. Unha das ocupacións fundamentais da dramaturga ou do dramaturgo é, xa que logo, garantir a accesibilidade dun público determinado ao que se dirixe.

Tamén se insiste en que “no hay obra de arte sin estructura” (Lavandier, 2003: 17) e ao ser a dramaturxia unha linguaxe, entón ha rexerse por unha gramática, ou sexa, por unhas regras. Ao falarmos de “regras” cómpre afastar estas da idea de “receita” ou “solución”:

“El término regla engloba una infinidad de nociones y de niveles muy variados de obligación. En *Aspectos de la teoría de la sintaxis* el lingüista Noam Chomsky diferencia las reglas de la competencia, que generaron la gramática, de las reglas de resultado, que dieron lugar al estilo. Los mecanismos del lenguaje dramático están emparentados con las primeras. A cada cual, después, le corresponde configurar su estilo ‘depurando’.” (Lavandier, 2003: 22)

Para as “regras” remítesenos á *Poética* de Aristóteles, Horacio, Boileau, Hegel e moitos outros que estudaron o tema. As “regras” asóciáanse ás constantes que aparecen na análise da maior parte das nomeadas obras mestras da dramaturxia. Ese mínimo común múltiplo que dá lugar a modelos e referentes de traballo, dentro dunha longa tradición que vai acumulando coñecementos e ferramentas técnicas e metodolóxicas útiles desde a perspectiva da análise e composición de pezas pertencentes á dramaturxia. Nalgunhas delas habemos entrar, necesariamente, neste estudo sobre o ritmo.

Para rematar esta escolma sobre as definicións e concepcións arredor do termo “dramaturxia” que, se ben podería ser moito máis extensa aínda, resulta suficiente para irmos centrando e acoutando o noso campo de traballo, imos citar algunhas ideas do libro *Leccións de dramaturxia* (2003) de Bert Cardullo, que redundan e, á vez, matizan o xa sinalado.

Nun dos paratextos iniciais do devandito *Leccións de dramaturxia*, cuxo título orixinal é *What is dramaturgy?* (Peter Lang Publishing, Inc., Nova York, 1995), aparecen as frases atribuídas a Leon Katz: “A finalidade da dramaturxia consiste en resolver a dicotomía entre as dimensións intelectual e práctica no teatro, fundindo as dúas nun todo orgánico.”

Semellante ao volume de Mary Luckhurst, Cardullo reúne unha serie de capítulos que se centran, sobre todo, no alcance e nas problemáticas do “dramaturxismo”, así como na figura e nas funcións do “dramaturxista”, nos diferentes sistemas teatrais de diversos países. Á dramaturxia, en si mesma, só se lle dedica pequenos parágrafos, xa que a súa

faceta primixenia está moito máis consolidada e aceptada e suscita menos debate. Trátase da xa descrita anteriormente como a arte ou as técnicas da composición dramática, derivada dun significado case literal e pegado á etimoloxía, onde a raíz “drama” significa acción ou acto de facer e o sufixo “-urgy” expresa o proceso de traballo (Cardullo, 2003: 17).

Sobordando este terreo, en *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación* (2011), VVAA., o profesor José A. Sánchez amplía o espectro cando establece unha diferenciación entre “dramaturxia” e “texto”, vinculando a primeira a un espazo intermedio entre os tres factores que compoñen o fenómeno escénico: “el teatro, la actuación y el drama. El teatro es el lugar del espectador (espacio social o de representación); la actuación (performance), el lugar de los actores (espacio expresivo o de dinamización); el drama es el lugar de la acción, codificable o no en un texto (espacio formal o de construcción)” (Sánchez, 2011: 19). Aí a dramaturxia é o espazo de mediación e traballa sobre a relación entre o teatral “o espectáculo” e o “público”, a recepción, a actuación “que implica al actor y al espectador en cuanto individuos” e o drama: “la acción que construye el discurso” (Sánchez, 2011: 19). Para concluír que a dramaturxia está alén do texto e comprende “el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica” (Sánchez, 2011: 20). Trátase, xa que logo, como o mesmo profesor reconece, dunha redefinición que serve, especialmente, para aqueles espectáculos cuxas dramaturxias se afastan dos canons fabulares, ou daquelas que prescinden da palabra como elemento constitutivo e xerativo, como se veu no exemplo, anteriormente citado, das dramaturxias de Robert Wilson, pertencentes ao nomeado “teatro visual ou de imaxes”, así como a un longo repertorio doutras agrupadas no que Hans-Thies Lehmann deu en chamar “teatro posdramático”.

Finalmente, é moi útil considerar o traballo titulado “El còmic: una dramaturgia mestissa”, no que o dramaturgo e profesor Carles Batlle (2013) achega unha solución á dicotomía expresada anteriormente, respecto ás definicións e estilos, así como a esa vella lideira que teima en concibir o texto dramático e o espectáculo como dous compartimentos estancos afastados.

Para Carles Batlle, á marxe de estilos, a dramaturxia que emprega como base o texto verbal é necesariamente concibida e lida imaxinando ou visualizando unha representación ou acto performativo. Para iso volve a reler a *Poética* de Aristóteles, en cuxo inicio se diferencia a epopea da traxedia pola maneira de imitar. Mentres que a primeira imita narrando, a segunda imita mostrando. A mostración teatral resulta, por

tanto, inherente ao texto que conforma a dramaturxia. Pero incluso vai máis aló, Batlle, cando afirma que tanto ten se o texto foi escrito ou non para a escena, porque a “actividade dramaturxica” consiste nunha lectura proxectando unha teatralidade, producindo unha montaxe virtual do texto. Dramaturxia sería, desde esta perspectiva, unha lectura que visualiza un espectáculo. Xa que logo, o ritmo na dramaturxia viría a ser parello ao ritmo no teatro virtual ou mental desa operación lectora do texto.

#### 1.D. O FENÓMENO RÍTMICO NA DRAMATURXIA

Entre as múltiples finalidades que os tratadistas da teoría dramática lle asignaron ao teatro, cómpre resaltar a de Susan Langer, quen prioriza o ritmo como o elemento que estrutura e sostén a expresión teatral por riba de cuestións éticas, catapultando, ademais, a subxectividade (Melendres, 2006: 237).

Non de balde, a expresión humana, en toda a súa complexidade, verbal, xestual, cinética, proxémica, tamén parece estar regulada e articulada polo que o lingüista Sebastia Serrano denomina “sincronía rítmica”, que será, ademais, aquilo que determina a relación intersubxectiva entre as persoas, e que o teatro e a dramaturxia reproducen, con maior ou menor grao de estilización, na esfera do drama, caracterizado precisamente por circunscribir calquera temática á “esfera do entre” (Szondi, 1988: 13).

“[...] sembla ben provada la relació que existeix entre els ritmes corporals i la llengua que parlem, ja que, amb paraules senzilles, podríem dir que l'entonació que donem en parlar a les nostres expressions lingüístiques són, d'alguna manera, les musiques al so de les quals ballem els parlants contínuament. Mentre parlem, els moviments de les mans, dels dits, del cap, tots els moviments del cos, coincideixen amb aquest compàs. En termes tècnics se'n diu sincronia interaccional.

Simplement, estar en sincronia amb una altra persona ja és una forma de comunicació. [...] Dues persones, quan conversen, a més a més de tot el que hem dit, es veuen involucrades en una mena de procés d'interacció rítmica, [...]. És simplement un ritme compartit.” (Serrano, 2001: 30-31)

Nesa simbiose entre os signos verbais e xestuais, dentro da interacción, cumpre un papel primordial a cultura e a época na que están sedimentados. Na organización de todo o conglomerado de signos escénicos que xorden a partir dunha dramaturxia, o ritmo ten unha función esencial, como se se tratase dunha enerxía dinámica que sostén e liga todos os impulsos expresivos, tanto os que implican unha vontade comunicativa explícita como aqueloutros “naturais” que responden a actos reflexos, a funcións

biolóxicas ou a movementos inconscientes, que se codifican na dramaturxia a través de didascalias ou do propio discurso dos personaxes, xa sexa cunha referencia descritiva directa, xa a través da suxerencia, da evocación, da inferencia a partir dunha palabra, dun determinado acto de fala, dunha secuencia de acción, por mínima que sexa, que implica eses impulsos expresivos.

En todo caso “els éssers humans estan lligats entre si per jerarquies de ritmes, que són específics de la cultura i es manifesten bàsicament en el llenguatge i en el moviment corporal.” (Serrano, 2001: 33)

No *Lèxic del drama modern i contemporani* (2009), baixo a dirección de Jean-Pierre Sarrazac, dedícaselle unha entrada ao concepto do ritmo. Xa no primeiro parágrafo se cita ao profesor Henri Meschonnic e os seus estudos sobre o ritmo lingüístico, cuxa etimoloxía se vincula á idea de “fluxo”, que anima todo discurso e lle dá sentido. A importancia dos acentos no discurso e das series prosódicas, así como na escrita a súa puntuación e tipografía, colaboran na análise do ritmo que propón Meschonnic.

“Les sèries prosòdiques creen una atracció semàntica entre les paraules, i els accents inscriuen l’oralitat del llenguatge, és a dir, un continu sonor, independent de la gramàtica o de la retòrica, i de la frase o de la rèplica.” (Sarrazac, 2009: 168)

Trátase aquí, principalmente, dunha acoutación do ritmo as cuestións máis relacionadas coa circulación da palabra emitida, da súa organización en grupos de sentido, da inclusión de pausas e silencios, do estudo dos finais de cada grupo de sentido que xeran cambios. Unha análise que observa, ademais das réplicas do discurso dos personaxes e da dobre enunciación teatral (entre os personaxes e entre estes e a recepción de espectadores/lectores), as poéticas particulares que cada obra reinventa no emprego dos “fluxos da palabra” e a súa “teatralidade”.

Nesta mesma entrada do libro *Lèxic del drama modern i contemporani* sinálase a importancia de estudar, no drama editado, os brancos tipográficos que aparelan ou separan réplicas, escenas ou cadros, xa que poden, incluso, constituír un discurso propio superposto, sobre o que pode ser o “ritmo escénico”.

“Si bé produeix un efecte visual de discontinuïtat, el blanc inscriu també la continuïtat d’una subjectivitat; i aquest vaivé instaurat, a través d’ell, entre el diàleg i les didascàlies pot ser llavors considerat com un nou tipus de ‘diàleg’ teatral, que s’estableix entre el ficcionament i la instància o l’argument del text.” (Sarrazac, 2009: 168-169)



Respecto á posta en escena dun texto teatral, refírese a importancia de facer unha aproximación obxectiva do seu ritmo, que consiste na restitución da súa organización rítmica. Isto viría a influír no dispositivo escénico: “oralització i gestualitat posades al servei dels accents i dels ecos prosòdics del discurs (A. Vitez, C, Régy); restitució de didascàlies significants que es converteixen en una realitat rítmica audible, sota la forma d’una veu *en off* (M. Langhoff, S. Nordey).” (Sarrazac, 2009: 169) De tal xeito que a linguaxe eríxese no centro do dispositivo teatral ao mesturar o audible co visible, o diálogo coas didascalías, devolvéndolles a sinerxia na que consiste o feito do teatro.

Pola contra, desbótanse outras aproximacións ao ritmo aducindo a súa pertenza ao ámbito da dirección ou da escenografía, por ficaren fóra do propio texto e das especificidades estritamente lingüísticas, co cal deixan de considerar o ritmo nas dramaturxias performativas posdramáticas ou de teatro concreto, que se compoñen a partir de imaxes, sons, movementos e coreografías, etc.

“Aquestes pratiques, que s’han de situar en la línea de les realitzacions d’A. Appia o d’E.G. Craig, afegeixen significacions al text, o en substitueixen: efectes plàstics o sons; enlluminat; desplaçament dels actors; o mode de desenrotllament de l’espectacle. Les considerarem com altres formes d’enunciació escènica que permeten “pensar la dialèctica del temps i de l’espai al teatre” (P. Pavis)” (Sarrazac, 2009: 169)

Porén, o campo da dramaturxia resulta moito máis amplo que aquel que se centra no texto lingüístico e na súa representación teatral. Cómpre considerar, asemade, aquelas dramaturxias posdramáticas que, sen renunciar a codificarse a través de palabras, reivindicán o escenario como punto de intervención e non como transcripción dunha realidade que lle é externa, como sinala Hans-Thies Lehmann en *Teatro posdramático* (2013). Unha dramaturxia para un teatro posdramático “el cual se presenta como un punto de encuentro de las artes y desarrolla – y exige, por tanto – un potencial de percepción desvinculado del paradigma dramático (y especialmente de la literatura).” (Lehmann, 2013: 56)

Nesta mesma dirección, e sen necesidade de estendernos na epistemoloxía da dramaturxia posdramática neste apartado, contamos con obras editadas, de grande prestixio nos circuítos teatrais máis selectos, como é o caso de *Le Pouvoir des folies*

*Théâtrales. The Power of Theatrical Madness* (2009) de Jan Fabre<sup>1</sup>, na cal atopamos esa confluencia de accións performativas, tanto verbais e sonoras, como coreográficas, lumínicas, escenográficas, obxectuais, etc. O cal dá conta dun tipo de traballo onde a análise rítmica non se pode limitar á extensión meramente lingüística.

“SCÈNE 1

Accessoires: Aucun.

Costumes: Onze acteurs portent le costume de base avec une chemise blanche supplémentaire par-dessus le veston. L’Actrice 4 et les Acteurs 1 et 5 ne portent pas de chemise sous leur veston et pas de cravate. Les Acteurs 1 et 5 ne portent ni slip, ni chaussettes.

Scénographie: La scène est visible à l’arrivée du public. Les vingt-trois ampoules suspendues au-dessus de la scène dans un motif symétrique sont allumées à faible intensité. Les points lumineux font penser à un ciel étoilé. Contre l’écran de projection se trouve une rangée de onze acteurs, dos au public et à peine visibles. Il s’agit de l’Actrice 1, de l’Actrice 2, de l’Acteur 1, de l’Actrice 3, de l’Actrice 4, de l’Acteur 2, de l’Acteur 3, de l’Actrice 5, de l’Acteur 4, de l’Acteur 5 et de l’Acteur 6.

Onze acteurs sont debout en rang près de l’écran de projection, à égale distance l’un de l’autre, dos au public et à peine visibles. Derrière eux, les ampoules à incandescence dessinent un ciel étoilé de points lumineux. La bande sonore démarre. On peut entendre un extrait sonore de l’opéra *Penthésilée* d’Othmar Schoeck, mais il est incompréhensible.

Après quelque temps, quelqu’un se détache de la rangée d’acteurs contre la toile de fond. Il s’agit de l’Actrice 1. Pas à pas, elle recule. Elle se dirige vers la gauche de la scène et y reste immobile un instant, les bras croisés et la tête légèrement de travers. Elle semble observer l’écran de projection avec attention. Elle fait quelques pas sur la droite et regarde à nouveau. Alors que, concentrée, elle continue à regarder l’écran de projection, elle continue à reculer, pas à pas, jusqu’à atteindre le bord de la scène. Au-dessus d’elle, l’ampoule 3 s’allume. Au bout d’un moment, l’Actrice 1 dit son année de naissance.

Actrice 1: Mille neuf cent soixante-trois.” (Fabre, 2009: 14)

Aínda que este anaco do inicio da dramaturxia de *Le Pouvoir des folies Théâtrales. The Power of Theatrical Madness* semelle unha descrición do espectáculo, na que, ademais, tamén se inclúen esquemas e debuxos sobre as traxectorias e desprazamentos escénicos,

---

<sup>1</sup> Jan Fabre (Amberes, Flandes, 1958). Dramaturgo, director de escena, coreógrafo e artista plástico recoñecido internacionalmente. As súas performances, dramaturxias e espectáculos adoitan poñer en crise os códigos teatrais establecidos. En 1982 a súa peza *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien* resultou revolucionaria, encetando unha liña artística que confirmou dous anos despois con *De macht der theaterlijke dwaasheden* coa que participou na Bienal de Venecia.

podemos achar esta tipoloxía compositiva, con anterioridade, en pezas exemplares de Samuel Beckett como *Come and Go* (1965)<sup>2</sup>.

A existencia destas obras publicadas, e a súa evidente repercusión e influencia na dramaturxia contemporánea, xustifica, xa de por si, a ampliación do marco de estudo do ritmo na dramaturxia alén das dimensións fónicas e lingüísticas.

Como sinala Jean-Pierre Ryngaert “l’utopie du dialogue fermé, mimétique d’un échange prétendant tout ignorer du tiers spectateur pourtant présent s’effondre et laisse place à des tentatives différentes, qui relèvent notamment du montage, mais aussi d’essais rythmiques ou musicaux.” (2005a: 5-6)

Porque máis aló, incluso, da dimensión rítmica, no sentido musical do termo, dos diálogos polifónicos, de palabra sincopada e de expresións verbais xustapostas, está a presenza da “performance”, como elemento configurador base dunha boa parte da dramaturxia contemporánea que cómpre considerar.

Rastreando máis alusións ao ritmo en relación coa dramaturxia, incluíndo o seu sentido expandido como espazo de mediación entre o “teatro”, a “performance” e o “drama”, como anotamos no apartado anterior, podemos achar unha entrada específica en *Anatoli Vassiliev: l’art de la composition* (2006) de Stéphane Poliakov. Nela aparece á beira dos conceptos de “tempo” e “tempo-ritmo”, derivándose da noción herdada de Meyerhold, que vén a reafirmar no teatro un paralelismo coa lingüística ao cinguilo á disposición dos tempos fortes e febles. Competencia considerada unha arte en si mesma: “Le rythme est l’art de disposer les temps forts et les temps faibles. [...] Il dépend de la tension sémantique qui constitue la racine de son jeu et de la perspective. Il est donc révélateur de la composition.” (Poliakov, 2006: 150-151)

Cando emprega a palabra “perspectiva” asociada ao ritmo está indicándonos a ligazón que esta estrutura de tempos fortes e febles, ancorada nunha “tensión semántica”, establece entre o texto e o espectáculo, na súa totalidade ou en cada unha das súas partes e elementos constitutivos (personaxes, situacións, escenas, diálogos, monólogos, etc.). No espectáculo, afirma, esa “perspectiva” expresa a distancia entre o actor e o obxecto do seu xogo ou actuación (Poliakov, 2006: 148).

---

<sup>2</sup> Pode consultarse, no capítulo correspondente do Apéndice, a modo de exemplo, un fragmento desta peza.

No tocante ao vocábulo “composición” recolle a importancia dunha colocación, orde, distribución analítica e, ao mesmo tempo, creativa, formalizadora. A composición “est gouvernée par une loi de contraste. En même temps, l’unité de la composition induit une règle de conformité des éléments et des principes d’harmonie: polyphonie et parallélisme, contrepoint et divergence.” (Poliakov, 2006: 133)

Esa lei do contraste ou oposición, así como os principios de harmonía, contrapunto e diverxencia, han ser verificados como mecanismos rítmicos fundamentais no presente ensaio, en capítulos posteriores.

Respecto ao estudo do ritmo relacionado directamente cos textos dramáticos, adóitase analizar, nos volumes dedicados a esta materia, dentro das coordenadas ou configuracións temporais.

En *L’analyse du texte de théâtre* (2005), Michel Pruner inclúe a noción rítmica como factor intrínseco ao “tempo dramático” en relación aos diferentes “momentos” da acción. O deseño da duración dos acontecementos ten que ver cun “espesor temporal” e cunha cronoloxía. “Le temps représenté s’écoule sur un certain rythme. Celui-ci s’établit selon un *tempo* idéal, variable en fonction des différents moments de l’action.” (Pruner, 2005: 58)

A relación que contempla Michel Pruner entre o “tempo dramático”, o ritmo e a velocidade que inflúe ou modela as duracións dos sucesos nunha trama de acción é un punto de partida que necesita ser desenvolvido en profundidade máis adiante. Sirva agora, como exemplo das implicacións que isto supón, aquela fórmula que se pode deducir das reflexións que o director de cinema Andrei Tarkovski verte no seu libro *Esculpir en el tiempo* (1999) cando describe a “sensación temporal” que produce unha determinada escena na recepción. Esa “sensación temporal” correspóndese coa experiencia da duración e pode resultar comprimida, resumida, rápida, ou ben dilatada, extensa, lenta, segundo a cantidade e a cualidade daquilo que aconteza nesa escena. Se nunha escena se producen moitos movementos, pequenas accións ou actividades dos personaxes na pugna pola consecución dos seus obxectivos (desexos), e esas actividades, faceres e movementos, ademais, resultan decisivos para o avance da intriga (da resolución dunha historia ou fábula) ou ben implican unha alta tensión empática pola súa gravidade afectiva, semántica, entón a devandita “sensación temporal” resultará vertixinosa, semellará que o tempo cronolóxico pasa nun intre, como se se resumise, como se se precipitase de maneira desbocada. No entanto, se nunha escena acontecen poucos

movimentos e/ou non contribúen ao avance da intriga (da resolución da historia ou fábula), nin revisten especial gravidade, entón poderá, incluso, producirse unha “sensación temporal” de suspensión, ou semellar que o tempo cronolóxico se estanca ou pasa moi lentamente. Así pois, a duración temporal vinculada ao ritmo que estrutura o tempo dramático, como sinala Michel Pruner, ben podería ser unha metáfora da fórmula física de Einstein que sustenta a relatividade temporal e da cal todos temos unha comprobación empírica na nosa propia experiencia, algo que non vai resultar alleo ao eido da dramaturxia, pois como xa se citou, segundo Aristóteles, consiste na reprodución de accións humanas.

Outra vía de análise do ritmo, segundo Michel Pruner, consiste no estudo de elementos de orde retórica “tributaires de traditions culturelles permettant néanmóis de réperer le rythme envisagé par l’auteur.” (Pruner, 2005: 59)

Os exemplos xerais a este respecto serven para recoñecer casos concretos de textos dramáticos ben diversos cando afirma: “des dialogues serrés, à travers lesquels les événements se bousculent, créent un rythme plus rapide qu’une succession de monologues durant lesquels l’action est arrêtée.” (Pruner, 2005: 59) O cal produce na recepción unha impresión, que o profesor Pruner cualifica como dificilmente cuantificable, dun tempo que se alonga ou eterniza fronte a un tempo que se acelera na urxencia da acción.

Engade, por último, a redución do ritmo a un sistema de medida ou estruturación dos tempos, das duracións, en sentido case literal, ao analizar algúns dos textos teatrais de Samuel Beckett: “Et, de même qu’un musicien précise le rythme métronomique des mouvements de son œuvre, Beckett chronomètre la durée exacte des silences et des temps dont il ponctue sa pièce *Catastrophe*” (Pruner, 2005: 59)

Tamén José Luis García Barrientos, en *Cómo se comenta una obra de teatro* (2001), inclúe o ritmo dentro do apartado dedicado ao estudo da duración temporal. Nesta inclúe “Velocidad externa”, “Velocidad interna” e “Ritmo”.

Facendo a típica distinción entre o “tempo escénico” real, cronolóxico do teatro e o “tempo diexético” ficticio da historia ou fábula, naquelas dramaturxias que someten a acción á (re)presentación dunha historia ou fábula imaxinaria, o “tempo dramático” sería o resultante de encaixar, adaptar e modelar aquel “tempo diexético” ficticio de cara a convertelo en “tempo escénico” real na representación teatral á que toda dramaturxia vai destinada. Lembremos, con Yves Lavandier, que a dramaturxia, antes

que para ser lida escríbese ou codifícase para ser vista e ouvida e, con Carles Batlle, para ser visualizada mentalmente na mesma lectura.

García Barrientos fai unha diferenciación para resolver esa ecuación mediante a cal a dramaturxia filtra o “tempo diexético” ficticio para dar forma a un “tempo dramático” da acción destinada a ser vista e ouvida, a ser escenificada nun “tempo escénico” real. Esa diferenciación consiste no grao de “velocidade” que se insira no interior dunha “escena temporal” ou ben no “ritmo” do conxunto dunha secuencia de escenas (García Barrientos, 2001: 104). Onde “escena temporal” significa cada segmento da dramaturxia no que o desenvolvemento temporal da acción é continuo (García Barrientos, 2001: 86). A descontinuidade producida por “interrupcións” (pausas, elipses) ou por “transicións” (suspensións, resumes) contribúe a crear unha segmentación en “escenas temporais”.

García Barrientos afirma:

“[...] lo característico de la *escena* es la perfecta coincidencia, instante por instante, del tiempo de la fábula y el de la escenificación, es decir, la velocidad ‘isocrónica’. Pero ésta puede alterarse de dos formas: variando el *tempo* natural de la ejecución representante (*velocidad externa*) o atribuyendo explícitamente a una escena una duración diegética discordante con su duración efectiva (*velocidad interna*).” (García Barrientos, 2001: 104)

No entanto, falar de “perfecta coincidencia” ou de “*tempo* natural de la ejecución representante” son categorías pouco fiables ou exactas na praxe da dramaturxia, dado que é moi difícil que se produza esa “perfecta coincidencia, instante por instante” cando a condición da historia ou fábula pertence a un construto meramente imaxinario que pode variar segundo as perspectivas da imaxinación de quen a (re)produza na mente, na súa adaptación dramática, nunha dramaturxia, ou na súa execución escénica, nun espectáculo. Do mesmo xeito, o “*tempo* natural de la ejecución representante” non é tal, pois resulta moi difícil calculalo, máis aló de especulacións que entren dentro dunha certa lóxica verosímil, ou sexa, similar ao que poidamos entender que debería ser a velocidade de execución na(s) realidade(s) cotiá(s). Esa velocidade vai depender de moitos parámetros tanto psicolóxicos como motrices, culturais e de perspectiva ideolóxica, iso si: dentro dun abano de posibilidades que estea dentro desa relativa sensatez ou coherencia que lle permita manter o sentido.

No mesmo desenvolvemento deste capítulo sobre a duración, o propio García Barrientos reconece que “La duración diegética, la extensión total del argumento, no conoce más límite, en teoría, que el de la imaginación humana, si lo tuviera” (García Barrientos, 2001: 105)

O ritmo como unha medida “global” da duración dramática, segundo García Barrientos, inclúe a velocidade, o desenvolvemento, a orde e a frecuencia. A esta medida outórgalle unha graduación semellante á da “velocidade interna relativa da duración” que se cifraba en “isocrónica” (duración da fábula igual á duración escénica), “condensada” (duración da fábula maior que a duración escénica) ou “dilatada” (duración da fábula menor que a duración escénica). No caso do ritmo fai un trasvase a “intensión” (Df maior que De), “isocronía” (Df = De) e “distensión” (Df menor que De).

Cómpre salientar que Gracia Barrientos, respecto a estas tres graduacións rítmicas que rexistra, dálle total preeminencia á “intensión temporal”, entendida como unha síntese do tempo dramático. Ou sexa, que o tempo da acción rebase a duración da posta en escena. Os procedementos que colaboran nesta “intensión temporal” rítmica son, sobre todo, a “elipse”, o “resume” e tamén a “condensación”, a “aceleración” e a “iteración” (García Barrientos, 2001: 111). Trátase, xa que logo, de que pasen moitos sucesos e, a poder ser, que sexan relevantes para o avance da historia ou fábula, en pouco tempo escénico cronolóxico. Dáse, por tanto, unha acumulación de sucesos destinados a un breve segmento de tempo escénico cronolóxico.

Para ilustralo utilízanse dous exemplos nos que o tempo diexético da historia ou fábula se comprime na trama de acción, para dar un tempo dramático e tamén escénico máis reducidos.

Califícase de “intensión exterior” rítmica de duración á que se dá na obra *Historia de una escalera* (2003) de Buero Vallejo, cuxo tema principal é, precisamente, o paso do tempo nunha escaleira de veciños. Esta peza abarca trinta anos grazas ao recurso de dúas elipses que separan os tres actos dos que se compón. Na primeira elipse, situada entre o primeiro e o segundo acto, transcorren dez anos. Na segunda elipse, situada entre o segundo e o terceiro acto, transcorren vinte anos. A consolidación de relacións afectivas, a loita pola existencia digna na posguerra española, a frustración, o falecemento dalgúns personaxes, etc. van desenvolvéndose en virtude desa posibilidade que lle fornecen eses dous saltos no tempo cara adiante, de dez e vinte anos respectivamente.

Para a “intensión interior” rítmica serve o exemplo de *The long Christmas dinner* (1997) de Thornton Wilder. Nela resúmense noventa anos da familia Bayard ao longo de varios sketches, continuos, da cea de Nadal, pola que desfilan catro xeracións desa familia. As entradas e saídas dos once personaxes, pertencentes a esas catro xeracións, marcan os saltos temporais dentro dun encadeamento continuo que nunca deixa baleira a escena. Segundo a zona do escenario pola que entran ou saen dese salón no que ten lugar a cea de Nadal, así serán establecidas as convencións relacionadas coa temporalidade: pola esquerda aparecen os novos membros da familia, simbolizando o nacemento (a entrada esquerda está decorada con flores e froitas reforzando esa simboloxía da vida que abrolla), pola dereita desaparecen os personaxes que morren (na saída da dereita hai un cortinón negro que reforza simbolicamente ese linde cara á morte).

A didascalía inicial non deixa lugar a dúbidas sobre o manexo temporal que Thornton Wilder acomete nesta obra:

“Ninety years are to be traversed in this play which represents in accelerated motion ninety Christmas dinners in the Bayard household. The actors are dressed in inconspicuous clothes and must indicate their gradual increase in years through their acting. Most of them carry wigs of white hair which they adjust upon their heads at the indicated moment, simply and without comment. The ladies may have shawls concealed beneath the table that they gradually draw up about their shoulders as they grow older.” (Wilder, 1997: 4)

Pola contra, sinálase que a “distensión” é o caso menos frecuente do “ritmo dramático”. Os procedementos que contribúen a esa “distensión” inusual no “ritmo dramático” son, xustamente, os opostos aos anteriores: a “pausa”, a “suspensión”, a “dilatación” e a “ralentización” das escenas, e as “repeticións” que poden estancar o avance da historia ou fábula, ou as digresións respecto ao tempo presente do drama cando se dan “regresións” e/ou “anticipacións”.

Un exemplo de “dilatación temporal” ritmicamente distensiva constitúeo a peza titulada *La desconocida de Arrás* (1962) de Armand Salacrou. Nela o desgraciado personaxe de Ulises, xusto antes de suicidarse debido ao insoportable que lle resulta a infidelidade da súa muller co seu mellor amigo, lembra, xunto ao seu fiel mordomo, a todas as persoas que, desde o seu nacemento, significaron algo importante para el.



Para o ritmo “isocrónico” vai referirse a coincidencia entre a duración diexética, a acción e a súa enunciación escénica, ou sexa, entre o tempo diexético, o tempo dramático e o tempo escénico (García Barrientos, 2001: 112). Pero isto volve chocar co relativismo do nomeado “tempo diexético” da historia ou fábula, como construción imaxinaria non suxeita a parámetros facilmente medibles.

A este respecto podemos atopar un capítulo especialmente elocuente, vinculado á escenificación, en *El análisis de los espectáculos* (2000) de Patrice Pavis, que leva por título “Ritmo y duración subjetiva de la representación”.

Nel segue a relacionarse ritmo con estrutura temporal, segundo a administración de “pausas”, transicións e “cambios de velocidade”. Incluso se especula coa importancia dun “tempógrafo” que se ocupe desta estrutura que soporta, e sobre a que cabalgan, todos os sistemas de signos que compoñen un espectáculo. Este “tempógrafo” viría a ser un equivalente ao “escenógrafo”, pero se este se dedica ao que atinxe ás consideracións espaciais, o “tempógrafo” responsabilizaríase de establecer unha “tempografía” que sustentase o espectáculo.

Para sacar da subxectividade a cuestión da estrutura rítmica é mester, como mínimo, considerar o establecemento inicial de “marcos rítmicos” que xeren unha certa regularidade que se fixe na apreciación receptora, como unha referencia de base que sirva, despois, para ser quebrada ou modulada cara a outros novos “marcos rítmicos” a través de diferentes procedementos na organización dinámica que presupón o seu desenvolvemento nunha trama de accións (García Martínez, 1995: 4).

O sistema de expectativas que xeran os diferentes marcos rítmicos que se despregan nunha dramaturxia na súa imbricación, segundo o estudo realizado por Manuel García Martínez, pon en evidencia a relación directa do ritmo na dramaturxia co que poderíamos denominar como *partitura de efectos* ou, incluso, *dramaturxia da recepción*, como veremos en capítulos posteriores ao traballar, en particular, sobre o *ritmo dramático e/ou dramatúrxico por diferenza na presentación ou aparición de X* (onde “X” pode ser un personaxe, un obxecto, un espazo ou unha microacción ou actividade determinada relevante. Ese novo elemento “X”, introducido nun contexto dramático e nun “marco rítmico” preestablecidos, ha producir unha intensificación da atención e da atracción ao activar, como mínimo, dous tipos de expectativas: unha sobre a súa identidade ou/e natureza [Quen/que é?]; e outra sobre a súa funcionalidade [Que vén facer/que quere?]). Tamén o veremos nos casos concretos do que imos chamar *Ritmo*

*dramático por creación ou apertura da expectativa X cando acontece Z* (onde “X” será a pregunta que se abre na mente da recepción e “Z” será unha acción verbal e/ou xestual, cinestésica, obxectual, lumínica, escenográfica, sonora, etc. (sinaladas, por exemplo, en didascalias). E, do mesmo xeito, o seguimento desas expectativas que acentúan a atención receptora, cando estudemos o *Ritmo dramático por mantemento atenuado/intensificado en sentido satisfactorio ou frustrado da expectativa X cando acontece Z* e, finalmente, os mecanismos de *Ritmo dramático por resolución satisfactoria/frustrada/suspendida da expectativa X cando sucede Z* na súa conclusión. O trenzado das expectativas, como xa apunta o profesor Manuel García Martínez, está intimamente ligado ao fenómeno de constitución dunha estrutura rítmica. Dese trenzado resulta o modelo e o control do que podemos nomear *a intriga*. Este fenómeno é, como quen di, sinónimo da graduación do interese, da articulación da espera, da xestión dun desequilibrio semántico para o cal a recepción busca denodadamente un acougo, que a dramaturxia xa ten deseñado.

Para amosar a contradición que se dá ao asimilar ritmo a *velocidade* e corroborar que se trata do *grao de intensidade, tensión, atracción*, Patrice Pavis fai unha aseveración que non deixa lugar a dúbidas: “El ritmo no es asunto de cambios de velocidad, sino de acentuación y de percepción de los momentos acentuados y no acentuados.” (Pavis, 2000: 155)

Na escenificación, ademais, Patrice Pavis apunta o ritmo xeral como “esa ‘corriente eléctrica’ que unifica los distintos materiales de la representación disponiéndolos en el tiempo en forma de acciones escénicas.” (Pavis, 2000: 154)

Para explicalo tamén utiliza a metáfora da musicalidade, entender a escenificación como unha peza musical, idea que toma prestada de Meyerhold:

“Hay que enseñar a los actores a sentir el tiempo en el escenario como lo sienten los músicos. Un espectáculo organizado de forma musical no es un espectáculo en el que se haga música o se cante constantemente detrás del escenario; es un espectáculo con una partitura rítmica precisa, un espectáculo cuyo *tiempo* se organiza con rigor.” (Pavis, 2000: 154)

Outra consideración importante que atinxe ao ritmo e na que imos entrar en profundidade nos seguintes capítulos é a que depende dos mecanismos de repetición e recorrencia de calquera fenómeno codificado na dramaturxia, desde as intervencións dos personaxes, ata as variacións ou repeticións de microaccións (pequenas unidades de

acción) ou actividades verbais (réplicas) ou doutro tipo (indicadas en didascalias), xa que, como describe Manuel García Martínez, o ritmo é a recorrencia do mesmo, o retorno de momentos acentuais en intervalos regulares, porque, doutro xeito, no serían perceptibles (García Martínez, 1995: 3).

Se recalamos no estrito ámbito da dramaturxia referida aos textos dramáticos poderemos establecer, nos seus distintos elementos e niveis de composición, diferentes mecanismos rítmicos que a dotan dun determinado grao de tensión, atracción, intensidade, atención e forza. No entanto, antes de desenvolver máis extensamente eses procedementos e a súa exemplificación práctica, non está demais observar, de xeito sucinto, a diferenciación de poéticas e estilos que, desde a concepción do drama clásico ata as dramaturxias contemporáneas “rapsódicas”, segundo Jean-Pierre Sarrazac, ou “posdramáticas”, segundo Hans-Thies Lehmann, acentúan e fan explícitas a súa dimensión rítmica, como demostra Jean-Pierre Ryngaert en *Nouveaux territoires du dialogue* (2005): “[...] l’utopie du dialogue fermé, mimétique d’un échange prétendant tout ignorer du tiers spectateur pourtant présent s’effondre et laisse place à des tentatives différentes, qui relèvent notamment du montage, mais aussi d’essais rythmiques ou musicaux.” (Ryngaert, 2005a: 6)

Trátase, nalgúns deses casos, de textos sen didascalias nos que as réplicas da acción verbal aparecen sen emisores determinados, en busca de destinatarios incertos ou ausentes. Neles o material verbal posúe unha forte dimensión lírica e musical, botando man, ás veces, da hipertextualidade, das citas, da colaxe de palabras e frases de diversas procedencias, incluso de diversos idiomas.

A estas modalidades poéticas e estéticas das dramaturxias textuais habemos dedicarlles con maior fondura os capítulos correspondentes na súa abordaxe rítmica, non obstante, e a título de exemplo, podemos sinalar agora algunhas das características máis salientables.

Certamente hai un amplo número de dramaturgas/os que traballan coa lingua desde a súa perspectiva máis sonora e musical, privilexiándoa por riba dos outros aspectos constitutivos da obra. Tal é o caso, como nos lembran Geneviève Jolly e Marie-Christine Lesage (Ryngaert, 2005a: 51), de Gertrude Stein, Valère Novarina, Daniel Lemahieu, Eugène Ionesco, Werner Schwab, Didier-Georges Gabily, Rodrigo García, Jon Fosse ou Daniel Danis.

A centralidade dos xogos rítmicos e fónicos que estes e outros autores propoñen explota a plasticidade performativa da lingua ao máximo para ofrecer un material verbal que ha de atopar un lugar, non necesariamente unitario ou converxente, respecto a outros códigos, na escenificación. Os xogos rítmicos e fónicos da linguaxe, dan lugar a unha música na que se cifra o sentido da obra. No entanto, como teñen demostrado os espectáculos realizados con eses textos, o material verbal, ao non sustentar necesariamente unha historia, tampouco necesita dunha ilustración escénica nin dunha focalización absoluta, podendo formar parte dunha paisaxe de estímulos escénicos heteroxeneos e disxuntivos que, non obstante, posúen unha estrutura espectacular coherente.

A extrema disolución de identidades ficcionais ou dun proxecto de acción que sustente unha intriga, no sentido actancial (suxeito protagonista, obxecto, opoñentes antagonistas e obstáculos, axudantes, destinador e destinatario), vai substituírse por unha arquitectura rítmica na que entra de cheo o intrasubxectivo a través de voces indeterminadas que a dramaturxia escénica deberá materializar e concretar dalgún xeito no espectáculo. Nesa arquitectura rítmica as réplicas poden non aparecer nominalizadas en didascalias, poden, incluso, mesturarse números, palabras, letras soltas, espazos en branco e unha disposición especial do texto e da tipoloxía caligráfica na páxina.

Características que podemos observar, por exemplo, en diferentes lugares da obra *4.48 Psicose* (1999)<sup>3</sup> de Sarah Kane<sup>4</sup>. Nela imos atopar recursos textuais que reforzan unha estrutura rítmica no propio nivel morfolóxico.

No exemplo escollido, ata a primeira liña discontinua, despois da que aparecen os dous grupos de caracteres en maiúsculas que non forman palabra nin frase, podemos observar unha serie de parágrafos breves e segmentarios, constituídos por frases curtas a modo de verso libre. Non hai signos de puntuación, tan só podemos deducir que as locucións que forman grupos de sentido comezan por maiúscula: “A última nunha fila longa de cleptomaníacos literarios / (unha tradición que o tempo venera)”.

Os espazos en branco, que separan os parágrafos, tamén son material rítmico, pois aínda que non teñan que ser necesariamente silencios, porque máis adiante atopámoslos

---

<sup>3</sup> Pode consultarse, no capítulo correspondente do Apéndice, a análise dun fragmento desta obra, na cal se poñen de relevo as características que acabamos de resumir.

<sup>4</sup> Sarah Kane (1971-1999). Dramaturga británica cunha breve pero intensa obra que causou enorme controversia cando se estreou e publicou. Adscrita, segundo o crítico Aleks Sierz, á corrente “In-Yer-Face theater” e caracterizada por romper coas convencións da forma do drama, proporcionando unha experiencia poética e brutal.

marcados por unha especie de breves e repetidas didascalias, estes espazos brancos supoñen uns baleiros verbais. Uns ocos.

O primeiro parágrafo ten dúas liñas pero unha soa frase ou grupo de sentido “A última nunha fila longa de cleptomaníacos literarios / (unha tradición que o tempo venera)”.

Logo hai un espazo en branco e o segundo parágrafo contén dúas liñas que se corresponden con dúas frases ou grupos de sentido, se consideramos o comezo por maiúscula: “O roubo é o acto sagrado / Nun camiño torcido á expresión”.

Espazo en branco e o terceiro parágrafo contén tres liñas pero só dúas frases ou grupos de sentido. A primeira frase está partida en dúas liñas: “Unha enormidade de signos de exclamación que / anuncian unha crise nerviosa inminente / Só unha palabra na páxina e aí está o drama”.

Vemos que cada liña, asemade, funciona case como un letreiro que se significa de xeito sintético a modo de slogan.

O cuarto parágrafo deste fragmento da obra *4.48 Psicose* está conformado por dúas liñas pero unha soa frase ou grupo de sentido encabalgado: “Eu escribo para os mortos / para os que non naceron”. As palabras finais de cada liña resultan sumamente poderosas a nivel semántico: “mortos” / “naceron”, verbas que evocan dúas imaxes ou conceptos antagónicos, opostos e, á vez, complementarios.

O quinto parágrafo do exemplo escollido contén unha soa liña cunha soa frase moi contundente: “Despois das 4.48 non falarei máis”.

Entre cada parágrafo os ocos brancos na páxina.

O sexto parágrafo posúe tres liñas para unha soa frase ou grupo de sentido: “Cheguei á fin deste conto deprimente e repugnante / dun sentimento encerrado nunha carcasa estraña e / rexeitada polo espírito maligno da maioría moral”.

Os tres últimos parágrafos, antes da liña descontinua, están conformados por cadansúa liña e frase.

Despois, separado polos espazos brancos e as liñas descontinuas, aparece esa illa cos dous grupiños de letras maiúsculas que para calquera lector/a van resultar un puro enigma irresoluble, como a vida mesma: “RSVP ASAP”

Despois veñen parágrafos de diferentes extensións, separados por espazos en branco e didascalias repetidas nas que aparece, en diferente tipo de letra e entre parénteses, a palabra “(Silencio.)”

Nalgúns deses parágrafos a voz dispárase frenética nunha especie de acumulación verbal na que aparecen repetidas palabras e expresións en poucas liñas, como “non podo

continuar” (2 veces), “sinto” (2 veces), “maldita” (2 veces), “ti” (3 veces), “nada” (2 veces) e o verbo “sentir” en diferentes flexións: “sinto” (2 veces), “sinta”, “sintas”, “sentes”: “Algunhas veces vólvome e sinto o teu olor e non podo continuar eu non podo continuar merda sen expresar esta terrible e maldita dor física esta saudade que sinto por ti. E non podo crer que eu sinta isto por ti e ti non sintas nada. Non sentes nada?”

Dáse un claro contraste rítmico entre os parágrafos breves e concisos e os parágrafos máis extensos, así como entre estes e os silencios. Ademais da alternancia voz/silencio, hai case unha alternancia das extensións verbais: primeiro parágrafo longo. Silencio. Segundo parágrafo breve. Silencio. Terceiro parágrafo longo. Silencio. Cuarto parágrafo breve. Silencio. Quinto parágrafo longo. Silencio. Sexto parágrafo semi-longo. Silencio. Sétimo parágrafo breve. Silencio. Oitavo parágrafo breve. Silencio. Noveno parágrafo longo.

A súa vez, podemos observar o emprego de repeticións, a modo de retrousos musicais, que lle van outorgar, por unha banda, un carácter obsesivo á dicción do texto e, por outra banda, desde o punto de vista semántico, un certo estancamento que dificulta o avance e que semella xerar un bucle ou un movemento circular do que resulta complexo saír.

Cómpre advertir que os ecos fónicos, o efecto ecoante da *repetición* de sons idénticos ou da *variación* de sons parecidos, é un fenómeno de atracción semántica entre palabras máis ou menos próximas. “Liés par la récurrence de phonèmes, les énoncés forment une succession de ‘blocs’ phoniques, deviennent complémentaires les uns des autres, et produisent du sens, indépendamment de leur contenu logique ou conceptuel.” (Geneviève Jolly e Marie-Christine Lesage, en Ryngaert, 2005a: 53).

Tamén parece adiviñarse un *crescendo*, tanto en velocidade como en intensidade, nesa acumulación de repeticións de palabras, expresións e mesmo estruturas sintácticas, que acabará por rebentar no parágrafo final desta serie, o noveno, engadindo, ademais, o subliñado que presupoñen as maiúsculas coas que remata, que son como un berro, sen nexos nin signos de puntuación estruturantes, para xerar esa sensación de movemento desbocado e caótico, incluso, violento ou desesperado:

“Que che dean. Que che dean. Que che dean por rexeitarme por non estar nunca aí, que che dean por facer que me sentise unha merda, que che dean por quitarme o meu maldito amor e a miña vida, que lle dean a meu pai por terme fodido a vida para sempre e que lle dean a miña nai por non abandonalo, pero antes de nada, que che dean a ti, Deus, por facer que amase unha persoa que non existe,

QUE CHE DEAN QUE CHE DEAN QUE CHE DEAN.” (Kane, 2009: 429)

Respecto á ligazón entre os fenómenos rítmicos máis aló do significado dun texto, estudado no ámbito lingüístico por Henri Meschonnic no seu libro *Critique du rythme* (1982), é interesante considerar que:

“Ni copie du sens ni symbolisation, le rythme est un représentant non sémiotique du sujet qui est antérieur au sens. [...] Le lecteur *reconnaît* la poésie avant de la *comprendre*. Et il en subit l’effet (rythmique, prosodique...) avant de la saisir. [...] Le rythme y est une forme. L’antériorité du rythme sur le sens des mots est indissociable de ces mots, même si le rythme fait sens autrement, partiellement. Étant du discours, il n’est pas antérieur au discours particulier où il est un autre du sens. S’il y a une antériorité du rythme, elle précède le sens des mots, mais non les mots eux-mêmes. Antériorité seulement par rapport à la priorité habituelle du sens. Double, cette antériorité est reconnue comme une intériorité, et le mérite des vers: ‘Le propre du poète c’est d’être fort par son rythme premièrement’” (Meschonnic, 1982: 98-99)

Non obstante, como puntualizan Geneviève Jolly e Marie-Christine Lesage (Ryngaert, 2005: 54), a significación dun texto áchase estreitamente ligada aos fenómenos rítmicos de acentuación (intensidade) imprescindibles en calquera discurso e que implican unha enunciación específica do mesmo, tanto no verso como na prosa. “L’accentuation préside au rythme, et fait la signification d’un texte.” (Ryngaert, 2005: 54)

Na obra *4.48 Psicose* de Sarah Kane, que acabamos de empregar como exemplo, podemos distinguir claramente ese emprego de bloques fónicos acompañados dunha acentuación tipográfica a base da ordenación na páxina, o emprego de maiúsculas, a segmentación das frases, os espazos en branco que afastan o texto da típica forma dialóxica alterna para afirmarse na propia elocuencia da forma. A forma é o contido a través do ritmo, non un soporte que faga referencia a un contido externo.

\* \* \*

Xa para rematar esta panorámica polos precedentes no estudo ou consideración da importancia do ritmo na dramaturxia e no teatro, tamén podemos citar ao dramaturgo británico, e fundador do primeiro curso de grao en “playwriting” na Universidade de Birmingham, David Edgar, quen no seu ensaio *How Plays Work* (2009) asígnalle ao ritmo unha función principal, responsabilizándoo, entre outras cousas, da imprescindible “concentración” da atención.

David Edgar apóiase na síntese que o director Peter Brook fai arredor da “concentración” e da “forma”, entendendo esta última en base á “proporción” e ao “ritmo”, como os compoñentes esenciais da obra de arte e, por extensión, da dramaturxia e do teatro.

Certamente, a Segunda Parte de *El espacio vacío* (1968) de Peter Brook arrinca coa aseveración de que “Todos sabemos que la mayor parte de la vida escapa a nuestros sentidos: una explicación más convincente de las diversas artes es que nos hablan de modelos que sólo podemos reconocer cuando se manifiestan en forma de ritmos o figuras.” (Brook, 2001: 61)

Relatándonos algúns dos momentos máis importantes da súa aprendizaxe cando era case un cativo, Peter Brook, en *Hilos de tiempo* (1998), lembra ao mestre de música co que montaban fucións teatrais no colexio:

“Un día que estaba charlando con un grupo de nosotros sobre los temas que podíamos escoger para los trabajos de vacaciones, se volvió hacia mí de repente y me preguntó: “¿Por qué es el ritmo el factor común de todas las artes?”. Ahora me doy cuenta de que, de todos los miles de palabras de crítica, exhortación y guía moral que emplearon mis profesores, lo único que me ha quedado es esa sola frase. Todavía importuna a mi inteligencia, y me doy por bien pagado con que haya sido eso todo lo que saqué de mis muchos colegios.” (Brook, 2000: 35-36)

Brook, confesa, xa pasado o tempo, que as clases de música do colexio “fueron mi única escuela de arte dramático” (2000: 38).

E, máis adiante, nun encontro que tivo co dramaturgo e director Samuel Beckett, este explicoulle a importancia das tensións rítmicas para a fluencia na dramaturxia, en relación ao “pulso” e á “enerxía”.

Termos como “tempo”, “tensión”, “movemento” van xa implícitos para Beckett na propia composición do texto dramatúrxico:

“Samuel Beckett me explicó una vez que, cuando escribe una función, la ve como una serie de tensiones, en el sentido de alambres de acero tirantes que enlazan una unidad con la siguiente. De hecho, en la escritura de cualquier función, sea cual sea el estilo, cada frase debe contener la espoleta que lanza la réplica siguiente. De este modo, una buena representación es como una partida de ping-pong, y los cinco actos de una obra de Shakespeare componen una única frase larga, una frase que acelera, reduce velocidad, guarda silencio, pero nunca se detiene. Cuando se ha dicho la primera palabra, empieza a desarrollarse un carrete invisible, y la estructura de discurso y silencio debe fluir inexorablemente hasta el final de la



ultimísima réplica. Sea cual sea el modo en el que está montada, aunque se recomponga el orden de las escenas o se corte drásticamente el texto, ese pulso tiene forzosamente que estar, porque un arte de representación es la vida con la debilidad extirpada.” (Brook, 2000: 175)

Efectivamente, no teatro e na dramaturxia opera esa concentración artificiosa que sintetiza a realidade(s) ou aquilo que trate, para ofrecernos as accións e os momentos máis substanciosos. Consiste, por tanto, na lei do máximo esforzo para o mínimo resultado, coa vontade extradramática de captar a atención da recepción, de crear un foco, de fuxir da indiferenza.

A isto se refire tamén David Edgar no seu libro *How Plays Work* abordando directamente o tema do ritmo en relación a outras artes como a música e a pintura.

“The principle by which the artist concentrates (what to eliminate, what to juxtapose) draws attention to the nature of what is being concentrated. Those principles include the hitherto invisible relationships which are exposed by concentration: the patterning of notes in music, of shapes and colours in painting, of words in scansion rhyme.

So music is a concentration of the pitch of normal life organised by melody (change over time), rhythm (repetition over time) and harmony (things happening simultaneously). Similarly, painting organises the formless clutter of the visual world into echoing or contrasting colours and shapes. Drama borrows the patterns of other arts (the rhythm of dialogue, the balance of a stage picture) and – through the more abstract rhythms of emplotment – adds some of its own.

Drama is able to concentrate experience so effectively because of a characteristic which shares with music, but which sets it apart from literature and painting. Because they can control the tempo of a play’s consumption, dramatists can guarantee that connections are perceptible to the audience.” (Edgar, 2010: 10)

## 1.E. EIXES DE ACCIÓNS

### *Dous eixes para o estudo do ritmo na dramaturxia*

No ámbito das artes escénicas tense abordado de xeitos máis aproximativos ou directos o tema do ritmo, tanto desde perspectivas máis académicas, teóricas e ensaísticas, como desde reflexións realizadas por artistas, dramaturgas/os e outras/os profesionais a partir da súa experiencia. Un estudo destas achegas debe servirnos como referencia a partir da cal poder construír hipóteses de traballo e, por adscrición, analoxía, traslado ou oposición, rematar por edificar unha tese arredor do ritmo na dramaturxia.

Se ben, podemos rastrear o concepto do ritmo en calquera disciplina científica e nos múltiples eidos do saber, desde a bioloxía ou a medicina ata a filosofía ou a lingüística, aquí, evidentemente, o que máis nos convén é acoutar o campo de estudo ás artes escénicas, para non caer nunha dispersión baldía, buscando unha proximidade rendible. Dramaturxia e teatro pertencen a esa esfera, aínda así bastante ampla e de difícil aprehensión, tanto na súa diversidade como na, xa comentada, complexidade respecto á súa fundamentación teórica, respecto á cal, por outra banda, tampouco resulta sinxelo atopar un consenso unánime ou suficiente.

Dentro do criterio que nos guía para facer esta análise arredor do ritmo hai achegas interesantes procedentes da International School of Theatre Anthropology (ISTA)<sup>5</sup>.

A ISTA, dirixida por Eugenio Barba, leva desde o ano da súa fundación, 1979, investigando arredor da dramaturxia actoral.

En *A Dictionary of Theatre Anthropology* (1991) de Eugenio Barba e Nicola Savarese encontramos referencias directas ao tema do ritmo en diferentes capítulos e un deles enteiramente dedicado a este concepto.

Para captar a perspectiva desde a que se contempla o concepto do ritmo é mester prestar atención primeiramente á definición que se dá de “dramaturxia”, claramente orientada cara a un tecido de accións, sempre dinámicas, antes que a un texto escrito ou literario:

“The word text, before referring to a written or spoken, printed or manuscripted text, meant ‘a weaving together’. In this sense, there is no performance which does not have ‘text’.

That which concerns the text (the weave) of the performance can be defined as ‘dramaturgy’, that is, *drama-ergon*, the ‘work of the actions’ in the performance. The way in which the actions work is the plot” (Barba & Savarese, 1991: 68)

As accións son a esencia do teatro e atinxen directamente á disciplina da dramaturxia. E estas non se circunscriben, segundo Barba, ás posibles réplicas dun texto, ou sexa, aquilo que o texto anota indicando o que actrices e actores deben dicir enriba do palco. Ademais do que actrices e actores din ou fan, os sons, os ruídos, as luces e as transformacións do espazo, son tamén consideradas accións pertencentes á dramaturxia. Agora ben, Barba, neste capítulo, establece unha xerarquía ao sinalar que existe un nivel

---

<sup>5</sup> A ISTA é un espazo itinerante integrado por un cadro de investigadores e académicos de diferentes procedencias e currículos. Entre eles citaremos a aqueles dos que proveñen as achegas máis próximas ao noso obxecto de estudo, por exemplo Franco Ruffini e Nicola Savarese da Università di Roma Tre ou Marco de Marinis da Università di Bologna.

superior de organización das accións, referido aos episodios dun acontecemento ou “the arches of time between two accents of the performance, between two changes in the space [...] and the variations of rhythm and intensity which a performer develops [...]” (Barba & Savarese, 1991: 68). Velaquí como, á beira do mesmo concepto de acción, dentro do dominio da dramaturxia, comezan a xurdir termos como “tempo”, “espazo”, “cambios”, “intensidade”, “acentos” e “ritmo”. Comprobarase, ao longo de toda a tese, a recorrencia destes termos.

Nesa mesma esfera da acción considera todas as relacións e interaccións entre os personaxes e, finalmente, amplíao á recepción cando di que “Everything that works directly on the spectators’ attention, on their understanding, their emotions, their kinaesthesia, is an action” (Barba & Savarese, 1991: 68).

Desde o punto de vista da recepción, primordial para nós neste traballo arredor do ritmo na dramaturxia, Barba céntrase en dous eixes principais respecto á trama ou tecido das accións. Por unha banda, o eixe da “concatenación” ou encadeamento linear, que adoita ser o que partiturizan as pezas da literatura dramática ou dramaturxias escritas, e que se ocupa dun desenvolvemento sucesivo de accións nunha liña temporal que podemos imaxinar como horizontal.

Observaremos, neste caso, como o drama clásico privilexia un desenvolvemento causal e lóxico das accións, aquí entendidas como acontecementos ou sucesos.

Non obstante, este mesmo eixe da “concatenación” ou encadeamento linear tamén abrangue a alternancia de desenvolvementos paralelos, ou sexa, a alternancia do que poderíamos definir como dúas ou máis liñas de acción.

Por outra banda, estaría o eixe da “simultaneidade” de accións, que podemos imaxinar nunha certa verticalidade ao anterior.

Esta dimensión vertical parece máis sinxela de concibir na escenificación pola confluencia que nela se dá de accións simultáneas pertencentes a diversos códigos, desde o xestual ao lumínico.

Porén, existen infinidade de exemplos de dramaturxias textuais (obras de literatura dramática ou textos polimorfos posdramáticos, rapsódicos etc., de diversos xéneros, estilos e modalidades, que inclúen incluso deseños, debuxos ou fotografías) que coidan, na súa composición, esa dimensión da simultaneidade de accións.

Na mesma dramaturxia, por exemplo de Valle-Inclán, podemos atopar, con facilidade, esa intersección entre o *eixe linear* das accións dramáticas que seguen o fío da fábula ou historia e o *eixe simultáneo* doutras accións, cinéticas, xestuais, obxectuais, sonoras e lumínicas, que interactúan á vez para xerar unha tensión ligada a un sentido e a unhas dimensións semánticas moito máis complexas que as que ofrecería por si só o eixe da “concatenación” linear das accións.

Incluso, non temos porque considerar que, o feito de que nun texto escrito, unha palabra vaia despois da outra, deba presupoñer que, no caso de seren réplicas de personaxes, se trate de accións verbais concatenadas de xeito sucesivo e non simultáneo. Se ben, é certo que a escrita literal (con letras), nas linguas occidentais, se basea nunha linearidade e, por tanto, a maioría dos textos escritos, tamén na dramaturxia, ofrecerán ese aspecto gráfico. Pero isto non é óbice para que se ignore que a súa realización imaxinaria nunha lectura ou a súa escenificación nun palco requiren dunha certa competencia á hora de recompoñer eses dous eixes de accións. Algo que entronca directamente coas consideracións, xa apuntadas, de Carles Batlle (2013) respecto á dramaturxia como a actividade lectora de visualización dun espectáculo ou representación.

Vexamos un exemplo bastante claro ao respecto que provén dunha peza clásica, *Ligazón*, do *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* de Valle-Inclán:

*“Claro de luna. El ventorrillo calca el recuadro luminoso de su puerta, en la tiniebla de un emparrado. A la vera del tapial la luna se espeja en las aguas del dornil donde abrevan las yuntas. Sobre la puerta iluminada se perfila la sombra de una mozuela. Mira al campillo de céspedes, radiados con una estrella de senderos. Pegada al tapiado, por el hilo que proyectan las tejas, una sombra – báculo y manto – discierne con trencos compases, su tenue relieve. La sombra raposa conquire a LA MOZUELA.*

LA RAPOSA.- ¡Para todos derramas tu sal! Tú me dirás que para todos tienes.

LA MOZUELA.- ¡Qué ventolera!

[...]

LA RAPOSA.- [...] ¡Ven! ¡Vas a pasmar con una gargantilla de aljófares y corales!

*LA RAPOSA se palpa la faltriquera, y en los haces de la luna abre un estuche: Suspende la gargantilla en el garfio de los dedos, y la juega, buscándole las luces. [...]* (Valle-Inclán, 2002: 1097)

Resulta difícil concibir o mesmo inicio de *Ligazón* sen atender ao eixo vertical da simultaneidade de accións, coas que se nos presenta o punto de arranque, do eixo horizontal da liña de acción narrativa, con ese agasallo que lle trae o personaxe celestinesco da Raposa ao personaxe da Mozuela, buscando o obxectivo de conquistala para o vello rico co que, a nai da Mozuela e a Raposa, buscan amañar o choio.

Tanto nas accións xestuais (a mirada da Mozuela, desde a porta do “ventorrillo”, cara á encrucillada; o avance renqueante, pegada aos muros, da Raposa; o apalpar a faltriqueira para sacar dela unha “gargantilla” e presentala buscándolle os brillos baixo os feixes de luz da lúa), lumínicas (o recadro luminoso da porta nas tebras dun emparrado; a sombra da Mozuela que se move nese recadro; a sombra da Raposa que se aproxima arrimada ás tapias; a focalización no obxecto da “gargantilla”, suspendida nos dedos da Raposa, baixo os raios de luz da lúa) e obxectuais (o “báculo” e o “manto”, como metonimias obxectuais do personaxe da Raposa, cousificada ao igual que o personaxe da Mozuela, como siluetas ou sombras; a “gargantilla” que reloce baixo os raios da lúa), sinaladas nas acoutacións, como nas accións verbais (exclamacións de ambos personaxes, os tenteos da Raposa, os caneos da Mozuela, as peticións da Raposa). A intersección deses dous eixes, dos que fala Eugenio Barba, é a que multiplica as dimensións semánticas e a tensión dramática das escenas. Podemos observar, incluso, como esa intersección entre o eixe das accións consecutivas e o eixe das accións simultáneas crea mecanismos dramaturxicos de preparación: o movemento dos personaxes como sombras ou siluetas, a súa aproximación case animalizada, os raios da lúa facendo relucir unha “gargantilla” destinada a cazar á Mozuela, como se do lazo dun cazador se tratara, ou como a mesma rapaza dirá un pouco máis adiante: “Guárdese la gargantilla, que dogal se me vuelve en la garganta” (Valle-Inclán, 2002: 1098), introdúcenos na atmosfera que deriva da tradición dos autosacramentais e dos rituais de bruxería aos que alude o propio título da peza: *Ligazón*, sendo esta sempre unha promesa selada con sangue<sup>6</sup>.

Sendo aínda máis radicais podemos recorrer, como exemplo práctico, a unha dramaturxia das chamadas “non textuais”, ou sexa: aquelas que non empregan a acción verbal entre os seus elementos compositivos. Para iso imos botar man dunha peza breve

---

<sup>6</sup> No capítulo correspondente do Apéndice podemos observar a importancia da intersección do eixe das accións consecutivas sumado ao eixe das accións simultáneas nunha dramaturxia doutra época, modalidade e estilo: *El legado de Caín*, creación colectiva do Living Theatre, escrita e dirixida por Judith Malina e Julian Beck e realizada en Brasil a principios dos anos 70 do século XX.

do artista Joan Brossa, pertencente á colección titulada *Strip-tease e teatre irregular (1966-1967)*.

Habemos comprobar, neste exemplo, que aquí a dramaturxia aínda semella estar máis próxima aos eixes da tridimensionalidade escénica, a través da descrición das súas accións, que na dramaturxia de base aristotélica ancorada no modelo do drama. Observaremos, asemade, en atención ao concepto de ritmo de Eugenio Barba, que este tipo de textos deseñan de xeito máis explícito os parámetros principais da actuación.

“SATURNE

I

Cortina fosca. La stripteasista duu un vestit fet de cordill enrollat al cos. Al seu entorn una vella el va desfent tot cabdellant el cordill. Quan la noia ja mostra la major part del cos, baixa a primer terme una cortina groga.

II

Habitació taronja amb ratlles negres verticals. Pierrot entra per la dreta amb una escala de cavallet, que instal·la al mig de la habitació. Amb un gran escaire groc comprova la verticalitat de les ratlles de la paret: no n’hi ha cap d’escaire. Després s’enfila a l’escala i apaga el llum tot descargolant les bombetes. Se’n torna amb l’escala. Cau el

TELÓ.” (Brossa, 1983: 259)

Dun xeito parecido e nunha época aínda anterior, uns sete anos antes, Samuel Beckett compoñía en 1956 *Act sans parole*<sup>7</sup>. Arredor desas mesmas datas compón tamén *Act sans parole II*<sup>8</sup>.

En *Act Without Words II* desenvolve a mesma poética dramaturxica, centrada na materialidade e a propia inmanencia das accións físicas, corporais e obxectuais, a realizar no palco.

Do mesma maneira que no exemplo de Joan Brossa, a dimensión espacial adquire unha dinámica temporal necesaria nestas dúas pezas de Beckett. O propio corpo do actor e o seu movemento integráranse dentro desa arquitectura do espazo lúdico, seguindo a longa tradición francesa do xénero do mimodrama. Unha tradición na que se poden recoñecer nomes decisivos tamén para aproximármonos ao concepto do ritmo na actuación. As referencias neste sentido son: Debureau, no século XIX, logo Decroux

---

<sup>7</sup> Publicada en Éditions de Minuit en 1957. El mesmo o traduciu ao inglés como *Act Without Words*, publicada en 1958 en Nova York en Grove Press e estreada o 3 de abril de 1957 no Royal Court Theatre de Londres.

<sup>8</sup> Estréase, na versión inglesa do autor, o 25 de xaneiro de 1960 no Institut of Contemporary Arts de Londres, baixo a dirección de Michael Horovitz.

nos anos 1930, seguido de Barrault en 1938 e 1950 con obras como *Maladie* ou *Agonie et Mort* e a finais do século XX toda a dramaturxia escénica de Marcel Marceau.

Empregando a repetición como recurso estilístico e rítmico explícito, Beckett diseña tanto en *Act Without Words I* como en *Act Without Words II*<sup>9</sup>, unha partitura precisa de movementos nos que a distribución espacial e temporal, a duración, as pausas, resultan elementos compositivos principais. Nestas dramaturxias inclúe, ademais, esquemas, debuxos e planos para a codificación concreta do movemento.

Outro exemplo moi ilustrativo a este respecto é a obra para catro actores, luz e percusión, titulada *Quad*, que escribiu e dirixiu Samuel Beckett en 1981.

Nela extrémase a utilización das accións propiamente escénicas, alén da verbal, como material exclusivo da composición dramaturxica.

A codificación coreográfica dos desprazamentos e a proxémica evolutiva que se xera entre os actores no espazo; a incidencia da graduación da intensidade da luz e a cor, en contraste coa escuridade; as tipoloxías da percusión; a fisionomía, talla e peso dos actores así como o seu vestiario; a acoutación das duracións temporais, etc. constitúen a trama de *Quad*<sup>10</sup>.

Todas as circunstancias, materiais e incluso técnicas, que conforman as situacións escénicas de acción, aparecen indicadas nesta dramaturxia de Samuel Beckett.

Os dous eixes aos que se refire Eugenio Barba para centrar o tema do ritmo na actuación teatral están aquí reflectidos de maneira directa ata aqueles detalles que ao autor lle interesou controlar.

Podemos observar, incluso, como aparece o termo “rhythm” entre as instrucións.

Ademais das combinacións matemáticas de cada código (actuación, iluminación, son), as repeticións de traxectos, volumes, sons, cores etc. definen o movemento no que se cifra *Quad*.

## 1.F. MOVEMENTO

### *O movemento como cualidade rítmica da acción*

---

<sup>9</sup> Pode consultarse no capítulo correspondente do Apéndice o fragmento de *Act Without Words II. A mime for two players*.

<sup>10</sup> Pode consultarse un fragmento desta peza no capítulo correspondente do Apéndice.

Xa a finais do século XIX o duque de Meiningen insistía en que “a representación do movemento é a función esencial do teatro” (Salgado, 2006: 17), xa que constituía a parte visible do que nomeamos como acción dramática.

Como veremos a importancia do movemento no estudo do ritmo é central, xa que a nosa tese é que o ritmo equivale ao grao de tensión inmanente aos elementos compositivos que se dan cita nunha dramaturxia, así como ás diversas tipoloxías de relacións que se dan entre eles. No mesmo campo semántico podemos achar conceptos como “atracción”, “intensidade”, “forza” etc.

Sobre a cualidade atractiva e intensiva do movemento no que atinxe á percepción visual, que é unha das principais na arte do teatro, como atestigua a propia etimoloxía de teatro ligada á visión e á presenza, temos testemuña na propia bioloxía:

“O movemento é a percepción visual que máis atrae a atención. Esta resposta presente nos animais e nos humanos é un mecanismo de supervivencia que permite estar alerta ante calquera variación das condicións circundantes. [...] Esta resposta biolóxica primaria ante o movemento é aproveitada por Meiningen para articular en torno a ela a súa concepción da arte dramática. Desde a antigüidade sempre se asociara á arte teatral coa acción. A esta alianza atópalle Meiningen unha aplicación práctica cando descobre que a visualización da acción na escena é posible grazas ao traballo co movemento. Por ser un perfecto coñecedor das leis da composición pictórica, Meiningen sabía que, aínda que unha imaxe fose estática, a súa percepción inclúe unha interacción de tensións inherente aos elementos que a compoñen. En efecto, a experiencia visual é dinámica pois, como dixo Arnheim, o que percibimos é un campo de forzas continuo, unha paisaxe na que o observador ve as tensións que se establecen nos esquemas visuais como auténticas propiedades dos obxectos percibidos.” (Salgado, 2006: 18-19)

Esta reflexión arredor das propiedades do movemento en relación ás tensións nas que se cifra o ritmo, e de acordo coas súas potencialidades para suscitar a atención, pode aplicarse case de xeito literal aos exemplos que acabamos de citar, tanto ao de Joan Brossa como aos de Samuel Beckett, en intersección coas observacións que Eugenio Barba fai sobre o concepto de ritmo na actuación.

Está claro que a dramaturxia busca controlar o interese da recepción xogando coas coordenadas compositivas que teñen unha realización escénica. Neste ámbito as consideracións de Meiningen son claves.

Tamén o son as consideracións arredor da traxedia e, por extensión, da dramaturxia, extraídas da *Poética* de Aristóteles, vinculadas ao concepto “imitar”. Neste caso, a tarefa de “imitar” accións vincúlase a un movemento que lle dea forma á materia para



conferirle unha finalidade e un sentido, segundo o entende o dramaturgo e director Augusto Boal e tal cal o expón na súa teoría sobre o “teatro do oprimido”:

“Cada cosa viene a ser lo que es (una estatua, un libro, una casa, un árbol) porque su materia recibe una forma que le da sentido y finalidad. Esta conceptualización confiere al pensamiento platónico la característica dinámica que le faltaba. El mundo de las ideas no coexiste lado a lado con el mundo de las realidades, sino que las ideas (aquí llamadas formas) son el principio dinámico de la materia. [...] La materia, para Aristóteles, era pura potencia, y la forma puro acto; el movimiento de las cosas hacia la perfección era por lo tanto lo que él llamaba la ‘actualización de la potencia’, el tránsito de la pura materia a la pura forma.” (Boal, 2009: 125)

Así pois, a tarefa da dramaturxia ao “imitar” ou evocar consistirá, segundo esta concepción, en recrear o movemento interno que lle dá forma (acto) á materia (potencia), sen esquecer que o motor xeral e primordial do movemento, desde Heráclito baséase, precisamente, na oposición ou contraste. Un dos mecanismos fundamentais para xerar ritmo e que, dalgún xeito, vén a establecer unha certa equivalencia, unha vez máis, entre ritmo e movemento.

“[...] para Heráclito, el elemento transformador existiría dentro de la cosa misma, como una oposición: ‘la guerra es la madre de todas las cosas; la oposición unifica, pues lo que está separado crea la más bella armonía; todo lo que ocurre ocurre solamente porque hay lucha’. Es decir, cada cosa trae dentro de sí misma un antagonismo que la hace moverse de lo que es hacia lo que no es.” (Boal, 2009: 119)

Aí reside o carácter de permanente transformación de todas as cousas, que é un dos principios procesuais e evolutivos, asemade, no desenvolvemento dunha trama de accións na dramaturxia.

A confirmación de “forma” como “movemento” vennos da dramaturxia da danza contemporánea, segundo demostra a propia praxe da mesma: “The form your piece takes is a strong influence on the movement you can make.” (Burrows, 2010: 28)

Tamén o tratamento de calquera tema ou asunto tradúcese na coreografía dun movemento que o poida facer visible ou perceptible dalgún xeito:

“Subject: If I have a subject I want to pursue and I want to show it in movement, then I had better find the right language to say it.  
It’s very easy, when we know what we want to say, to fool ourselves into thinking we’re saying it.

Faced with movement, the first subject the audience see is ‘movement’.  
What can movement say?” (Burrows, 2010: 30)

En todo caso, o movement, en si mesmo e por si mesmo, actúa sobre a nosa recepción amosando, como mínimo, unha cualidade formal cunha certa marxe de elocuencia e atracción. Circunstancia que, segundo o dramaturgo e investigador da danza Roberto Fratini-Serafide, define a función da dramaturxia:

“De cette manière, au-delà du travail dramaturgique de lecture, interprétation, élaboration, exploration ou orientation du sens, on peut aller jusqu’à affirmer, comme le fait Roberto Fratini-Serafide que ‘la dramaturgie n’est pas structuration du sens du spectacle mais structuration du désir’: c’est ce qui éveille chez le spectateur le désir de voir au-delà de ce qui est montré, ce qui met ses sens en alerte.” (Boudier, Carré, Diaz et Métais-Chastanier, 2014: 139)

\* \* \*

Un último caso práctico arredor da ruptura ou esfarelamento dos dous eixes de acción (o da concatenación linear e o da simultaneidade) constitúeno as dramaturxias de alento “posdramático” (Lehmann, 2002) ou “rapsódico” (Sarrazac, 1990) que, malia escribirse sobre a folla de xeito linear, presentan un traballo polifónico e contan cunha desxerarquización das voces ou accións verbais e doutras ás que poidan dar pé. Nesta circunstancia podemos citar desde as “landscape plays” de Gertrude Stein<sup>11</sup>, influenciada polo xeito que tiñan algúns compañeiros seus pintores de amosar simultaneamente, nas súas obras pictóricas, diferentes perspectivas visuais dun mesmo obxecto, como facía Picasso ou Bracque, entre outros.

Nas pezas-paisaxe as palabras encadéanse por asociacións de ideas, xogos de sonoridades ou repeticións de estruturas sintácticas.

“The Circle.  
The work can you work.  
An meat

---

<sup>11</sup> Gertrude Stein (Allegheny, Pensilvania, 1874-París, 1946). Novelista, poeta e dramaturga norteamericana, considerada a pioneira da literatura modernista. A súa obra, en xeral, rompe coa narrativa linear e coas convencións temporais. Nas máis de dezasete pezas teatrais que escribiu entre 1913 e 1946 resultou unha adiantada a súa época ao concibir unha dramaturxia que se basea en técnicas pictóricas e dá lugar ao que se denomina “landscape play”. O traballo coa puntuación e a tipografía forma parte do seu estilo, así como a escolla de palabras pola súa sonoridade e polos xogos que poden xerar. Entre as súas obras podemos citar: *An Exercise in Analysis* (1917), *A Circular Play* (1920), *Four Saints in the Three Acts* (1927), *Byron A Play* (1933), *A Play Called Not and Now* (1936), ou *Doctor Faustus Lights the Lights* (1938).

Can you meet  
And flour  
Can you flower” (Stein, 1993: 329)

A xustaposición das palabras, ao modo da colaxe e da escrita poética, supón un abandono da forma dialogal e, en xeral, un recurso á repetición e á variación que achega ritmicidade ao texto.

Retornando á entrada “RITMO” dentro de *A Dictionary of Theatre Anthropology* de Eugenio Barba e Nicola Savarese, na súa tradución castelá *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral* (2012), ábrese con dúas citas ben elocuentes: “Je rythme donc je suis.” de Marcel Jousse e “El ritmo es una emoción que se descarga en movimientos ordenados.” de Platón.

Na primeira cita parece adiviñarse unha concepción orgánica, vital e identitaria cifrada no ritmo. Este sería o dador dese hálito vital e, á vez, o sentido caracterizador do suxeito como ente, entidade, identidade. Pola contra, na ausencia de ritmo adviría a morte.

Na segunda cita, se se quere en íntima relación coa primeira, aparecen os conceptos igualmente vitais de “emoción” e “movemento” aos que se suma a “orde”, esa conciencia que articula o caos vital para organizalo nun sentido determinado e, en consecuencia, achegarlle unha entidade, identidade, carácter.

Asemade, non é de balde que Platón poña en contacto o termo “ritmo” co termo “movemento”, o cal entronca directamente cos pensamentos anteriormente anotados de Meinigen respecto á materia fundamental da dramaturxia e do teatro: a acción, cuxa parte visible (teatral) é, precisamente, o movemento.

Movemento e ritmo, por veces, semellan un só concepto ou ben un lugar de confluencia entre ambos que dá orixe ao fluír. “El actor o bailarín es aquel que sabe grabar el tiempo. Concretamente esculpe el tiempo en ritmo y dilata o contrasta sus acciones. El origen está en la palabra griega *rhythmos*, del verbo *rheo*, *fluir*. ‘Ritmo’ significa literalmente ‘manera particular de fluir.’” (Barba e Savarese, 2012: 245)

Trátase aquí o ritmo como ese movemento ordenado no tempo, fluído. Unha forma de moldear a duración dunha acción a través dunha liña de tensións homoxéneas ou variadas.

“Crea suspenso y expectativa. Se experimenta sensorialmente como una pulsación, una proyección hacia algo que a menudo se ignora, un fluir que se repite y varía, una continuidad que se niega. [...]

El ritmo posee sus propias leyes: así como no podemos disponer a nuestra voluntad las sílabas de una palabra o las notas de un pentagrama, también existen sucesiones de duración que crean una sensación del ritmo y otras, quizás más numerosas, que no la producen.” (Barba e Savarese, 2012: 245)

Nestes breves parágrafos atopamos conceptos que son centrais no estudo dos mecanismos do ritmo na dramaturxia, como imos ver no desenvolvemento posterior. Tales conceptos son: *suspenso*, *expectativa*, *repetición*, *variación*, *continuidade*, *descontinuidade*, *duración*. Que aquí se vinculan con sensacións perceptibles no teatro, pero que nós veremos partiturizadas na dramaturxia.

Os exemplos aos que alude para xerar unha “impresión rítmica” nalgúñas linguas é a sucesión ordenada de sílabas breves e sílabas longas (extensión), ou sílabas tónicas e sílabas átonas (intensidade), ou as inflexións verbais que destacan notas agudas sobre un fondo melódico máis grave (tonalidade), ou a distribución de sons, silencios e pausas na fala de xeito máis ou menos regular. Todos estes serían factores que serven para exemplificar o tecido rítmico no emprego dunha lingua.

Trasladado isto ao ámbito da acción empregan metáforas como a do movemento das ondas do mar, as follas ao vento ou as chamas do lume, enfatizando a importancia das “pausas” como “cambios”, “mutacións”, “transicións” entre unha acción e outra, como condición *sine qua non* dun ritmo equivalente á vida.

Unha especie de enerxía incesante dálle pulo a movementos e a pausas. “Una acción termina y se detiene por una fracción de segundo creando un impulso que es el impulso de acción sucesiva. El modo de evitar esquemas y estereotipos consiste en la creación de silencios dinámicos: energía en el tiempo.” (Barba e Savarese, 2012: 246)

Non existe, por tanto, unha detención absolutamente estática ou morta senón que contén unha enerxía cinética que provén da acción anterior e que fica retida na pausa, no silencio, para estourar na seguinte acción. Hai como un eco, unha forza vectorial agochada e vibrante que empurra cara adiante ou cara atrás, pero que resulta atractiva e intensifica a atención. Algo semellante ao que acontece co movemento e co xesto na danza que, segundo José Gil (2001: 108), caracterízase polo feito “de nunca ir até ao fim de si próprio. No movemento que o desdobra, retém-se, regressa sobre si e prolonga-se no gesto seguinte.”

Cunhas metáforas semellantes ás anteriores o escritor Thomas Bernhard<sup>12</sup> insire unha teoría da composición dramática dentro dunha das súas obras, a través dun diálogo referencial entre os personaxes da Nai e da Filla en *Na meta*:

“NAI. Entón eu dixen  
coñece vostede o mar  
e entón el dixo naturalmente  
un escritor dramático  
ten que coñecer o mar  
coñecer baixamar e preamar dixo  
o escritor dramático debe sobre todo coñecer o mar  
cando coñece o mar  
coñece tamén as leis da súa arte  
Eu achaba todo aquilo moi desconcertante  
e o que dicía presuntuoso  
De súpeto díxenlle varias veces  
escritor dramático  
parecíame absurdo pero díxenllo  
Un escritor dramático  
ten que coñecer o mar e  
mentres escribe  
mentres fai avanzar a súa obra de arte  
deixarse levar sempre pola baixamar e a preamar  
FILLA. Baixamar e preamar dixo  
unha e outra vez baixamar e preamar.” (Bernhard, 2010: 57)

“NAI. [...] *mira cara ao mar*  
Vostede soubo expresar da maneira máis marabillosa  
como o escritor dramático  
fai súas a baixamar e a preamar.” (Bernhard, 2010: 121)

A metáfora da “baixamar e da preamar” ten relación cunha regularidade rítmica composta pola continuidade dos opostos que unha concepción orgánica (de

---

<sup>12</sup> Thomas Bernhard (Heerlen, 1931-Gmunden, 1989). Escritor e dramaturgo austríaco cunha ampla obra dramática que se caracteriza pola súa forma en verso libre, inzada de retrousos e recorrencias, de marcado alento crítico e na que sobrancea o humor. Preparouse como actor e músico no Mozarteum de Salzburgo entre 1955 e 1957 e despois comezou a súa carreira de escritor acadando, en 1970, o Premio Georg Büchner da Academia Alemá de Lingua e Literatura. En 1988 recibiu o Premio Médicis. Entre as súas pezas teatrais máis celebradas están *El ignorante y el demente* (1972), *La partida de caza* (1974), *La fuerza de la costumbre* (1974), *El reformador del mundo* (1979), etc. Todas elas publicadas e estreadas arreo do mundo. A dimensión irónica e monolóxica que abunda na súa dramaturxia levou á crítica a encadrarlo dentro da corrente do *Theater der neuen Subjektivität* (Teatro da Nova Subxectividade), na que tamén se inclúe a Peter Handke.

organización, estrutura, orde) extrae dos movementos e ciclos ininterrompidos da propia natureza.

De feito, a dramaturxia bernhardiana caracterízase por un desenvolvemento rítmico de motivos temáticos e argumentais que se van presentando, desenvolvendo, intercalando, por outros diferentes e mesmo opostos, para seren, de novo, retomados en repeticións ou variacións.

As transicións no desenvolvemento das voces, dentro do diálogo nas obras de Thomas Bernhard, como acabamos de ver neste breve fragmento de *Na meta*, adoitan realizarse como mutacións ou saltos temáticos, só indicados, nalgúns ocasións, polo comezo de frase con letra maiúscula.

Asemade, as frases ou grupos de sentido vense tallados para resaltar as palabras finais e iniciais. Hai encabalgamentos entre esta especie de versos libres para garantir a continuidade do sentido, pero inserindo, ao mesmo tempo, unha intensidade rítmica nas palabras finais e iniciais, así como nas expresións repetidas e variadas.

Estas mutacións ou saltos temáticos no seo dunha réplica verbal tamén poden implicar un cambio na direccionalidade da voz e mesmo coincidir cun cambio na temporalidade dando lugar a réplicas referenciais analépticas (como pode comprobarse no exemplo citado) ou prolépticas.

Entre as explicacións que se ofrecen arredor do ritmo como a construción dun fluído, dun movemento, recórrese á dramaturxia actoral: “En general, un bailarín o un actor sabe bien cuál será su próxima acción sucesiva. Mientras realiza una acción piensa ya en la próxima. Anticipa mentalmente. Esto implica automáticamente un proceso físico que repercute sobre su dinamismo y es percibido por el sentido cinestésico del espectador.” (Barba e Savarese, 2012: 246)

Velaquí atopamos unha clara correspondencia cos *mecanismos rítmicos de preparación ou anticipación* dentro dunha trama dramática de sucesos ou accións para garantir unha progresión continua, xa sexa da historia ou fábula, de habela, ou do propio discurso en si mesmo e das accións que o integran.

Eses *mecanismos rítmicos de preparación ou anticipación* que se dan na dramaturxia e que colaboran nun dinamismo fluído, facendo avanzar a historia ou fábula, xeran, a súa vez, unha especie de previsibilidade, en certo sentido lóxica. A este respecto, Eugenio Barba e Nicola Savarese, advirten sobre o perigo de que esa previsibilidade nun espectáculo poida redundar nunha falta de estímulo da nosa atención, xa que podemos adiviñar aquilo que vai acontecer.

Certamente, en dramaturxia, un descontrol sobre o poder da previsibilidade na consecución de efectos predeterminados é un erro.

Porén, tamén é mester sinalar que o xogo coa previsibilidade pode ser moi rendible, por exemplo, para acadar efectos cómicos no xénero da comedia ao situar á recepción por riba dos personaxes. O público vai saber máis que os personaxes, vai poder adiantarse ás súas reaccións e actos debido a esa previsibilidade, lograda mediante *mecanismos rítmicos de preparación ou anticipación* dos sucesos ou a través dunha caracterización baseada na tipificación (retrato sociolóxico) ou incluso no estereotipo (clixé) na composición dos personaxes.

Un *mecanismo rítmico de preparación ou anticipación* pode ser, por exemplo, unha acción verbal referencial cara ao futuro, unha prolepse indirecta, un anuncio, a formulación dun soño, dun desexo ou dun plan por parte dalgún personaxe. Tamén pode ser calquera actividade física ou xestual que delate unha certa predisposición cara a algo que vai a acontecer.

Para ilustralo podemos tomar un dos fragmentos finais da obra *Casa de bonecas* de Henrik Ibsen<sup>13</sup>, cando o personaxe de Nora anuncia ao seu marido Helmer a intención de marchar e de abandonar o fogar.

Prodúcese un *diálogo discursivo* (Becerra, 2007: 156), consistente en quendas de argumentacións en torno ao conflito, nas que, ademais, se vai inserindo o anuncio de Nora de marchar. Con isto o autor consegue un *ritmo dramático por mecanismo de preparación ou anticipación* que colabora en xustificar e motivar o famoso portazo final que pecha a obra, ao mesmo tempo que xera un movemento baseado nun *ritmo dramático por mecanismo de retardo*, que se suma á intensidade procurada, simultaneamente, por un *ritmo dramático por mantemento intensificado da expectativa* arredor do que fará Nora trala gran decepción que vén de sufrir.

No caso de querer fuxir desa previsibilidade, sen que se resinta o dinamismo rítmico fluído, segundo Eugenio Barba e Nicola Savarese, habería que facer xurdir a acción sucesiva como unha “sorpresa”. Para iso, desde a perspectiva da dramaturxia actoral, dísenos que:

“El actor-bailarín debe realizar la acción negándola.

Existen muchos modos de negar una acción. En vez de continuar en la dirección previsible se puede cambiar de rumbo. Se puede iniciar desde la dirección opuesta.

---

<sup>13</sup> Pódese consultar o fragmento aludido no capítulo correspondente do Apéndice.

O quizás retener la acción, al respetar la precisión de su dibujo. Se pueden dilatar las pausas-transiciones. Realizar una acción negándola significa inventar en su interior una infinidad de microritmos. Esto obliga a estar cien por ciento en el acto que se ejecuta. Entonces la acción sucesiva nacerá como una sorpresa para el espectador y para uno mismo.

Este efecto es consecuencia de la cinestesia: conciencia que poseemos de nuestro cuerpo y sus tensiones. Ese sentido de cinestesia nos hace percibir la cualidad de tensiones de otra persona. Nos hace adivinar las intenciones del otro: si quiere acariciarnos o pegarnos. Es la cinestesia la que hace que la gente no choque mientras atraviesa la calle. Es un radar fisiológico que nos permite revelar impulsos e intenciones y nos empuja a reaccionar antes que intervenga el pensamiento. El sentido cinestésico es esencial en toda forma de espectáculo. Permite al espectador seguir, vivir, percibir y aun prever la intención del actor-bailarín, aun sin darse cuenta completamente.” (Barba e Savarese, 2012: 247)

Ese “sentido cinestésico” que cómpre considerar desde o ámbito da estética da recepción teatral ten un correlato bastante claro nas últimas investigacións neurobiolóxicas sobre o funcionamento da nosa mente en relación coas accións e, directamente, en relación co teatro, como demostra o dramaturgo, director escénico e investigador Mick Gordon en *Theatre and Mind* (2010):

“The brain evolved as a means of orchestrating adaptative interaction between the organism – us – and the physical and social world. The mind is the product of that interaction. The most important biological function of the brain is to generate behaviours, which is to say, actions that promote the welfare of the organism. In situations of rest or emergency the brain instructs reflex action. When not in situations of rest or emergency the brain has time for consciousness. These are the moments when we experience ourselves as *our selves*.

Our minds make us up. It is our minds that consciously experience our emotions, thoughts and actions. And it is our minds that consciously consider our future emotions, thoughts and actions. Our idea of our self, of what it means to be a person and indeed what it means to be a certain type of person, is therefore dependent on our mind. They are our storyteller, rationalizing and editing explanations for our feelings, thoughts and behaviours, settling on the story that seems most plausible, and offering imagined future scenarios based on that story.” (Gordon, 2010: 8-9)

De feito, ese relato, esa historia “plausible”, verosímil, posible, así como a proxección de futuros guións, dunha consecución, aparece refrendada na *Poética* de Aristóteles, o primeiro traballo sobre a teoría dramática, con máis de dous mil anos de antigüidade, no que se achan os principios do drama occidental. Na *Poética* indícase que o argumento, a



historia, é o elemento máis importante da dramaturxia. Un axeitado argumento segue a causa e o efecto dun evento ou acción dunha maneira plausible e, á vez, sorprendente. O dramaturgo Mick Gordon afirma que “the theatre has reflected the mind’s urge to narrative. And we will always enjoy plausible and surprising stories because it is through stories that we subjectively experience and consciously explain life.” (Gordon, 2010: 11)

Volvendo sobre a importancia do “sentido cinestésico” (Barba e Savarese), desde o ámbito da estética da recepción teatral, no que atinxe á capacidade da espectadora e do espectador para adiantarse ao suceso que, inmediatamente, se vai a producir dentro dun movemento rítmico fluído, tamén podemos citar as investigacións neurobiolóxicas próximas que fan alusión ao papel que xogan as “neuronas espello” nesta percepción. Trátase dun tipo de intelección cinestésica, que fai un seguimento empático respecto ao movemento e as súas cualidades rítmicas e dinámicas.

Neste senso resultan moi suxerentes os estudos sobre a significación na danza e na danza-teatro, porque, prescindindo en moitas ocasións da palabra e mesmo dunha historia ou fábula, vense abocadas a centrar a cuestión da significación no propio movemento e nas súas cualidades intrínsecas. De aí podemos extraer deducións arredor do ritmo como movemento, fluído, acción ou parte visible da acción (Meiningen).

“ ‘La signification de la danse viendrait au spectateur à travers et au-delà de la motion, et non pas par une translation intellectuelle et symbolique, mais à travers une sympathie musculaire’. Cette hypothèse de sympathie musculaire a été formulée par la plupart des théoriciens de la danse, hypothèse de la proprioception déjà étudiée par Charles Scott Sherrington en 1906 (jusqu’alors l’objectivité visuelle dominait et n’avait pas encore atteint la reconnaissance de sa subjectivité corporelle). Elle a été confirmée récemment par la découverte des neurones miroirs: ‘La simple observation de l’action accomplie par un tiers évoque dans le cerveau de l’observateur un acte moteur potentiel analogue à celui spontanément activé durant l’organisation et l’exécution effective de l’action’. La découverte de ces neurones permet de confirmer cette spécificité de la communication dansée de la scène à la salle [...] De surcroît, ces neurones seraient capables de coder le *but* de l’acte moteur, but qui est en fait indissociable de la sous-partition du danseur. Ces sous-partitions, telles que définies par Eugenio Barba ou Patrice Pavis, influencent la réception du spectateur.” (Verlinden, 2010: 128-129)

Esa capacidade empática da recepción para facer un seguimento rítmico dinámico do movemento físico na danza, máis aló da previsibilidade ou da espera da resolución

cando existe unha “intriga”, tamén pode comprobarse no movemento da acción verbal do diálogo aínda que renuncie aos mecanismos da previsibilidade e da “intriga”.

A acción verbal nas intervencións do diálogo pode, asemade, asumir procedementos rítmicos similares ou equivalentes aos que comentan Eugenio Barba e Nicola Savarese respecto á dramaturxia actoral, anteriormente citados.

Lembremos cando sinalaban a importancia de “negar” a acción a través do cambio de orientación da mesma, fuxindo da previsibilidade, ou comezar desde a dirección oposta. Tamén o procedemento de retención ou o de dilatación das “pausas-transicións”. “Realizar unha acción negándoa” implica enchela dunha morea de “microritmos”, de tal xeito que as accións sucesivas acaban por xurdir como unha sorpresa.

Esta maneira de proceder por negación, cambios no rumbo previsible da acción, retencións, pausas e silencios, nos que permanece latente o que os personaxes calan ou ocultan, etc. avense coa definición do “diálogo oblicuo” (Becerra, 2007: 158) que podemos atopar en boa parte da dramaturxia de Harold Pinter.

A negación do conflito no deseño do movemento verbal dos personaxes contribúe a agravallo. Semella como se as palabras se movesen nun nivel irónico e cumprisen coa figura textual<sup>14</sup> do “caneo” (Vinaver, 1993: 901-902). Pero o feito de intentar subtraerse ou fuxir non fai máis que, por un efecto rítmico de oposición, afundir aos personaxes naquilo do que escapan aumentando a tensión.

Na análise de *Nit*<sup>15</sup> de Harold Pinter, sen necesidade de entrar na discriminación de distintos tipos de anáforas, repeticións e variacións, atopamos un modo de romper a previsibilidade ou intriga tal cal a estudamos na escena de *Casa de Bonecas* de Ibsen, cos *mecanismos rítmicos de preparación ou anticipación*.

Non. Aquí, na obra titulada *Nit* de Harold Pinter, a previsibilidade vese subvertida, xustamente, polo proceso oposto ou inverso que nega o progreso dunha hipotética historia ou fábula, que nega o avance procesual dunha intriga cara á unha catástrofe ou resolución final.

---

<sup>14</sup> No método de aproximación á análise da escrita dramática de Michel Vinaver, unha “figura textual” na dramaturxia viría a equivaler a unha “figura retórica” na literatura, pero vinculando a palabra e a réplica verbal, de xeito metafórico, a un tipo de movemento, desde unha concepción dinámica e muscular. “Nous faisons de l’expression “figure textuelle” un usage particulier, lié aux besoins spécifiques de l’analyse du dialogue théâtral.” (Vinaver, 1993: 901)

<sup>15</sup> Pode consultarse, no capítulo correspondente do Apéndice, a análise dun exemplo práctico coa peza breve de Harold Pinter titulada *Nit*.

Contrariamente ao que poida parecer, o *mecanismo rítmico da repetición-variación* que adoita asociarse a procedementos estabilizadores do discurso, achegándolle unha regularidade e dispoñendo *mecanismos de anticipación-preparación*, funciona nesta peza de Harold Pinter negando un devir estabilizado por tales *mecanismos de anticipación-preparación*. Pola contra, as repeticións-variacións e as pausas, aquí en *Nit*, producen un movemento rítmico fluído pero escuro como a noite dos tempos pasados, só recuperables de xeito subxectivo e pouco fiable.

Desta maneira, a voz obxectiva do drama, asentada no seu carácter primario e nunha “successió absoluta de presents” (Szondi, 1988: 15), vese crebada por ese xogo de variacións que referencian un tempo pasado e dilúen calquera xeito de previsibilidade a respecto dun desenvolvemento presente da acción.

Volvendo ao estudo do ritmo, segundo Eugenio Barba e Nicola Savarese, chama a atención, nas investigacións que fixeron noutras tradicións teatrais, concretamente en oriente, no Xapón, as coincidencias que podemos atopar nas micro-estruturas rítmicas coas que se articula o movemento e calquera mínima acción coa estrutura tripartita aristotélica que serve de base á composición dramaturxica occidental.

“En Japón la expresión *jo-ha-kyu* designa las tres fases en que es dividida cada acción del actor y bailarín. La primera está determinada por la oposición entre una fuerza que tiende a desarrollarse y otra que la retiene (*jo*, retener); la segunda fase (*ha*, romper, destrozarse) está constituida por el momento en el cual se libera de esa fuerza, hasta llegar a la tercera fase (*kyu*, rapidez) en la que la acción alcanza su cumbre, despliega todas sus fuerzas para luego detenerse repentinamente como ante un obstáculo, en una nueva resistencia.

En el teatro japonés clásico la distribución rítmica *jo-ha-kyu* no contempla solo acciones del actor o bailarín sino que preside todos los varios niveles de organización de la representación: se aplica a gesto, música y cada drama como el alternarse de los textos representados y decide finalmente el ritmo de toda la jornada del espectáculo.” (Barba e Savarese, 2012: 248)

Esa forza que tende a desenvolverse, a avanzar, non está lonxe tampouco dos vectores de forza actancial nos que se distribúe a estrutura profunda da acción nunha obra dramática que representa unha historia ou fábula, tanto no seu esquema sintáctico global como en cada unha das súas unidades ou partes constituintes.

Así temos un actante suxeito (protagonista) que inicia o movemento cara a un actante obxecto (o obxectivo, en terminoloxía stanislavskiana). Nese movemento cífrase a

vontade e o desexo do actante suxeito. No entanto, o suxeito (protagonista) vai atoparse con forzas contrarias conceptualizadas no actante opoñente (“obstáculos”, circunstancias adversas, e “antagonistas”, personaxes que se lle enfrontan, en terminoloxía stanislavskiana). Entre as mesmas circunstancias adversas opoñentes poden atoparse contraemocións no seo do propio actante suxeito, por exemplo o medo a actuar, o temor ás consecuencias que poidan derivar da acción, a consideración das ganancias e das perdas que se deriven dese movemento cara ao actante obxecto.

“Des de la perspectiva aristotèlica (i darwinista), l’èsser humà, com tots els animals, és tan complex que acostuma a moure’s alhora sota l’imperi de dues emocions distintes i, sovint, contradictòries. [...] En altres paraules, i llevat de casos extrems, les emocions solen anar acompanyades per una contraemoció, tal com podem constatar cada vegada que la nostra còlera ens proporciona el plaer de la venjança. Normalment, una d’elles té alguna de les diverses formes del desig i sol traduir-se en un moviment en direcció a l’objecte o al subjecte que el provoca; l’altra sovint té la ‘forma’ de codi moral, i sol traduir-se en un moviment en direcció contrària a l’anterior. En el supòsit que l’emoció i la contraemoció del personatge siguin d’igual intensitat, el resultat és, òbviament, la immobilitat, però aquesta absència de moviment no significa mai absència d’energia: ben al contrari, en situacions d’aquest tipus, la despesa energètica és molt elevada. Quan una de les dues emocions domina sobre l’altra, el resultat correspon a allò que en física s’anomena resultat de forces, és a dir, a un moviment en diagonal rectilini o més generalment circular.

Així doncs, podem dir que el joc de l’emoció i la contraemoció del personatge és allò que determina el moviment (desplaçament o gest) de l’actor a cada instant de la representació.” (Melendres, 2000: 53-54)

De tal maneira, o movemento do actante protagonista sempre se ve contrarestado por esoutras forzas de retención ou contraste ás que deberá facer fronte. Se as consegue superar, será porque empregue un plus de enerxía, un sobre-esfuerzo para poder ganar a batalla. Así pois, o eixe do conflito dramático que se dirime entre os actantes suxeito (protagonista), opoñentes (obstáculos e antagonistas) e axudantes do suxeito, vese implementado, asemade, por tres fases xerais: inicio ou arranque da acción por parte do actante suxeito, superación da oposición-retención exercida polos actantes opoñentes, resolución satisfactoria ou frustrada respecto á consecución do obxectivo que é o actante obxecto.

Outro paralelo coas tres fases da estrutura tripartita aristotélica e do movemento rítmico antes exposto por Eugenio Barba e Nicola Savarese no Xapón, poderían ser os tres

chazos do *ritmo dramático por creación ou apertura de expectativas* que consta, no seu seguimento, dun *ritmo dramático por mantemento da expectativa* alimentada por algunha acción determinada nun momento posterior á súa creación ou apertura e, en terceiro lugar, por un *ritmo dramático por resolución satisfactoria/frustrada/suspendida da expectativa*<sup>16</sup>.

Ao longo da trama dramática e dos seus segmentos irán aparecendo expectativas de diversa natureza, que se manteñen e que resolven. Algunhas, aquelas que teñen que ver coa pregunta central da obra, referida á consecución do obxectivo do protagonista que capitanea a liña principal de acción, manteranse ata o mesmo final a través dunha dosificación da información durante toda a trama.

---

<sup>16</sup> No capítulo correspondente do Apéndice, pode verse a análise das expectativas no caso práctico da obra *Macbeth* de William Shakespeare.



## 2. RETÓRICA E DRAMATURXIA

### 2.A. PERSUASIÓN E DRAMATURXIA

#### *Introdución á retórica*

A retórica é unha institución cultural que vén desde a antigüidade ata hoxe. Conformouse ao longo de seis séculos, desde Gorxias ata Hermóxenes, como unha disciplina ou coñecemento adaptado ás necesidades sociais, educativas e culturais. Nos séculos XVI e XVII produciuse un certo redescubrimento da retórica valorándoa como técnica en si mesma e relacionándoa con ámbitos como o do teatro, a política e a literatura. Durante os séculos XVIII e XIX cinguiuse ao terreo da literatura e decaeu a súa presenza no ámbito social, educativo e cultural, para volver xurdir con forza no século XX, cando volve ser obxecto de estudo e torna a ser aplicada a variados campos como o da lingüística, o dereito, a crítica literaria, a pragmática, a publicidade e o xornalismo (Díez Coronado, M.A., 2003: 19-20).

Segundo a tradición, o nacemento da retórica sitúase en Siracusa a mediados do século V a.n.e. cando, ao caer o tirano Trasíbulo e de volta á democracia, se producen procesos ante xurados populares para restituír as propiedades privadas usurpadas polo tirano, para este cometido era mester un dominio especial da elocuencia deliberativa, na que eran sobranceiros Corax e Tisias. Moito despois, cara á segunda metade do século V, o seu desenvolvemento pasa á Ática e aos sofistas, entre eles o xa nomeado Gorxias. No diálogo de Platón titulado Gorxias, este define a arte retórica como “a arte da palabra”, ao que, no mesmo diálogo, Sócrates retruca engadindo a finalidade “persuasiva” da retórica que produce unha crenza na recepción sen, por iso, instruír sobre o xusto ou o inxusto. De aí dérivase a función primordial da retórica, a capacidade de servirse da lingua, co seu poder de suxestión e de emoción, para convencer a un auditorio (Marchese e Forradellas, 2000: 348-349).

Unha definición xeral amplamente aceptada é a que relaciona a retórica cun sistema organizado de coñecementos e técnicas relacionados coa persuasión. De acordo cos tratadistas clásicos, a retórica é a *ars bene dicendi*, a técnica de expresarse de maneira adecuada para acadar a persuasión do destinatario. Cómpre sinalar que, antigamente, formaba parte do sistema das artes liberais, xunto coa gramática e coa dialéctica, formando parte do *trivium*, e era unha técnica verbal “originariamente ligada a la oralidad y al discurso no literario” (Azaustre e Casas, 2001: 9). Isto, ademais doutras

características que iremos observando, fai que a súa importancia en relación á dramaturxia sexa bastante obvia, porque unha boa parte da produción dramática aséntase no traballo coa voz e coas voces, nos modos dialóxicos, cunha forte inscrición da oralidade. Ademais, como veremos, a acción, dentro do paradigma do drama clásico, comporta un discurso verbal centrado en estratexias persuasivas destinadas a conquistar o obxectivo que cada personaxe ten por misión, nomeadamente os protagonistas.

A retórica organízase como un complexo sistema de regras e recursos que actúan en diversos niveis na construción dun texto, tamén dun texto dramático.

Cando falamos da “persuasión” e a súa eficacia como unha das finalidades máis importantes que persegue a retórica, estamos a referirnos a un concepto de tipo psicolóxico no que xogan un papel fundamental as emocións e as sensacións que suscita un discurso ou unha obra na recepción. Se nos circunscribimos, por exemplo, ao ámbito dos razoamentos e argumentacións imos decatarnos da preeminencia da función persuasiva:

“[...] es esencial saber distinguir los argumentos buenos de los malos. Pero “bueno” significa tanto *válido* (noción lóxica) como *persuasivo* (noción máis psicolóxica). Cuatro son las posibles combinaciones de validez y capacidad de persuasión: válido y persuasivo, válido y no persuasivo, no válido y persuasivo, no válido y no persuasivo. Lo ideal sería que un razonamiento válido resultara también persuasivo. El único caso que no presenta problemas es el del razonamiento no válido y no persuasivo. Si es válido, pero no persuasivo, el peligro es relativo: sólo una ocasión perdida. El caso más preocupante sin género de dudas es aquel en que un razonamiento no válido resulta persuasivo y origina un razonamiento engañoso, que puede ser un sofisma intencionado o una falacia involuntaria. Ocurre que el poder de persuasión se convierte en una especie de confirmación de la validez, igual que la eficacia de una medida discutible puede hacerla algo menos discutible a priori, cuando no legítima.” (Cattani, 2003: 21)

Nunha translación ao eido da dramaturxia ben podemos considerar que, á marxe do estilo e dos mecanismos de coherencia textual que fundamenten esa “lóxica” que valide a expresión e o discurso, o obxectivo primordial sempre vai estar relacionado coa persuasión, no sentido de captación do interese e atracción da recepción. Nestas coordenadas, e desde unha perspectiva eminentemente estruturalista, o “como”, a morfoloxía, a forma, vai ter unha meirande incidencia na súa articulación e consecución retórica que o “que”, o contido, a historia ou fábula se a houber.

O traballo da forma nos discursos artísticos, entre eles a dramaturxia, é a clave que lles outorga a categoría de arte e os fai evolucionar e distinguirse dos discursos cotiás con



finalidades simplemente informativas e unha rendibilidade utilitaria inmediata. Os discursos artísticos, como é *vox populi*, comportan un traballo coa forma que os dote dunha beleza e unha transcendencia que contribúan á deleitación e á iluminación, ao entretemento e ao coñecemento e que impliquen unha experiencia transformadora para a recepción. Esta concepción do artístico, hoxe plenamente interiorizada socialmente, xa atopa as primeiras argumentacións tanto na *Retórica* como na *Poética* de Aristóteles, e son motivo de estudo e confirmación en ensaios recentes que xa sedimentan múltiples teorías, como é o caso do recoñecido ensaio *Estructura del texto artístico* de Yuri Lotman (1982).

Así pois, cómpre darlle importancia á finalidade “persuasiva”, incluso considerándoa “noción psicolóxica”, e relacionándoa coas bases fisiolóxicas e físicas que sustentan a atención, o interese e a atracción da recepción ante unha obra dramática, no seu desenvolvemento e na súa graduación. E, por suposto, indagar nos elementos, nas técnicas e nos procedementos que unha disciplina tan aberta e antiga como a retórica, arte da elocuencia e da persuasión, poida fornecernos.

Nos seus primeiros tempos, cara ao século V a.n.e., a retórica naceu vinculada a litixios e conflitos que precisaban ser dirimidos. Os primeiros dos que temos noticia sitúanse en Siracusa entre os tiranos Xelón e o seu sucesor Xerón I, nas expropiacións masivas de terreos para distribuír entre os soldados mercenarios. No 467 a.n.e. unha insurrección derroca a tiranía, como xa sinalamos antes, e comeza unha longa serie de procesos para reclamar as propiedades confiscadas. Segundo parece, os litigantes sabían atacar e defenderse cunha precisión e eficacia instintivas que, co tempo, deu na codificación dun método e dunha técnica. Os primeiros en íla establecendo foron Córax, durante a época da tiranía, e o seu discípulo Tisias, considerados como os fundadores da retórica. A preceptiva básica partía da idea de que a aparencia de verdade ten máis peso e inflúe máis que a propia verdade, isto dá pé a unha busca sistemática das probas e o estudo de técnicas para reforzar a verosimilitude dunha tese (Mortara, 2000: 18). Obsérvese cómo a emerxencia do termo “verosimilitude” se establece á beira dunha preocupación pola aparencia das teses empregadas nas confrontacións. Xa desde o inicio da retórica importaba, por tanto, xerar unha ilusión de verdade, unha ilusión de que aqueles argumentos esgrimidos eran reais, unha ilusión de realidade, intencionalidade que se aproxima e funda, quizais, o paradigma dramático que, apoiado na *Poética* aristotélica, apuntará o camiño cara aos “realismos” na dramaturxia e no teatro.

¿Cal é a distancia ou a proximidade entre esa preocupación prístina da retórica pola verosimilitude e pola aparencia e a creación ou composición de “ficción”? Este é outro aspecto que, sen dúbida, aproxima o eido retórico ao eido das dramaturxias cuxa composición de accións sustenta unha historia ou fábula, unha diéxese ficcional.

“Sempre he considerat la ficció com un art essencialment retòric, és a dir, el novel·lista o l’autor d’un relat ens *convenc* perquè compartim una certa visió del món mentre dura l’experiència de lectura, efectuant, quan se’n surt, aquella immersió extàtica en una realitat imaginària [...]” (Lodge, 2001: 37). O novelista, ensaísta e profesor da Universidade de Birmingham, David Lodge, achéganos unha aproximación á definición xeral de ficción que nos pode ser igualmente rendible para a dramaturxia: a acción de “convencer” para compartir unha determinada “visión do mundo” durante unha experiencia común cunha extensión temporal tamén determinada, a través dunha “inmersión” nunha “realidade imaxinaria”.

No campo semántico de “convencer” podemos achar as accións de persuadir, inducir, seducir, fascinar, captar, atraer, que son finalidades perseguidas, sen dúbida, polo teatro. Ademais, a dramaturxia, sempre destinada aos escenarios, sexan do tipo que sexan, tamén debe ter en conta a natureza assemblearia e de experiencia compartida que implica o teatro, así como a busca de xerar unha “inmersión” cognitiva e emocional da recepción nunha realidade que, finalmente, se vai configurar na imaxinación, na mente, da espectadora e do espectador. Neste senso, a ficción dramática apela, máis que calquera outra, á mente receptora nunha implicación que, a través da acción, se volve menos “extática” que a que nos pode producir a literatura, xa sexa no xénero novelístico, xa no poético ou nas súas interseccións híbridas, por moito que o texto literario apele á cooperación da recepción como ten insistido abundantemente o novelista, ensaísta e profesor Umberto Eco, por exemplo no seu famoso ensaio *Leitura do texto literário. Lector in fabula* (1979):

“[...] como uma obra de arte poderia, por um lado, postular uma livre intervenção interpretativa por parte dos próprios destinatários e, por outro, exibir características estruturais que estimulavam e ao mesmo tempo regulavam a ordem das suas interpretações. [...] abordava um aspecto – o da actividade cooperativa – que leva o destinatário a extrair do texto o que ele não diz (mas pressupõe, promete, implica e subentende), a preencher espaços vazios, a unir o que existe nesse texto com o tecido da intertextualidade de que é originário e para onde irá confluír. Movimentos cooperativos que, como depois mostrou Barthes, produzem não só prazer, como – em casos privilegiados – o gozo do texto.” (Eco, 1993: 7)

A “inmersión” que procura a ficción dramática deseñada na dramaturxia vai máis aló desa “inmersión estática” que xera a novela, segundo sinala David Lodge, e tamén vai máis aló do gozo producido pola cooperación e as interpretacións a que pode dar lugar a lectura dun texto literario, segundo describe Eco e con el Roland Barthes entre outros. A ficción dramática diríxese a súa realización escénica e, desde as coordenadas espazo temporais e a propia inmanencia do xogo teatral, apunta cara a unha implicación cognitivo emocional que se insire nos complexos mecanismos de desenvolvemento neuronal do cerebro humano.

“All theatre happens in the mind. What occurs on the stage is a contrivance, an illusion, presenting us, the audience, with specifically chosen information. The quality of that information and how it is communicated will vary, but regardless of quality, when we are in the theatre our minds suspend their disbelief and legitimise the illusion. And it is our minds that pull the experience of theatre together with a single silent question: ‘What’s the story?’” (Gordon, 2010: 7)

Porque esa “story”, esa ficción, configúrase a través dunhas estratexias similares ás que emprega a nosa mente para relatar o propio “eu”, para configurar a nosa propia identidade e para xustificar as accións, as emocións e os pensamentos que nos xorden na vida en relación a outros seres e situacións. De feito, segundo a neuropsicoloxía, que é o estudo das relacións entre comportamento, emoción e cognición, por unha banda e a función cerebral, pola outra, o “eu” non é máis que unha ficción que a nosa mente constrúe aplicando mecanismos semellantes ao potencial que desenvolve na recepción teatral.

“Our minds make us up. It is our minds that consciously experience our emotions, thoughts and actions. And it is our minds that consciously consider our future emotions, thoughts and actions. Our idea of our self, of what it means to be a person and indeed what it means to be a certain type of person, is therefore dependent on our mind. They are our storyteller, rationalizing and editing explanations for our feelings, thoughts and behaviours, settling imagined future scenarios based on that story.” (Gordon, 2010: 9)

Así pois, cómpre ter en conta esa diferenza substancial e epistemolóxica entre o que queira que chamemos “vida”, por unha banda e, pola outra, o que queira que chamemos “ficción”. E seguindo a tese do dramaturgo e director inglés Mick Gordon, resultante da súa experiencia artística e académica como Senior Researcher at the Theatre and Mind

na Universidade de Plymouth, segundo a cal “All life does not happen in the mind. But it is our minds that consciously experience and explain all life.” (Gordon, 2010: 8), decatámonos de que os mecanismos retóricos que desprega a dramaturxia no teatro están en íntima relación co funcionamento que se activa na mente humana para entender e definir a vida. E, aínda máis, o teatro, en tanto presentación dunha ficción composta de accións en tempo presente, desenvolve unha función necesaria en todas as sociedades do mundo, que é a de xerar unha “inmersión” activa que, salvagardada das ameazas e perigos da vida que inducen á repetición de comportamentos e ao medo aos cambios, expande as potencialidades de cambio e crecemento da mente humana.

“[...] in normal life we are active and so our minds consider us to be in potential danger. Our minds therefore intuitively discourage change and its prerequisite, thought, preferring to repeat today the behaviour, thoughts and feelings that allowed us to survive yesterday. This is why our habits and our beliefs prove so stubborn when challenged.” (Gordon, 2010: 13)

Certamente, o teatro ofrécenos un espazo de reflexión seguro. Ao non sermos directamente os actores, as nosas mentes intúen que non hai perigo nas potenciais accións alternativas, pensamentos e sentimentos. A nosa mente séntese segura fronte ás ameazas de cambio e pode imaxinar con maior liberdade outras posibilidades de acción e de pensamento. Deste xeito, a contundencia da (re)presentación de accións dramáticas nun tempo presente compartido coa recepción, que constitúe, sen dúbida, unha experiencia real, sumada a esa distancia de seguridade que garante o feito de tratarse dunha ficción e de non ser directamente actuada polo espectador e pola espectadora, contribúe a expandir as potencialidades mentais. “In the safety of the theatre our minds are released from their survival instinct. And so in the theatre our minds can be radicals. [...] This is why theatre is the art form of the potential of the human mind. And the potential of our mind to change.” (Gordon, 2010: 15)

En tanto que a retórica se ocupa da arte da palabra, na medida en que unha boa parte da dramaturxia bota man da palabra para a súa codificación, será pertinente debullar aqueles aspectos que poidamos aplicar tanto á análise como á creación, así como atopar nela elementos que nos axuden a descifrar que é o ritmo na dramaturxia.

Asemade, cómpre ter en conta a estreitísima relación entre retórica e “estilística”, ata o punto de que esta é a denominación que se lle dá á retórica sobre todo durante a

primeira metade do século XX (Medina, 2000: 19). Por tanto, ha tratar os recursos que outorgan unha “personalidade” literaria á escritora e ao escritor, nunha época determinada e nun xénero determinado. Do mesmo xeito, a estilística na dramaturxia ha referirse aos recursos e á formalización coa que cada dramaturga/o crea e compón a súa obra, igualmente vinculada aos xéneros dramáticos e escénicos e a todas as modalidades de espectáculo para as que se destine esa obra, así como na súa interdependencia do contexto sociocultural, económico e artístico da época.

Estilos perfectamente recoñecibles como o de Valle-Inclán, que a crítica aglutinou baixo o selo estilístico do esperpento nunha boa parte da súa produción de madurez, ou do modernismo nas primeiras pezas; Maurice Maeterlinck co seu inconfundible e desacougante estatismo transcendente que callou no que coñecemos como simbolismo; Thomas Bernhard cos seus avances e retrocesos discursivos, nos que os motivos temáticos funcionan como retrousos nun desenvolvemento dramático cunha alta dimensión musical na articulación temporal do discurso, o que calla, igualmente, nun estilo único que se pode recoñecer en calquera das súas obras dramáticas. Só estes tres exemplos dispares, collidos ao chou, poden servir para decatarnos de que a estilística é un dos aspectos esenciais da dramaturxia porque a redefina en cada caso particular e, á vez, universalízaa e xera modelos, máis ou menos novos, que contribúen á evolución da linguaxe dramática e mesmo escénica na súa interdependencia.

E esa organización dos recursos estilísticos que caracteriza os traballos de cada dramaturga/o achégase ao que, por veces, chamamos “voz autorral”, unha metáfora que nos devolve ás competencias primixenias da antiga retórica, que tamén se ocupaba da calidade da voz e da oratoria, determinando os trazos xerais e específicos segundo cada caso, para, logo, personalizalos unha vez interiorizados. E esa voz autorral, parella ao que nomeamos estilística, imos atopala nas grandes obras dramáticas, incluso naquelas que, paradoxalmente, pertencen ao que Peter Szondi denominou forma dramática que se apoia na “voz obxectiva”, ou sexa, naquelas dramaturxias que buscan crear unha coidada ilusión de realidade excluindo da esfera do drama todo aquilo que lle sexa externo, como é o caso do propio autor que cede a súa voz aos personaxes:

“El drama és absolut. Per poder ser relació pura, és a dir, per poder ésser dramàtic, ha d’alliberar-se de tot el que li és extern. No coneix res fora de si mateix. El dramaturg és absent en el drama. No parla, car ha cedit l’expressió. El drama no s’escriu, es compon. Els mots parlats en el drama són tots decisions, són resultats de la situació i romanen en ella; de cap manera no s’han d’interpretar com si

provinguessin de l'autor. El drama pertany a l'autor tan sols globalment i aquesta relació no afecta de cap forma específicament característica la realitat de l'obra.” (Szondi, 1988: 14)

Malia a esa finxida “voz obxectiva” do “drama absoluto” habemos atopar, igualmente, unha retórica e unha estilística que nos aproximen a características definibles da “voz aitoral” de dramaturgos/as cuxa obra podemos adscribir á tendencia do modelo do drama absoluto. Igualmente imos achar recursos retóricos e estilísticos que identifican a dramaturxia, por exemplo, de Tennessee Williams e que a diferencian ostensiblemente da de Arthur Miller ou da de David Mamet. No caso de Williams e Miller, teñen obra que coincide, máis ou menos, na mesma época e nas mesmas coordenadas socioculturais e artísticas, non obstante, os ambientes, o tipo de personaxes e de conflitos, a maneira de organizar todo o sistema de pesos e contrapesos, de focalizacións, orixinan dous estilos ben diferenciados. As réplicas dos personaxes das obras de Williams non soan como as réplicas dos personaxes das obras de Miller. E, por suposto, diferenzas máis grandes se abren respecto ao estilo da dramaturxia de Mamet. Cunha obra a cabalo entre finais do século XX e principios do XXI, crea ilusión de realidade a partir dunhas réplicas nas que os cortes, as elipses, os saltos de tema e de direccionalidade da voz, xunto a outros recursos no xeito de concibir acción e personaxes, fraguan un estilo particular moi característico do autor.

Cando falamos de retórica como conxunto de recursos estilísticos, ou de estratexias que confiren un estilo, estamos tamén abeirándonos a esa especie de musicalidade, de textura que caracteriza a obra dun/ha dramaturgo/a. A pregunta que se abre é se existe un ritmo, interno e/ou externo, que caracterice, do mesmo xeito, a obra dun/ha dramaturgo/a?

Obsérvese a apreciación na que Szondi insiste en que o drama non se escribe senón que se compón. Esta concepción achégase á da música, á dunha partitura onde se seleccionaron sons de diferentes instrumentos, cunha determinada duración ou proporcionalidade e nunha determinada disposición ou ordenación. Desde esa perspectiva na que o drama é composición ou partitura de accións (sons) executadas por diferentes personaxes (instrumentos), cunha determinada proporcionalidade (protagonista, antagonista, principais, secundarios), tamén unha determinada proporcionalidade e duración das situacións dramáticas ou de acción, establecendo, por tanto, unha certa xerarquía compositiva, e cunha determinada disposición de todos os materiais. Pois ben, en todo este entramado, e na propia natureza de cada elemento desa

composición, residirán diferentes graos de tensión rítmica que conformarán, asemade, unha sensación rítmica global que lle dará cohesión e sentido profundo ao conxunto compositivo.

Outra das peculiaridades intrínsecas a unha grande parte da dramaturxia universal, sobre todo aquela que sustenta unha historia ou fábula e aquela que constrúe unha ficción dramática, é a súa dobre articulación intra e extradramática. Esta dobre articulación condiciona tanto as operacións de análise como as de creación e composición dramáticas, xa que implica discernir que informacións e que efectos cognitivo – emocionais se circunscriben á esfera interna da ficción e cales están destinados exclusivamente á recepción externa.

“[...] en el acontecimiento teatral se desarrollan siempre dos tipos de comunicación: la infraescénica (la comunicación que se da entre los personajes) y la que se da entre la escena y los espectadores. Los personajes se comunican entre sí en virtud de un sistema lingüístico y de un sistema gestual; la escena comunica con el público a través de una serie de sistemas entrecruzados, que van desde el lingüístico hasta el gestual, desde el iconográfico hasta el literario, desde el cronológico hasta el de la organización espacial, desde el que regula la estructura de los contenidos transmitidos hasta el de la inscripción ideológica del contexto, y así sucesivamente.” (Bettetini, 1977: 114)

A dramaturxia, na medida na que se define como partitura para un espectáculo teatral, deseñará, como mínimo, as matrices xerais dese entrelazo comunicativo de dobre dirección.

Outra perspectiva de análise sobre as estratexias de dobre efectividade que debe despreñar a dramaturxia é a que as considera baixo o binomio ficción/realidade. “[...] durant la representació sí que s’estableixen certs processos comunicacionals estrictes. Uns que concerneixen a la ficció representada, a l’àmbit estrictament escènic, que denominarem *ficcional*, i uns altres produïts en el conjunt de relacions de l’espectador amb l’escena, que denominarem *extraficcionals*.” (Abellan, 1983: 10)

Evidentemente, resulta necesario parar a nosa atención, por tanto, en dous niveis de persuasión: a interna e a externa. E deberemos observar os procedementos, técnicas e conceptos que nos lega a retórica en función desa dobre articulación, desa dobre direccionalidade, que se pon en marcha na dramaturxia.

No ámbito intradramático ou ficcional, as dramaturxias que empregan o diálogo como “texto principal”, na acepción que Roman Ingarden lle asigna, referido ás “palabras

pronunciadas pelas personagens” (Ingarden, 2006: 151), faise especial fincapé na influencia decisiva que esas palabras deben ter na propulsión da acción, volvéndose en si mesmas acción.

“O diálogo, entretanto, muito raramente se reduz a uma pura comunicação: o jogo é muito mais vital, pois se trata de exercer uma *influência* sobre aquele a quem o discurso se dirige. Em todo conflito “dramático”, que se desenvolve no universo representado no espetáculo teatral, o discurso endereçado a uma das personagens é *uma forma de ação do locutor* e só tem, no fundo, uma significação real nos eventos apresentados no espetáculo, quando contribui de modo decisivo para impulsionar a ação.” (Ingarden, 2006: 157)

Respecto á platea ou á recepción, a eficacia atinxe non só a captación de significados e ideas, senón tamén, e sobre todo, a consecución duns efectos emocionais, afectivos, estéticos que producen pracer. Trátase dun complexo circuío que se establece entre a escena e a recepción baseado, máis que na comunicación retroalimentada entre interlocutores, no mecanismo estímulo – resposta (Bettetini, 1977: 114).

“La representació teatral no es pot considerar únicament com un conjunt de missatges emesos per l’escena i rebuts per l’escenificació. En realitat, la representació la integren un conjunt notable d’*informacions* i d’*estímuls* que no es poden englobar dins del sac del concepte tradicional de *comunicació*.

Georges Mounin, per descriure el circuit que connecta l’escenari amb el públic, preferí a la noció lingüística de *comunicació* que implica reciprocitat, possibilitat d’intercanvi d’informacions, el terme propi de la psicologia *estímul*, que sí que pot funcionar en un sentit únic.” (Abellan, 1983: 10)

A dramaturxia e os textos para o teatro aos que dá lugar, incluso os que posúen unha inscrición máis literaria ca dramática ou teatral, levan xa incluídas as decisións principais arredor do abano de potenciais estímulos que un espectáculo pode realizar e materializar. Asemade, nas dramaturxias destinadas á modalidade de teatro de texto, ou teatro no que se fala e, por tanto, se actúa con palabras, as accións verbais xa son, en si mesmas, un estímulo que aparecerá directamente realizado enriba dun escenario. É certo que o xeito particular de realizar esas accións verbais na práctica escénica, o estilo interpretativo, modelará o estímulo base concebido na dramaturxia e acadará uns efectos levemente diferentes, pero igualmente posibles e necesariamente xa calculados ou previstos desde as operacións de composición dramática.



Chegados a este punto, é mester facer un inciso para introducir unha matización, sobre a que volveremos máis adiante, arredor do que entendemos por “dramaturxia” ou por texto dramático e teatral. Porque se nos estamos a referir ás estratexias retóricas das que bota man a dramaturxia e a súa posible relación co fenómeno rítmico, así como a esa dobre articulación na direccionalidade das accións, intra e extradramática, e ao circuíto que se activa no ritual do teatro, ao que vai destinada a dramaturxia, entre a escena e a recepción segundo a dinámica estímulo – efecto, entón tamén deberemos acoutar en qué medida a dramaturxia, cando é un texto dramático e teatral, aborda e compromete ese complexo tecido de estímulos de diversa natureza.

A este respecto sempre resultan iluminadoras as reflexións do mestre, dramaturgo e director Jaume Melendres, cando nos ofrece unha provocativa e razoada definición de “texto teatral” despoñéndoo dun logocentrismo literario que fique reducido aos valores estilísticos e aos tropos e figuras retóricas típicas da poesía ou de certa novela e relato, para envorcar o concepto de “texto teatral” cara a unha partitura ou a un plano no que se conteñen as indicacións imprescindibles para a súa realización escénica e para garantir o sentido da escenificación. Deste xeito o texto, aínda que sexa escrito en soporte papel e con letras e palabras e frases, aínda podendo ser literatura (de *litera*, letra), non poderá restrinxirse a súa beleza literaria, asentada nun emprego especial da lingua verbal e na súa capacidade para xerar imaxes e pensamentos nunha lectora ou lector. Melendres, sen desbotar necesariamente os valores literarios do texto dramático, véxase o Premio Nóbel de Literatura á obra dramática de Harold Pinter, ou a boa parte da produción textual para o teatro de Samuel Beckett, ou a excelsa literatura dramática que reloce na obra de William Shakespeare ou na de Calderón de la Barca, pois ben, como sinalamos, sen desbotar os posibles valores literarios que alumeen na dramaturxia, Melendres, pon como condición sine qua non a súa función utilitaria de cara á posta en escena. Será, por tanto, o texto dramático ou teatral responsable de incluír e deseñar o amplo espectro de estímulos de diversa índole que, despois, atoparán a súa realización e encarnación escénica a través dos diversos códigos que compoñen a linguaxe escénica.

A definición de “texto teatral” que nos ofrece Jaume Melendres é a seguinte:

“Manual d’instruccions – conjunt de didascàlies – destinat als actors (i subsidiàriament al director i a l’escenògraf) per tal que la maquinària teatral produeixi determinats efectes emocionals sobre el públic. Aquest llibre d’instruccions no conté cap indicació sobre els efectes emocionals que ha de produir en l’actor (i encara menys en el director), de la mateixa manera que els

manuais per fer funcionar les rentadores no ens diuen en quin estat emotiu les hem de fer servir. Per raons òbvies d'economia i de comoditat, el text teatral no ens diu mai *què diu* el personatge, sinó només allò que l'actor *ha de fer dir al personatge*. Per això mateix, el text teatral no és un text literari, encara que de vegades també pugui tenir aquesta qualitat suplementària, com la poden tenir els eslògans publicitaris” (Melendres, 2000: 125)

Atendendo a esta perspectiva, non resultaría procedente considerar unha división entre “texto principal” e “texto secundario”, como fixo Roman Ingarden, para definir por unha banda as réplicas dos personaxes, como texto principal, e as acoutacións e didascalias como texto secundario. Sen esa xerarquía, os elementos constitutivos do texto comparecen por igual, e segundo o mesmo rango de importancia, na constitución dun sentido profundo. Sen esa xerarquía, todos os compoñentes do texto teatral deben ser considerados como partes consubstanciais dun todo, sen que se poidan xulgar decorativos, prescindibles ou parasitarios. A concepción do texto teatral como un “manual de instrucións” énos moi útil porque presupón un meirande compromiso do texto coa escena e apunta á disolución das fronteiras entre texto e teatro. Isto tamén implica que a dramaturxia compoña as coordenadas principais que van operar no espectáculo. Nesa órbita será máis plausible e pertinente o estudo da persuasión retórica e os seus medios nos diferentes niveis da obra dramática.

Logo deste inciso sobre a natureza do texto dramático e teatral para ver en qué medida corresponde analizar as estratexias retóricas de persuasión no tocante a estímulos diversos do ámbito escénico que xa se achan deseñados na dramaturxia, podemos recuar e volver sobre esa dobre direccionalidade dos discursos, xa sexan verbais ou non verbais. O obxectivo de influír na recepción desde diversos dispositivos textuais, xa sexa o personaxe, xa a temática, xa un suceso determinado, vai aparecer graduado na dramaturxia para ser acadado na posta en escena.

“Com efeito, se esta função [a de influir] chega a exercer-se é porque o ator – ou a personagem representada – regula mais ou menos a sua atuação em função do espectador, e porque procura não somente mostrar-lhe o discurso representado e comunicar-lhe o seu sentido, como também atuar sobre ele. Sucede, porém, que o tipo de atuação neste caso, é inteiramente diferente do que é exercido sobre outra personagem representada pela palavra pronunciada *dentro* do universo representado. Ainda que não se trate de um mistério, esta influência sobre o espectador consiste em suscitar nele a vivência estética e a emoção que lhe causam

os destinos humanos representados, não porém numa resposta lingüística ou de outra ordem ao discurso da personagem que fala.” (Ingarden, 2006: 161)

A finalidade da dramaturxia, do texto teatral e dramático, apunta directamente cara á consecución duns efectos na recepción, no público do teatro. Nisto vincúlase estreitamente coa finalidade que, nas súas orixes, perseguía a disciplina da retórica. E, do mesmo xeito, como veremos, así actúa o ritmo na composición dramática e dramátúrxica, regulando o interese e o sentido da produción na súa intersección coa recepción.

“Des del moment que es considera el drama com una producció destinada a ser exhibida davant d’un públic, el centre d’interès de la dramátúrgia passa de la qüestió “com és el drama” a la qüestió “com funciona davant del públic”. Ens preguntarem, doncs, en primer lloc, quins efectes produeix en el públic i, a continuació, què produeix aquests efectes, cosa que, sens dubte, només és explicable si considerem “com és” el drama.” (Teixidor, 1989: 18-19)

A respecto da intersección desa dobre articulación, un exemplo recorrente é a posición que a meirande parte dos tratadistas lle confiren á espectadora e ao espectador en referencia ás obras adscritas aos tres xéneros canónicos: traxedia, comedia e drama. Trátase aquí dunha relación extradramática entre o universo da ficción e o da recepción. “L’únic criteri diferenciador dels gèneres canònics que podem establir es basa en la distinta relació de superioritat que cadascun d’ells estableix entre els personatges i els espectadors.” (Melendres, 2000: 78)

Así, no caso da traxedia, na medida na que o personaxe protagonista se decanta polos intereses colectivos cedendo nos seus propios, resultará superior moralmente á espectadora e ao espectador. No caso do personaxe de comedia “és sempre lleugerament “inferior” en intel·ligència, saviesa i moralitat als espectadors, o així ho han de considerar.” (Melendres, 2000: 38). No que respecta ao drama “els seus personatges es caracteritzen pel fet de ser intel·lectualment i moralment iguals als espectadors, una condició que l’actor enfrontat a un drama no ha d’oblidar mai.” (Melendres, 2000: 49).

Se consideramos que todo personaxe, en tanto identidade ficcional e metáfora do ser humano, é unha historia, ou sexa un relato biográfico, un conxunto de acontecementos seleccionados que o fan ser quen é. Se a esta concepción (personaxe = historia) lle sumamos que, en boa parte da dramaturxia, o personaxe revélase e vai sendo coñecido pola recepción grazas ás accións que acomete, entón deduciremos facilmente que esa

relación extradramática coa recepción baséase na cantidade e calidade da información que, sobre o personaxe, nos fornecen as accións, verbais e de todo tipo, que poidamos inferir. É habitual observar que os personaxes de comedia, por exemplo, adoitan estar tipificados, ou sexa, concibidos como retratos sociolóxicos, como representantes dun colectivo, cuns comportamentos e, incluso, unha caracterización externa igualmente tipificados que os fan relativamente previsibles á recepción (Becerra, 2007: 220). Esta previsibilidade xa sitúa á recepción nun plano de superioridade respecto ao universo ficcional, permitíndolle, de tal maneira, poder rir. Por outra banda, no xénero do drama, sobre todo nas súas manifestacións destinadas a crear unha ilusión de realidade acentuada, concíbese ao personaxe como un detallado retrato psicolóxico, nunha tendencia a individualizalo ao máximo a través de trazos físicos, morais, socioculturais, biográficos, psicolóxicos e humanas contradicións aniñándolle na cerna e buscando, directa ou indirectamente, unha *mímese* da realidade que nolos mostre como persoas semellantes a nós, como espellos fieis, cos que poidamos establecer unha *identificación* (Becerra, 2007: 204-205). O desenvolvemento destas historias – conxunto de accións – con nome propio que son os personaxes individualizados, ou que crean ese efecto de identidades psicolóxicas singulares, establece outro tipo de tensión rítmica porque comporta outro tipo de relación extradramática da ficción coa recepción. En pé de, relativa, igualdade cos personaxes e ante un desenvolvemento da acción en tempo presente, actívase a incerteza e unha previsión que, alén da causalidade lóxica no encadeamento das accións, vai colidir coas contradicións e coa imprevisibilidade que farán incerto o resultado dos desexos e necesidades dos personaxes.

A través da acción caracterízanse os personaxes, as súas reaccións emocionais dannos a súa psicoloxía. Das emocións, da súa natureza e rendibilidade fálanos Aristóteles na súa *Retórica*. Como veremos o campo da emoción, desde a perspectiva da retórica, é útil e necesario para a análise e composición dramática e, intervén, no alento rítmico.

## 2.B. *INVENTIO, DISPOSITIO E ELOCUTIO*

A eficacia dos enunciados, no que atinxe ao texto dramático e a súa composición, tamén depende dos conceptos e procedementos básicos que a retórica clásica establecía como necesarios.

Logo dos sofistas é Aristóteles quen debroca a retórica cara a unha sorte de teoría da argumentación introducindo e desenvolvendo conceptos funcionais vixentes a día de

hoxe en diversos ámbitos, entre eles o da dramaturxia. Fixémonos, por exemplo, como as partes xerais da retórica semellan reflectir procedementos directos do teatro: *inventio* ou *heuresis*, achado das ideas, no teatro: busca e creación das accións ou sucesos e personaxes; *dispositio* ou *taxis*, ordenación dos achados, no teatro, igualmente, establécese unha orde e unha focalización entre os materiais compositivos, tanto no que atinxe á súa xerarquía e extensión ou proporción, como no lugar que cada elemento debe ocupar; *elocutio* ou *lexis*, organización do discurso con “elegancia” (Marchese e Forradellas, 2000: 349), do mesmo xeito, no teatro, o coidado da forma da expresión no que atinxe ás diversas linguaxes é fundamental para acadar o goce artístico, así como os efectos previstos e o sentido desexado; *actio* ou *hipócrisis*, preparación dos xestos e entoacións adecuados ao discurso, velaquí, directamente, a preparación que, nos ensaios, levan a cabo os equipos artísticos para poñer en escena unha peza teatral e realizar un espectáculo; *memoria* ou *mneme*, memorización do discurso, fase que no teatro tamén ten o seu paralelismo dobre, xa que o discurso, verbal e xestual, non só é memorizado polos que o van realizar senón que tamén se persegue que fiquen na memoria da recepción. A dramaturxia é unha partitura de accións, pertencentes a diversos códigos: o verbal, o xestual, o cinético, o espacial etc., que prevé un desenvolvemento temporal cronolóxico irreversible na súa execución pragmática escénica, por tanto é imprescindible que esa previsión conte cos dispositivos necesarios para que as accións desa partitura resulten memorables, para que a recepción vaia acumulándoas na súa memoria de cara non só á restitución dunha historia ou fábula, de habela, senón á completitude dun sentido ou coherencia global que nos interpela. Asemade, parte da “persuasión” no teatro consistirá nesa fixación dalgunha imaxe, acción ou verba na memoria receptora, contra o efémero do acontecemento teatral ao que vai destinada a dramaturxia. Por iso a dramaturxia xa establecerá dispositivos discursivos dirixidos a esa fin, á da fixación nemotécnica.

Debullando un pouco máis polo miúdo estes procedementos retóricos, a *inventio* correspondíase á busca das probas que puideran resultar persuasivas. Para isto era de vital importancia saber atopar exemplos contundentes, *exemplum*, e tamén razoamentos siloxísticos baseados no probable e con premisas verosímiles (*eikós*) ou plausibles (*éndoxon*), estes razoamentos recibían o nome de *entinema*. Outro soporte moi importante para a *inventio* é o conxunto de lugares comúns (*topoi*) por todos aceptados (Marchese e Forradellas, 2000: 349). Así pois, a *inventio* é o “qué”. O qué dicir na

retórica, o qué pasa, o qué acontece, na dramaturxia. Os feitos, a sucesión de feitos que constitúe as liñas de acción na dramaturxia, e que tamén constitúen o “relato”. Como debe ser ese “qué”? De que natureza debe ser ese “qué”? “Segons C. Bremond, no podem parlar de relat si no es dóna al text una successió de fets d’interès humà. En qualsevol altre cas tindrem descripcions, cronologies... però no relat.” (Soler e Roser, 1989: 15).

Pero o interese humano non só se ha espertar acudindo a ideas ou temáticas que teñan relación cos desacougos e desexos comúns das persoas ou coas encrucilladas ás que, en cada época e cultura, a sociedade se ten que enfrontar para saír adiante na súa pugna pola supervivencia e, máis aló, polo ideal da felicidade. O interese non só se vai suscitar pola escolma e escolla de ideas ou temáticas, ou por accións que as reflectan, senón tamén polo valor que a propia obra lles conceda en virtude da acentuación rítmica, como iremos estudando. No entanto, xa podemos adiantar, porque xa se pode deducir, que a *inventio* revalorízase en función da *dispositio*.

A propia natureza dos materiais escollidos para a composición, esa escolma de “que” vai intervir, é acreedora dun maior ou menor interese para a recepción, segundo parámetros moi diversos que a dramaturga ou o dramaturgo deberán ter en conta, entre os máis salientables, e facendo translación da propia retórica, os “tópicos” e os “exemplos” achegados á recepción. Neste senso, por exemplo, ten maior peso un suceso como pode ser un asasinato levado a cabo para acadar un obxectivo, como é o asasinato do rei Duncan por Macbeth para conquistar o poder en Escocia na obra *Macbeth* de Shakespeare, que un suceso consistente en comer unha cenoria ou un nabo na obra *Á espera de Godot* de Samuel Beckett. Alén da significación simbólica ou metafórica que se lles poida atribuír a ambos sucesos, resulta claro que as implicacións psicolóxicas e emocionais de ambos fan máis atractivo e potente o suceso do asasinato. A importancia das emocións no tecido comunicacional e artístico faise patente no amplo estudo que lles dedica, por exemplo, Aristóteles na súa *Retórica*, como veremos.

Do mesmo xeito, dentro da *inventio*, hai personaxes que, pola súa configuración e caracterización, resultan máis atractivos e espertan meirande interese na recepción, presupoñendo, por tanto, un acento rítmico cada vez que interveñen. No modelo do drama clásico sempre van ser os protagonistas suxeitos ou ben os opoñentes antagonistas. Sempre en función da súa incidencia na acción. Por exemplo, non ha ter o mesmo interese Fedra que Eunone, na obra *Fedra* de Racine. Fedra é o personaxe que namora da persoa equivocada, o seu fillastro Hipólito, polo cal sufrirá os rigores do

destino trágico en función da *hamartia*, dese erro. A devandita obra desenvolve a historia funesta do personaxe conflituado de Fedra. Non suscita, por tanto, a mesma cantidade e intensidade de emocións na recepción un personaxe que o outro.

O tipo de espazo no que se desenvolve a acción, así como os obxectos que se achán nel e que interveñen dun xeito ou doutro, tamén teñen un peso específico e focalizan de diferente modo a atención receptora. As características intrínsecas a eses espazos e a eses obxectos condicionan, en certo aspecto, a tensión rítmica que poden producir. Se o espazo é interior ou exterior, as súas dimensións, se é amplo, grande ou se é diminuto, se é aberto ou pechado, se é natural, salvaxe ou artificial, doméstico, urbano, rural, agreste. O volume, o peso, o tamaño, a textura, a forma, o material dos obxectos inflúe decisivamente na súa rendibilidade rítmica: non é o mesmo un obxecto de arestas cortantes de metal que un obxecto de material brando e suave. Evidentemente, o emprego do espazo e dos obxectos, a súa incidencia na acción, e as súas dimensións semióticas contribúen decisivamente a súa produtividade rítmica. Observemos algún exemplo práctico. A casa na que Bernarda pecha as súas fillas, en *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, exerce un rol opresor sobre os personaxes e convértese en cárcere simbólico. O espazo actúa e achega unha tensión rítmica á peza.

A *dispositio*, disposición, as formas, as cores do espazo, a luz, tamén poden resultar produtivas a nivel rítmico. Observemos a seguinte didascalía en *Morte dun viaxante* de Arthur Miller:

“[...] Diante de nós atópase a casa do viaxante. Intuímos xigantescas formas angulares tras ela, rodeándoa por todas partes. A luz azul do ceo cae soamente sobre a casa e o proscenio; a zona circundante amosa unha incandescencia laranxa ameazante. Cando sobe a luz vemos unha sólida cámara acoirazada de bloques de apartamentos, que aprisionan o pequeno e fráxil fogar. [...]” (Miller, 2002: 11)

A simboloxía das cores e das formas activa a tensión rítmica de cara á recepción. A casaña pequena fronte aos rañaceos xigantes e angulosos, a luz azul celeste, que simboliza a inocencia e a sinxeleza, é a que baña a casa do desgraciado viaxante Willy Loman, fronte á incandescencia laranxa ameazante, que se asocia co lume, co orgullo e coa ambición e que corresponde a procesos avanzantes de asimilación, actividade e intensidade (Cirlot, 2000: 139-143).

A presenza das botas do Conde en *La señorita Julie* de Strindberg, que funcionan como unha metonimia do personaxe ausente do Conde, volvéndoo, deste xeito, latente na acción, son un obxecto cunha produtividade rítmica destacada, xa que a referencia que fan a elas os outros personaxes presentes e a presión que o obxecto exerce sobre o discorrer da acción, en determinados momentos, fornece unha tensión rítmica a considerar. Ao comezo da peza: “[...] JEAN entra vestido de librea; lleva un par de botas de montar con espuelas que deja en un lugar visible sobre el suelo.” (Strindberg, 2008: 57). Kristin, a cociñeira, alude ás botas falando en soños e reforzando a súa dimensión simbólica: “Las botas del conde están limpias [...]” (Strindberg, 2008: 65). Ante unha contrariedade entre a Señorita Julie e o criado Jean, este escúdase: “[...] Ya estoy harto del juego. Le pido disculpas, debo seguir con mi faena. El conde ha de tener las botas a tiempo y hace ya demasiado que dio la medianoche.” (Strindberg, 2008: 68). Nun dos momentos de maior tensión da trama, no que o propio autor sinala en didascalía que Jean está “atormentado”, o personaxe enfróntase directamente ás botas: “[...] y cuando veo sus botas allí tan rectas y tan altivas, siento un escalofrío en la espalda. (Da una patada a las botas.)” (Strindberg, 2008: 75). Ao final, cando chega o conde, aínda que nunca o poderemos ver directamente, fai soar unha campá e reclama as botas que o fixeron estar latente ao longo da obra: “¡Desea sus botas y su café en media hora!” (Strindberg, 2008: 100).

No tocante á luz e á escuridade, na súa diferente gradación, temperatura e intensidade, tamén contribuirá á creación de maior ou menor atracción e interese. Resulta lóxico pensar que se se está a desenvolver unha acción e a luz é moi tenue, en penumbra, a recepción aguzará todos os seus sentidos para poder captar, dáse, neste caso, unha tensión rítmica derivada da oposición ou contraste entre a necesidade de ver e de saber, fronte á dificultade que a penumbra ou a escuridade interpón. Ademais, a dimensión simbólica das tebras e do escuro remite á inseguridade e ao medo, apoiándose en que a falta de visión pode servir de agocho a calquera perigo insospeitado. Calquera dramaturxia que desexe suscitar inqueda e desacougo na recepción, pode botar man do manexo da luz e da escuridade para crear efectos rítmicos.

Un caso paradigmático na utilización da luz e a escuridade como elementos compositivos principais da dramaturxia, seleccionados coidadosamente na *inventio*, é a que fai Maurice Maeterlinck nas súas pezas simbolistas. O peso das atmosferas lumínicas constitúe unha tensión morfolóxica e semántica de primeira orde que, en certos aspectos, vén a suplir a tensión dun proxecto de acción dos personaxes.



Xa no mesmo inicio dunha obra como *La intrusa*, por exemplo, podemos percibir que a luz e a escuridade, nas súas diferentes gradacións e posibilidades plásticas, forman parte dos recursos da *inventio* de meirande efectividade persuasiva.

“*Una habitación bastante oscura en un viejo castillo. [...] Una lámpara encendida.*

LAS TRES HIJAS.- Venga aquí, abuelo, siéntese bajo la lámpara.

EL ABUELO.- Me parece que no hay mucha luz aquí.

[...]

LA HIJA MAYOR.- Pero hay estrellas.

EL TÍO.- ¡Ah, las estrellas! Eso no quiere decir nada.

EL ABUELO.- Más vale que nos quedemos aquí, nunca se sabe lo que puede pasar.” (Maeterlinck, 2000: 85).

A iluminación codificada na escrita en indicacións didascálicas ou referida no mesmo discurso verbal dos personaxes adquire un peso rítmico específico e pode tinxirse, incluso, como é o caso da dramaturxia simbolista maeterlinckíá, dunha dimensión alegórica que contribúe a densificar a acción.

Na mesma obra, *La intrusa*, atopamos exemplos diáfanos a este respecto:

“(De repente, se oye afilar una guadaña en el exterior.)

EL ABUELO (*estremeciéndose*).- ¡Oh!

EL TÍO.- ¿Qué pasa?

LA HIJA.- No sé exactamente; creo que es el jardinero. No veo bien, está en la sombra de la casa.

EL PADRE.- Es el jardinero, que va a segar.

EL TÍO.- ¿Siega durante la noche?

[...]

EL ABUELO.- Pues me parece que su guadaña hace demasiado ruido.

LA HIJA.- Está segando alrededor de la casa.

EL ABUELO.- ¿Lo ves, Ursule?

LA HIJA.- No, abuelo. Está en la oscuridad.

EL ABUELO.- Temo que despierte a mi hija.

EL TÍO.- Nosotros casi no lo oímos.

EL ABUELO.- Pues yo lo oigo como si estuviera segando dentro de la casa.

EL TÍO.- La enferma no lo oirá; no hay peligro.

EL PADRE.- Me parece que la lámpara no arde bien esta noche.” (Maeterlinck, 2000: 90-91)

O que vale no referente á *inventio* lumínica vale, igualmente, no referente á *inventio* sonora, como podemos comprobar facilmente no exemplo anterior. Tamén nos imos decatando de que a *dispositio* é a que, como posta en relación dos materiais compositivos escolmados, inventados ou creados, revaloriza, resignifica e dota de maior ou menor grao de tensión rítmica. A conxunción dun signo sonoro que pode crear un efecto de desacougo e sospeita, como é o caso desa gadaña que tronza a herba, sumado ao signo lumínico da penumbra e a escuridade, da lámpada que apenas alumea, van

reforzar o efecto e incrementar a tensión rítmica. A sensación de tensión aumenta debido á natureza intrínseca dos elementos compositivos escollidos, considerados na súa dimensión semiótica, e faino, sobre todo, pola posición, proporción e relación que a *dispositio* lles confire.

No tocante á configuración temporal que se deseña na trama de sucesos ou accións, os procedementos retóricos da *inventio* e *dispositio* marcarán a duración e a “sensación temporal” producida.

Van depender destes procedementos retóricos: a *coincidencia* ou equivalencia temporais entre o *tempo diexético* da historia ou fábula e o *tempo dramático* que deseña a trama; fronte á *dilatación* temporal, cando o *tempo dramático* produce unha sensación de duración maior que a que, en boa lóxica, lle pertence ao *tempo diexético*; ou fronte á *compresión*, resume ou síntese temporal, pola cal o *tempo diexético* imaxinario da historia se reduce na súa formalización e materialización na trama dramática. Estas tres posibilidades no manexo da duración temporal dun suceso ou acción e, por extensión, nunha trama de sucesos ou accións: *coincidencia*, *dilatación* e *compresión*, vense afectadas directamente polos criterios cuantitativos e cualitativos activados pola *inventio* e a *dispositio*.

A *extensión* ou *duración* dun suceso ou segmento de acción depende de diversos factores intrínsecos á *inventio* e á *dispositio*. Por exemplo, o primeiro e o máis obvio de todos os factores que se poidan aducir é a *cantidade de discurso verbal* que contén, en forma de réplica(s), cada segmento, en relación proporcional coa cantidade de *acción dramática* que fai avanzar a *fábula*.

En consecuencia temos, por exemplo, que a inflación verbal de certos segmentos, nos que apenas acontecen *accións* determinantes para a consecución do drama, procúranos unha sensación de *tempo “largo”*, lento, e dános como resultante unha longa *extensión*, ou sexa que, a fórmula: moito discurso verbal para pouca *acción que faga avanzar a fábula*, crea no receptor a sensación de lentitude. Neste caso atópanse, por exemplo, os segmentos nos que se insiren “monólogos interiores”, que suspenden o tempo real da ficción dramática e prolongan o tempo representacional.

Entendido deste xeito, a *duración temporal*, no que afecta ao grao de tensión rítmica, pódese relacionar coa concepción rítmica de Andrei Tarkovski (1999: 142), segundo a cal o ritmo dunha obra xurdiría en analoxía co tempo que transcorre dentro de cada segmento conformante. Pero o movemento rítmico xeral da obra estaría determinado

non pola *duración* de cada segmento, senón pola “tensión do tempo” que transcorre neles.

E de que depende esa “tensión temporal” en cada segmento dramático? Pois, segundo parece, acorde ás teorías da física que xiran en torno á relatividade temporal, depende da “sensación” ou “vivencia” do tempo de cada segmento. Esta “tensión temporal” é o cociente que resulta de dividir a *extensión cronolóxica* do segmento (a súa *duración*), entre a cantidade e cualidade da *acción dramática* que ten lugar nel.

Por iso, como acabamos de sinalar, se un segmento dramático se alonga cronoloxicamente por causa, por exemplo, dun “monólogo interior” ou dunha reflexión existencial ou filosófica, como adoita acontecer en *Las tres hermanas* (1901) de Antón Chékhov, mentres apenas hai nel *acción dramática* relevante para o avance da *historia*, entón resultará que a “tensión temporal” dese segmento será frouxa, e a “sensación temporal” que nos transmitirá será a de longura e lentitude.

Velaquí un fragmento do Acto Segundo da obra *Las tres hermanas* no que, como afirma Peter Szondi (1988: 26-31), a renuncia ao presente, no que o drama asenta o desenvolvemento das accións, e as continuas digresións reflexivas, de ton existencial, filosófico, con lembranzas respecto ao pasado feliz ou proxeccións cara a un futuro utópico, actúan alongando a sensación temporal e mesmo situando a obra, por momentos, nunha certa atemporalidade:

“VERSHÍNIN. Bueno, pues si no nos dan té, al menos podemos filosofar un poco.

TÚZENBACH. Pues sí, filosofemos. ¿Pero sobre qué?

VERSHÍNIN. ¿Sobre qué? Soñemos un poco... Por ejemplo, ¿cómo será la vida después de nosotros, dentro de doscientos o trescientos años?

TÚZENBACH. Vamos a ver. Después que hayamos muerto nosotros, las gentes volarán en globos, cambiarán el estilo de las chaquetas, descubrirán quizá un sexto sentido y harán que se desarrolle... Pero la vida seguirá igual que antes: una vida trabajosa, llena de misterio y de felicidad. Y al cabo de mil años, la gente seguirá diciendo entre suspiros: “¡Ay, qué duro es vivir!” Y, sin embargo, temerá a la muerte y no querrá morir, exactamente igual que ahora.

VERSHÍNIN (*pensativo*). ¿Qué diría yo? A mí me parece que todo lo de este mundo tiene que cambiar poco a poco y que ya está cambiando ante nuestros propios ojos. Dentro de doscientos, o trescientos, o hasta de mil años – el número no importa – aparecerá una vida nueva y feliz. Nosotros no participaremos de ella, por supuesto, pero vivimos ahora para ella, sí, y sufrimos con el fin de crearla. Ese es el único objetivo de nuestra existencia y, si quiere usted, ésa será nuestra única felicidad.

(*MÁSHA ríe levemente.*)

TÚZENBACH. ¿Por qué ríe usted?

MÁSHA. No sé. He estado riendo todo el día.

VERSHÍNIN. Yo terminé mis estudios en la misma escuela que usted, pero no pasé a la academia militar. Leo mucho, pero no sé escoger los libros, y de seguro no leo lo que debiera. En todo caso, cuanto más vivo, más quiero saber. Empiezo a tener canas, soy ya casi un viejo, pero sé muy poco, ¡ay, qué poco sé! Pero, en todo caso, me parece que sé lo más importante, lo más verdadero, y que lo sé muy bien. Si pudiera demostrarles a ustedes que no hay felicidad para nosotros, que no debe haberla y que no la habrá... Lo único que nos cumple hacer es trabajar a más y mejor... Pero lo que es la felicidad, eso se queda para los que vengan después de nosotros, mucho después. *(Pausa.)* No para mí, pero al menos para los descendientes de mis descendientes.

*(FEDÓTIK y RODÉ aparecen en el salón; se sientan y empiezan a cantar suavemente, acompañándose con la guitarra.)*

TÚZENBACH. De modo que, según usted, ni siquiera se debe soñar con la felicidad... ¡Pero si yo soy feliz!

VERSHÍNIN. No.

TÚZENBACH *(levantando los brazos y riendo)*. Es evidente que no nos entendemos. ¿Pero cómo voy a convencerle?

*(MÁSHA ríe suavemente.)*

*(Levantando un dedo.)* ¡Ande, ríase! *(A VERSHÍNIN.)* Y la vida será igual que ahora, no digo en doscientos o trescientos años, sino en un millón de años. La vida no cambia, es constante, se rige por sus propias leyes, con las que usted nada tiene que ver, o al menos nunca llegará a conocer. Esas aves que emigran de un lugar a otro..., las grullas, por ejemplo..., que vuelan y seguirán volando; cualesquiera que sean los pensamientos grandes o nimios que tengan en la cabeza, esas aves seguirán volando, sin saber por qué o sin saber adónde. Vuelan y seguirán volando a despecho de los filósofos que pueda haber entre ellas. Y pueden filosofar todo lo que quieran, con tal que sigan volando...

MÁSHA. Pero eso tendrá algún sentido.

TÚZENBACH. ¿Algún sentido?... Mire; ahí fuera está nevando. ¿Qué sentido tiene eso?

MÁSHA. Yo creo que el ser humano debe tener fe, o al menos debe buscarla. De lo contrario su vida será algo vacío, vacío... Vivir y no saber por qué vuelan las grullas, por qué nacen los niños, por qué hay estrellas en el cielo... Una de dos: o se sabe por qué se vive o de lo contrario... todo es absurdo, pura faramalla. *(Pausa.)*

VERSHÍNIN. De todos modos, lamento que haya pasado mi juventud...

MÁSHA. Como dice Gógol, “es un fastidio vivir en este mundo, señoras y señores.” *(Chéjov, 1991: 59-62)*

Se consideramos o argumento, resume da historia ou fábula da obra, que baralla o tradutor ao castelán, Juan López-Morillas, da edición da que extraemos este fragmento, no que cifra como obxectivo dos personaxes saír dese “ambiente inerte y apático, que desvirtúa cualquier anhelo de una vida más plena, más humana, donde se ven atrapadas las tres hermanas. Su única esperanza, que acaba también por malograrse, es la de huir

de allí [de la ciudad amodorrada de provincia] e instalarse en Moscú, donde vivieron años atrás, un Moscú que la nostalgia ha convertido en tierra de promisión.” (Chéjov, 1991: 10) Entón, observaremos como esas demoradas reflexións, recordos e añoranzas, vehiculadas por unha acción verbal desvinculada da acción substantiva que faría progresar a fábula cara a unha resolución satisfactoria do obxectivo ansiado polos personaxes, produce unha *dilatación temporal* e unha sensación ao respecto que bordea, incluso, a abolición dunha temporalidade cronolóxica.

A obra *Las tres hermanas*, neste senso, xera un empozamento temporal que se pode asociar a ese rexeitamento temático do presente co que, segundo Peter Szondi, Chékhov creba a forma dramática clásica:

“Hom pot preguntar-se com aquest refús temàtic de la vida present a favor del record i l’enyorança, aquesta anàlisi contínua del propi destí, encara admet aquella forma dramàtica en la qual es cristal·litzà un día l’afirmació renaixentista de l’*aquí* i l’*ara*, de les relacions interhumanes. El refús de l’acció i el diàleg – les dues categories formals més importants del drama – el refús doncs de la forma dramàtica mateixa, sembla que ha de correspondre a la doble renúncia que caracteritza els personatges de Txèkhov.” (Szondi, 1988: 28)

Non obstante, máis aló, por exemplo, destas reflexións dos personaxes que procuran unha certa *dilatación temporal*, e que posúen un ton de reflexións monolóxicas nas que Szondi cifra a creba da forma dramática artellada no Renacemento, tamén podemos atopar, facilmente, no drama contemporáneo máis actual, pertencente aos estilos realistas, esa *inventio* e *dispositio* que se particulariza en accións verbais analépticas e reflexivas que tenden a *dilatar* a temporalidade e a afrouxar a tensión rítmica (aínda que poidan suplila procurando un reforzo empático da identificación cos personaxes que enuncian esas reflexións analépticas). Botémoslle un ollo, por exemplo, á obra *O principio de Arquímedes* (2012)<sup>17</sup> de Josep Maria Miró Coromina<sup>18</sup>. Trátase dun drama contemporáneo co que, cunha *dispositio* temporal fragmentaria e ordenada de xeito non cronolóxico, reconstrúe unha historia ou fábula arredor dun suceso no que se xulga a

---

<sup>17</sup> Véxase, no capítulo correspondente do Apéndice, un fragmento da obra *O principio de Arquímedes* (2012) de Josep Maria Miró Coromina onde se fai ostensible o manexo da *inventio* e *dispositio* particularizadas en accións verbais analépticas e reflexivas que tenden a *dilatar* a temporalidade e a afrouxar a tensión rítmica.

<sup>18</sup> Josep Maria Miró Coromina (Vic, Osona, 1977), dramaturgo e director de escena catalán. Titulado Superior en Dirección e dramaturxia polo Institut del Teatre de Barcelona e licenciado en Xornalismo pola UAB. Conqueriu múltiples premios pola súas obras, entre eles o prestixioso Premi Born de Teatre en dúas ocasións, en 2009 por *La dona que perdía tots els avions* e en 2011 por *El Principi d’Arquimedes*.

inocencia ou culpabilidade dun personaxe respecto a un suposto acto que linda a pederastia. Aínda que as dimensións semánticas e políticas da peza van moito máis aló, nós imos ficar no procedemento segundo o cal se insiren réplicas nas que, mediante unha *analepse indirecta*, se produce unha *dilatación temporal*.

Pola contra, un segmento dramático dunha duración cronolóxica breve por causa, por exemplo, dun diálogo de escasas esticomitias, pero no que aconteza unha *acción* importante para o avance e consecución da historia, ou ben varias *accións* simultáneas, xerará unha “tensión temporal” resultante forte e intensiva, e a “sensación temporal” que nos transmitirá será a de brevidade, rapidez e, ata incluso, vertixe. Isto podemos comprobalo facilmente nalgunhas secuencias de *O principio de Arquímedes* de Josep Maria Miró Coromina, nos fragmentos nos que a acción verbal do diálogo se constrúe a base de réplicas breves que non retrasan o *feedback* e que, por tanto, colaboran na propulsión ou avance cara a algún tipo de resolución das expectativas creadas.

A *inventio*, a súa vez, ten, por si mesma, un valor *deíctico* xa que supón unha aparición ou presentación dalgún elemento que comparece para formar parte da composición dramática. Neste senso, calquera elemento que se introduce no contexto da enunciación dramática ou na partitura dramaturxica vai xerar unha crista rítmica, vai chamar a atención, vai atraer o interese, debido, fundamentalmente, ao mecanismo rítmico da diferenza. O mecanismo rítmico da diferenza posúe a forza da novidade e estimula a curiosidade da recepción, todo o novo, por descoñecido, nos chama a atención e alimenta o nacemento de expectativas (Becerra, 2005: 98-99).

É mester sinalar que o xénero teatral, fronte a outras expresións artísticas, prima a composición de presenzas, a performatividade que a mesma palabra, no drama, asume a través da *deíxe*. “Deixis, therefore, is what allows language an ‘active’ and dialogic function rather than a descriptive and choric role: it is instituted at the origins of the drama as the necessary condition of a non-narrative form of world-creating discourse.” (Elam, 2007: 127).

Non sería desacertado, xa que logo, establecer unha aproximación conceptual entre a *inventio*, no seu aspecto xerativo, e a *poiese*, “poesía”, equivalente, segundo a etimoloxía do termo grego, á actividade de facer, actuar, crear, inventar (Barbosa, 2003: 22-23).

Volvendo, de novo, sobre o primeiro dos cinco procedementos básicos da retórica, a *inventio*, non está demais afondar na perspectiva que a cingue a accións como buscar, escolmar, seleccionar, escoller, descubrir, atopar, aquilo que máis conveña aos fines previstos. Non tanto un inventar, un crear algo novo que non existe, como un achar aquilo que é útil para acadar unha finalidade.

“La *inventio* concierne a la búsqueda de las *res* que deben ser expuestas en *verba* por medio de la *elocutio*: *res*, como dice Barthes siguiendo a Quintiliano, no son “las cosas”, sino los contenidos, los materiales que es necesario descubrir o hallar, porque, como observa con justeza el mismo crítico en *La antigua retórica*, para la mirada de la retórica “todo existe ya, sólo hace falta encontrarlo”; de donde surge la necesidad de una tónica, de un repertorio canónico de argumentos comunes y de un método preciso adecuado a los fines que se quieren alcanzar.” (Marchese e Forradellas, 2000: 219-220)

Respecto ao interese da temática, considerada como unha sorte de *inventio* semántica, e das accións que conflúen na composición dramaturxica, o drama, na súa forma paradigmática atemporal á que debían axustarse os contidos históricos, coa súa condición principal afincada no ámbito relacional interhumano (Szondi, 1989: 13), é a forma máis axeitada para que o ser humano tome conciencia de si mesmo.

“El sujeto está en el mundo para resolver los problemas que le surgen en las relaciones, enormemente dinámicas, que está obligado a contraer. Sus problemas se reducen a dos: la necesidad de vincularse a determinados objetos para la satisfacción de sus deseos, y hacerlo con el menor coste. El sujeto es un sistema *para la resolución del conflicto cognitivoemocional que es toda relación sujeto/objeto.*” (Castilla del Pino, 2000: 43)

Observemos como estes ítems van converterse en vectores de forza tematizada nas funcións actanciais que concorren na acción dramática, figurativizadas en personaxes, deste xeito caracterizados como unidades semánticas sintácticas, pero que tamén poden ser asumidas por espazos, obxectos, ou conceptos. Por exemplo, o espazo do xardín das cerdeiras pode ser o *obxecto* dalgún dos *suxeitos* da acción da obra homónima de Antón Chékhov, ou o concepto simbólico do poder en *Macbeth* de William Shakespeare.

Na estrutura profunda actancial ou “rhétorique des actants”, segundo Patrice Pavis (2004: 19-21), hai un eixe superior, nomeado eixe temático ou ideolóxico no que se escollen forzas determinantes para o avance da acción dramática. Velái o “destinador” que constitúe a motivación do personaxe suxeito; o “obxecto” como algo ao que aspira

ese suxeito e que marca a súa liña de desexo, de necesidade, de vontade; o “destinatario” ou beneficiario da acción como un motivo operante máis.

No entanto, a mesma concepción de estrutura profunda da acción lévanos, indefectiblemente, a considerar o procedemento retórico da *dispositio*.

A *dispositio* ou *taxis* concerne á operación de ordenar aquilo que se achou, ou sexa: a composición dos elementos constitutivos, a súa distribución ou colocación.

Na tradición das retóricas grecolatinas a *dispositio* ou *taxis* viría a ser a segunda parte do procedemento. Nela englobaríanse as catro partes principais das que se compoñía o discurso retórico: o exordio, coa *captatio benevolentiae*, mediante a cal se intenta atraer ao auditorio; a *narratio* (*diéxese*), ou relato dos feitos, que poden seguir a orde natural na que sucederon (*ordo naturalis*) ou partir non desde o principio, senón *in media res* (*ordo artificialis*); a *confirmatio* ou valoración dos argumentos; o epílogo ou *peroratio*, conclusión e peche do discurso, que inclúe un recurso aos sentimentos e á razón dos xuíces e do auditorio (Marchese e Forradellas, 2000: 349).

Cómpre considerar a importancia radical destas dúas operacións retóricas, *inventio* e *dispositio*, como base na configuración dos discursos artísticos en xeral:

“La Retórica clásica identificó y diferenció esas operaciones constitutivas del discurso o texto del orador, denominando *inventio* al proceso de hallazgo y selección de los contenidos, *dispositio* a las operaciones de estructuración y organización del esquema expositivo o argumentativo del contenido de la invención, y *elocutio* a la expresión y formulación expresiva de la invención dispuesta. No se exagera en absoluto cuando se insiste en que la tradición doctrinal de la ciencia clásica Retórica constituye un fondo importantísimo sobre el conocimiento psicológico y expresivo del discurso humano organizado, hasta tal punto que, en lo fundamental, el esquema disciplinar de la Retórica aún no ha sido superado por la Lingüística moderna.” (García Berrio e Hernández Fernández, 2008: 49)

A *dispositio*, en tanto “composición”, vincúlase directamente coa dramaturxia cando se trata de accións de diferente natureza as que se conxugan e estruturan nunha *trama dramática*. Neste senso a *dispositio* equivalería a *trama*.

Se dramaturxia, etimoloxicamente, implica un traballo coas accións, tanto na súa selección como na súa disposición, entón non nos será difícil establecer unha homoloxía rendible entre os procedementos retóricos e os dramatúrxicos, habida conta, asemade, que a dramaturxia tamén é un texto (tecido) artístico.



Seguindo, xa que logo, con esas homoloxías, podemos observar como os profesores García Berrio e Hernández Fernández explican a estrutura do texto artístico en “Forma interior e exterior” (2008: 51), para acabar concluíndoas como “macroestruturas temático-semánticas” e “macroestruturas rítmico-dispositivas ou sintácticas”. Velaquí, directamente, un punto de chegada que se relaciona co noso obxecto de estudo: o ritmo na dramaturxia.

Dese xeito, establécese unha vinculación directa entre o impulso de “naturaleza ético-sentimental” que determina “el trayecto de la voluntad simbolizadora pre-consciente hasta las estructuras de conciencia” que se van concretar nesas macroestruturas rítmico-dispositivas, sintácticas que son os textos artísticos. Unha maneira, por tanto, de ligar o sentido profundo co ritmo que se establece segundo a estrutura dispositiva (García Berrio e Hernández Fernández, 2008: 54).

Cando detemos a nosa atención neste procedemento retórico da *dispositio*, equivalente á operación estruturadora e articuladora da colocación e ordenación dos materiais compositivos, debemos tamén observar que, segundo nos dita a lóxica, esa colocación ou ordenación lévanos a inferir ou a deducir unha certa noción espazo-temporal. ¿Onde, en que lugar, se dá esa colocación, ordenación, disposición?

Nos textos pertencentes á dramaturxia imos máis aló que nos textos pertencentes á literatura no que atinxe á configuración do ámbito espacial e do ámbito temporal, porque a dramaturxia é, en si mesma, unha partitura ou plano, para un espectáculo. E nesa partitura ou plano deberán codificarse e concretarse as dimensións espaciais e temporais que se realizan enriba dun escenario. Isto implica, necesariamente, unha atención especial á materialidade física e pragmática das posibilidades espaciais e temporais desde a súa perspectiva plástica e semántica.

No xénero épico, no lírico ou no ensaístico, por poñer uns casos xerais, nin nunha novela, nin nun poema, nin nun ensaio, cómpre codificar unha partitura que sirva para desenvolverse pragmaticamente no espazo e no tempo dinámicos reais. A atención á construción dunha ficción na épica novelística, por exemplo, atenderá a situar e a desenvolver eses mundos imaxinarios na mente da recepción, apelando dun xeito, máis ou menos intenso, á cooperación da lectora e do lector. A atención á emerxencia expresiva, emotiva e reveladora da lírica, por exemplo, atenderá a situar e a desenvolver imaxes e figuras fulgurantes que asolaguen á recepción, recorrendo, polo xeral, a unha maior esixencia no tocante á cooperación lectora que interpreta e recrea o poema. A atención á complexidade no avance do coñecemento, nos diferentes ámbitos do saber, a

súa axeitada formulación e exposición para especialistas ou, de xeito máis divulgativo, para a globalidade da poboación, no que atinxe ao ensaio, tampouco necesita especular coas coordenadas pragmáticas espazo-temporais. Neste senso, poderíamos afirmar que a dramaturxia comporta unha especificidade no campo dos textos e dos discursos artísticos difícil de atopar en ningún outro ámbito alén do do guión televisivo e cinematográfico que, non obstante, tamén pertencen á disciplina da dramaturxia na súa especificidade audiovisual, como moi ben nos lembra Yves Lavandier no seu volume titulado precisamente *La dramaturgia* (2003):

“El término ‘dramaturgia’ viene del griego *drama* que significa ‘acción’. La dramaturgia es, retomando la definición de Aristóteles, la reproducción y la representación de una acción humana. Esta reproducción puede presentarse en el teatro, la ópera, el cine, la televisión, donde la acción es vista y oída; en la radio, donde únicamente puede ser escuchada; y, en menor medida, en el cómic, donde la acción es vista y también leída.

La dramaturgia es pues un arte, al igual que la literatura, con la que no se debe confundir. La literatura se escribe para ser leída, la dramaturgia para ser vista y/u oída. Recordemos que el término ‘teatro’ viene del griego *theastai* que significa ‘ver’.” (Lavandier, 2003: 17)

É, por tanto, evidente que estas especificidades condicionarán sobremaneira o procedemento da *dispositio* aplicado á dramaturxia, como se demostrará nos capítulos seguintes deste estudo.

A *dispositio*, asemade, podería traducirse como os modos de poñer en relación os elementos compositivos que conforman a dramaturxia, xa sexa a través da continuidade, da discontinuidade, da contigüidade, da xustaposición, da simultaneidade, etc.

A cuestión fundamental está en analizar qué é o que acontece entre os elementos postos en relación.

Do ámbito da dramaturxia na danza contemporánea pódense extraer conclusións e cuestións igualmente rendibles para a dramaturxia do teatro en xeral:

“Can an individual movement be defined as ‘material’, or is ‘material’ what happens when you begin to put things together?

In music, a single note played once does not necessarily constitute a material.

I only mention this because many problems can arise in dance making from the assumption that the material has been found, and that all that needs to be done is to put it together.

‘Putting it together’ is choreography, and the rest is just dancing.

[...]

The meaning that arises from the relationship between things can alter their individual meanings.

Your greatest material will only be great in the right place.

[...]

Try making six movements and putting them in the right order.

This was the instruction Merce Cunningham gave in a workshop. He is, of course, describing the ideal choreography: the right things in the right order.” (Burows, 2010: 113-116)

A orde axeitada que vai definir o estilo, volver novidosas as pezas que xunta, xerar un sentido global e influir, así mesmo, no sentido e no significado dos elementos constituintes.

A disposición e a orde axeitada é aquela que produce unha sensación de fluído no desenvolvemento da acción. O fluído é algo que nas modalidades máis performativas do teatro se estuda e coida con maior esmero. “Flow is an accident of the attempt to get from one event to the next event. It is one possible thing that can happen when the right things are put in the right order. However, if you let everything flow then we’ll have nothing against which to read the flow.” (Burows, 2010: 117-118)

Para pechar o capítulo da retórica, sinalar a pertinencia da mesma nas últimas investigacións e estudos arredor da dramaturxia e do feito teatral, como atestigua o *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* (2014) de Patrice Pavis e no que inclúe a entrada “RHÉTORIQUE”, na que se sinala:

“Dans le jeu de l’acteur comme dans l’écriture dramatique, la rhétorique continue d’offrir un cadre et un style pour une esthétique antiréaliste. Reste à interroger les mécanismes de cette néo-rhétorique dans plusieurs domaines:

L’acteur. Le comédien est un rhétoricien puisqu’il organise (*dispositio*) son argument (*inventio*), en cherchant une manière adéquate de parler (*elocutio*) après avoir mémorisé son texte (*memoria*). La rhétorique est toujours implicite dans le jeu codifié de la tradition occidentale. [...] Rhétorique ne voulait pas dire que les gestes devaient imiter les choses dont on parle, mais qu’ils renvoyaient aux pensées plus qu’aux mots réels (pour reprendre la formulation de Quintilien). La rhétorique vise à codifier des passions, des affects, des attitudes, des postures, de façon à concentrer les effets et à attirer l’attention des spectateurs sur l’essentiel.” (Pavis, 2014: 227)

Non resultaría, para nada difícil, establecer un paralelismo entre estas atribucións que Pavis lle fai á retórica respecto á dramaturxia actoral, coa rendibilidade e, incluso, a

inscrición das mesmas na dramaturxia xeral no que atinxe á composición dramática ou á composición de accións, de diversa índole, para un espectáculo.

No entanto, tamén vai ser útil citar a adscrición que fai da retórica coa escrita:

“L’écriture. En comparant différents auteurs en Europe ou dans le monde, on constate le même partage entre une écriture qui prétend coller au réel dans sa manière de faire s’exprimer des personnages dotés d’une psychologie facilement lisible et une écriture qui procède par grands thèmes, selon des figures de style très éloquents, avec force arguments comme dans un tribunal ou un parlement, sans craindre d’effaroucher le lecteur ou d’endormir l’auditeur... Pareille écriture rhétorique n’est pas nécessairement fausse et parodique. Elle est la marque d’une grande tenue, d’une confiance dans le pouvoir hypnotique de la diction et de la déclamation. B.-M. Koltès, J.L. Lagarce, O. Py en France; Peter Handke, Falk Richter en Allemagne; Sarah Kane (dans *4.48. Psychosis*) en Angleterre, seraient des exemples de cette puissance du verbe.

Acteur, metteur en scène et écrivain sont peut-être à la recherche d’un théâtre rhétorique qui, dans une même dynamique, intégrerait mouvement chorégraphié, expression des affects, figures stylistiques et sens de la narration. ‘Rhétorique’ serait alors un autre mot pour la gestion concertée et figurée des moyens scéniques et dramatiques, pour la mise en scène par excellence.” (Pavis, 2014: 227)

Coincidindo co coreógrafo e dramaturgo Jonathan Burrows, Patrice Pavis tamén incide na relación estreita entre retórica e formalización estilística na composición.

En apartados posteriores observaremos, efectivamente, a influencia incluso de vellos procedementos retóricos na dramaturxia máis contemporánea, colaborando na súa peculiaridade non só estilística senón tamén rítmica.

### 3. O RITMO NA DRAMATURXIA. APROXIMACIÓNS XERAIS

Partimos do feito fundamental de que o teatro dáse sempre, de xeito irremediable, no *hic et nunc*, a afirmación renacentista que alude ao medio e soporte das relacións interhumanas nas que esta arte se basea.

O *aquí e agora* da (re)presentación teatral é o primeiro condicionante que lle outorga especificidade á creación dramaturxica. A dramaturga, o dramaturgo, precisa ter en conta esa natureza dinámica do teatro ao que vai destinada a súa creación escrita. Calquera obra dramática diseña as coordenadas dun espazo no que ten lugar a *acción*, e un tempo que, escenicamente, sen remisión, sempre está en presente de indicativo, aínda que logo tamén exista o *tempo dramático*, que pertence á ficcionalidade da *historia* e que, desde o presente inmanente ao *tempo escénico*, vai e vén ao pasado, ou ao futuro, cunha ampla ductilidade.

Pero o feito obxectivo de que a espectadora e o espectador non poidan volver atrás na escenificación, para revisar informacións ou comprobar relacións, sexan do tipo que sexan: entre personaxes, entre sucesos, etc., como pode facer a lectora e o lector dun texto, obriga na dramaturxia a desenvolver unha estrutura que articule unha serie de medios e recursos, que vaian organizando as diferentes informacións e acontecementos da *trama* nese devir que transcorre ante a recepción, sempre en presente, nun *continuum* irreversible.

Uns medios e uns recursos que poden ser de intensificación, para subliñar os intres máis relevantes da *historia*, ou os indicios máis funcionais sobre o carácter dun personaxe, fronte a outros medios e outros recursos de *distensión* ou de *preparación*.

Así temos, por exemplo, a un nivel que poderíamos definir como celular dentro do sistema dramático, que unha *acción* sempre adoita ir seguida dunha *reacción*, canto maior sexa o espazo de tempo entre a *acción* e a *reacción*, dentro duns lindeiros de extensión relativos, máis forte será a intensidade dramática que se consiga provocar, porque a forza dramática é proporcional ao tempo de *reacción* que a sustenta.

A dramaturga e o dramaturgo, respondendo a esta natureza intrínseca do teatro que sempre se dá *nun aquí e nun agora*, tece toda unha serie de efectos que constitúen a *estrutura rítmica* da obra e que van destinados a actuar sobre a espectadora e o espectador, a través desa rede de estímulos e indicios.

Intentaremos chegar, mediante a análise, a unha sistematización, máis ou menos operativa, do *ritmo na dramaturxia*, levando a cabo para esta fin unha división conceptual xeral entre dous niveis que na praxe van inextricablemente fundidos.

Un viría a ser o *ritmo dramaturxio*, entendendo por este os mecanismos de estruturación, que se dan cunha mínima recorrencia, na construción do texto dramático.

Baixo a denominación de *ritmo dramaturxio* pódense codificar unha serie de recursos morfolóxicos recorrentes que organizan *trama* e *discurso*, nunha rede de efectos que artellan o *continuum* da obra dramática e que, dalgunha maneira, contribúen a construír o chamado *receptor implícito* (Batlle, 2005a: 121). “En altres mots: inserir – activar – en el propi procés d’escriptura una hipòtesi de recepció.” (Batlle, 2005b: 104).

Asemade, de xeito paralelo ou simultáneo, tamén intentaremos ocuparnos do que denominaremos *ritmo dramático*, relativo ás recorrencias motívicas, semánticas e aos fenómenos relacionais que, en xeral, se dan no nivel da *historia* ou contido dramático.

Trátase de observar as estratexias comunicativas que teñen o grao de recorrencia suficiente como para constituír unha estrutura ou *marco rítmico*, ou sexa, un movemento de avance incesante que establece vectores relacionais con intres anteriores, ou posteriores.

Movemento que se apoia na memoria tanto de executantes como de receptores, e que tende a crear regularidades, contextos estables, así como a crebalos e desestabilizalos para dar lugar a outras dinámicas.

Trátase pois de observar a sintaxe que conforman estas estratexias comunicacionais, as súas relacións e distribución no texto.

O ritmo é movemento e sen movemento, incluso no aparente estatismo, non hai dramaturxia.

“[...] la dramaturgie se révèle être une activité cinétique à plusieurs niveaux: mouvement et mise en scène de la pensée, travail du mouvement du texte et des corps, ébranlement des spectateurs.

[...] Conscience et intuition du mouvement de l’oeuvre, la dramaturgie est donc aussi mise en mouvement de celui-ci, dans la mesure où, comme l’écrit Joseph Danan, elle est ‘ce qui anime, proprement, la scène théâtrale, qu’elle procède d’un texte dramatique ou pas’. [...] De manière récurrente, la dramaturgie, ‘pensée qui se met en marche’, est ainsi décrite comme une mise en circulation d’énergie, une mise en oeuvre, une activation, un travail au sens physique du terme: ‘La dramaturgie dans ce sens est donc comme le filtre, le canal à travers lequel une énergie se transforme en mouvement’, explique par exemple Franco Ruffini dans la

lignée d'Eugenio Barba.” (Boudier, Carré, Diaz et Métais-Chastanier, 2014: 107-108)

A *trama*, que podemos definir como o xeito de expoñer os acontecementos principais da *acción*, está intimamente relacionada co *ritmo dramatúrxico*, sendo este o que desenvolve, non só a *temporalidade*, senón tamén as estratexias de reconstitución da *historia* que unha obra dramática nos pode presentar.

Así pois, o dramaturgo deseña na escrita unha liña de estímulos. A cada intre prodúcese uns estímulos que, en conxunto, orquestran esa *rede rítmica* que fará da obra un organismo vivo cun alento propio que lle dá sentido e a conecta coa espectadora e co espectador.

Pero, antes diso, convén non esquecermos que unha boa parte dos textos dramáticos teñen como soporte o sistema lingüístico, o cal impón unha certa linearidade.

Se contamos con que a frase integra sucesivamente as súas unidades, dun xeito semellante o fará o texto dramático, se ben este dispón de medios para superar esa linearidade a través de múltiples recursos.

No caso da dramaturxia en verso, esta forma determinada pon ó seu dispor recursos tales como a rima e as recorrencias métricas en xeral, que conseguen que a estrofa acumule os sentidos dos elementos que os devanditos sistemas recorrentes relacionan. As isotopías, as metáforas continuadas, procuran unha orientación cara á simultaneidade da percepción dos termos que son recorrentes fónica ou semanticamente, superando, xa que logo, esa linearidade da que falabamos.

De todos os xeitos, o texto dramático pode organizar superposicións non habituais, ou presentar cortes inesperados nas secuencias, ou relacionar formalmente unha distribución caótica a nivel semántico, etc. para destacar ou subliñar un momento determinado da trama.

Cales son estes estímulos e cales son os seus efectos?

*Suspense, intriga, sorpresa, identificación, emoción, clímax...* hai toda unha serie de conceptos que se poden barallar e que iremos vendo e desglosando progresivamente.

“Capter le spectateur, l'intégrer dans une empathie sensible, c'est aussi une affaire de rythme. Si bien que le rôle du metteur en scène et du dramaturge sera de décider des potentialités temporelles ou rythmiques du texte, puis de permettre, ou non, l'adéquation mimétique, condensée, dilatée ou élidée, du temps de fiction au temps de représentation.

Grâce à cette gestion objective du temps qui peut (ou doit) faire intervenir plusieurs modes de découpage, le spectateur sera à même d'être saisi par l'impact sensible et la complexité signifiante des rythmes et, pour peu qu'il s'en préoccupe, pourra reconnaître la présence des *leitmotive*, éprouver l'alternance des temps forts et des temps faibles et noter les enchevêtrements des découpages. Car la dramatisation "musicale" produit des effets sur la réception, par les syncopes et les volumes qu'elle induit, et assigne le spectateur à un rythme, ce qui permet d'installer aussi bien des moments d'attente et de suspension que de suspense, ou des moments de rapidité, d'encombrement rythmique, de précipitation déclenchant l'angoisse, le rire, le divertissement, et, de même, dans le cas de la lenteur, un temps pour l'éloignement, la fascination, la rêverie ou la réflexion." (Biet et Triau, 2006: 437-438)

Por outra banda, tanto o sentido coma o significado de calquera obra élle intrínseco e dedúcese das súas unidades e das relacións entre elas, polo cal nesta análise do *ritmo* atoparemos outra vía de acceso hermenéutico, aínda que isto non sexa o obxectivo fundamental da nosa busca, senón unha consecuencia.

Meschonnic na súa *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* (1982) demostra que o ritmo do texto poético non está por riba do sentido sintáctico-semántico, senón que o constitúe. Non se trata, pois, dun ornamento prosódico e superficial do texto engadido á estrutura sintáctico-semántica, considerada esta fundamental e invariable. Como afirma Patrice Pavis:

"[...] es el ritmo el que anima las partes del discurso; la disposición de las masas de los diálogos, la figuración de los conflictos, la repartición de los tiempos fuertes y los tiempos débiles, la aceleración o el retardamiento de los intercambios; todo esto es una operación dramática que el ritmo le impone al conjunto de la representación. Buscar/hallar un ritmo para el texto que se ha de actuar, siempre es buscar/hallar un sentido." (Pavis, 1994: 185)

A nosa busca vai encamiñada soamente a coñecer a anatomía e o funcionamento da obra dramática, o que fai dela un organismo vivo. Vivo por dinámico e polo movemento que suscita na recepción.

Vaia por diante a pertinente advertencia de que toda sistematización neste terreo, así como toda formulación de *mecanismos rítmicos*, tanto na análise como na elaboración dramática, non deixan de estar tinxidos por un considerable grao de abstracción e ideal que non debemos obviar.

Ademais, non os atoparemos en estado puro nas obras obxecto da análise nin no mesmo proceso de produción, senón que os atoparemos, con máis probabilidade, mesturados ou



nunhas configuracións de límites non tan precisos. Dous máis dous, en dramaturxia, non sempre dá catro, cousa que, por certo, segundo algúns matemáticos, tamén acontece nas ciencias chamadas “exactas”.

Dito isto, presentamos aquí unha tentativa de formulación teórica do *ritmo dramaturxico e dramático*, e un desglose dos *mecanismos rítmicos* que o constitúen, tomando como punto de partida e de chegada a dramaturxia de diversos países, épocas, estilos e xéneros.

### 3.A. TENSIÓN – DISTENSIÓN

#### *Binarismo prístino do rítmico. Tensión – distensión*

O binarismo dos dous movementos, intensivo e distensivo, dos que se compón a marcha psíquica da atención, vese, por exemplo, traducido na oración na altura máxima na entoación interior que marca a cúspide ou *clímax* do movemento tensivo, desde o cal se inicia o movemento distensivo. E isto cúmprese tanto se a oración contén un só grupo fónico como se se divide en dous ou máis. É dicir, que calquera que sexa o número de grupos fónicos interiores, uns pertencerán á parte tensiva e outros á distensiva.

A división do conxunto sempre é binaria, e corresponde ao sentimento de balanceo co que a oración se pronuncia e se percibe.

Entre os elementos que contribúen a este arandeo poden estar o *crescendo* e o *decrescendo* de enerxía, marcado pola cúspide melódica. Pode sinalalo tamén a aceleración do *tempo* na primeira póla e o retardo na segunda. Pode marcarse tamén polo contraste de intensidades en aumento ou en diminución.

Asemade, observaremos, máis adiante, como a *trama dramática*, de xeito semellante á frase, organiza uns *puntos climáticos*, no desenvolvemento da *acción*, que propician ese movemento tensivo e distensivo do que nos fala Gili Gaya.

### 3.B. RELACIÓNS DE DISTANCIA

Sábese, grazas á psicoloxía da percepción, que a estimación do tempo transcorrido entre varios fenómenos consecutivos está en razón inversa da lonxitude do intervalo que os separa. É lóxico.

Por exemplo, percibimos moi ben a diferenza entre 1 segundo e 2 segundos, pero entre 7 e 10 segundos bórrasenos o sentido da distancia temporal. Así que, a maior lonxitude da frase menos sensibles somos á apreciación do tempo.

Polo tanto, un sistema de versificación que non conta as sílabas, nin as agrupa en torno aos acentos fixos, transfere o ritmo a grandes distancias, e invalida máis ou menos o tempo, ou unha parte del, para fundarse entón na sucesión de movementos tensivos e distensivos, que virán a ser a súa recorrencia rítmica.

De semellante maneira, os segmentos da *trama dramática* que garden entre eles unha distancia longa, pese a presentar unha relación por *iteración*, ou calquera outra relación de natureza rítmica, esa longa distancia entre eles difuminará a devandita relación e fará que esmoreza a posibilidade dun movemento rítmico vinculante.

Resulta, pois, de suma importancia a extensión que a dramaturga ou o dramaturgo insira, nunha obra, entre dous *estímulos dramáticos* (internos) ou *dramatúrxicos* (externos) chamados a manter unha relación rítmica determinada.

### 3.C. MEMORIA E ESTRUTURA RÍTMICA

A repetición de frases, palabras ou esquemas sintácticos nos diálogos, motivados por representacións psíquicas recorrentes por parte dos personaxes, dentro da ficción, xera unha certa apreciación rítmica.

Tamén insinuamos que, desde as observacións de Cicerón e Quintiliano sobre a oratoria, véñse facendo fincapé nos efectos rítmicos que se derivan da *simetría*, *semellanza* ou *paralelismo* de frases, así como a *repetición* de palabras.

Pero ademais estes xogos de *simetrías*, pola *repetición* de verbas, pola conexión que o receptor establece entre *expresións semellantes*, ou *opostas*, crea uns vectores de tensión que potencian uns determinados lugares do texto.

“[...] Les paraules ens remetent sovint a altres paraules pròximes, entre les quals es produeix una mena d'efecte de reflex o de miralleig. En diguem d'aquesta manera o d'una altra, el resultat de l'acció mútua és la potenciació d'allò que les paraules signifiquen per separat i del sentit global del fragment on es troben. Els reflexos formen part de les moltes simetries destriables en els textos literaris, com també ho és l'antítesi, la repetició de paraules o d'expressions semblants o oposades, etc. El fet d'adonar-nos dels reflexos entre mots ens ajudarà, en el terreny més pràctic, a la memorització dels textos: uns mots faran de passera cap als altres. A part d'això

trobarem lligams interns del text que altrament no veuríem: fins i tot ens aproximarem al procés creador de l'autor.” (Gras i Perfontan 1997: 129)

É conveniente tamén deter, de novo, a nosa atención no feito de que, como sinala Rosa-Victòria Gras, as *redes de reflexos* entre palabras van sinalando un traxecto de lugares culminantes que esvaran duns a outros, nun movemento rítmico que facilita a memorización do texto por parte da actriz e do actor, que poden ir liscando dun a outro con maior facilidade. Este xogo coa memoria tamén ten o seu correlato na recepción, xa que un dos obxectos recoñecidos do ritmo e a súa facultade de xogar coa memoria da recepción dentro do arco temporal que abarca a obra. Xa sexa mediante recursos de retrospección, xa mediante recursos de anticipación, entre outros.

Eses *xogos de reflexos* que tenden pontes entre as verbas, o seu movemento rítmico, as asociacións que espertan en quen le e visualiza un espectáculo ou en quen asiste directamente a el, son produto e efecto do xogo que o ritmo establece coa memoria.

“Es sabido que, como forma de expresión “literaria”, el verso precede a la prosa; y resulta evidente su íntima conexión con la oralidad y con la memoria, con lo decible y con lo memorable. Es fácil advertir la hondura de la afinidad entre teatro y memoria: basta pensar que la representación teatral existe o reside sólo en la memoria, en la de los actores y en la del público.” (García Barrientos 2001: 68)

Non en balde, como afirma o lingüista Sebastià Serrano (2000: 249), os humanos posuímos un mecanismo innato, un algoritmo que nos predispón para o recoñecemento de secuencias, sobre todo as que están dotadas dunha orde que lles confire certa estabilidade coma para seren gardadas dentro do cerebro, coma centro depositario e procesador da información.

Os versos son, por antonomasia, esas secuencias, dotadas dunha estabilidade, lor da súa regularidade cuantitativa e mesmo acentual. Xaora que os versos constitúen unhas unidades equivalentes, eficaces como estratexia cultural no seo das vellas comunidades orais. Os versos axudaban a fixar as informacións e os saberes dun pobo, mediante os dispositivos do ritmo, de aí que recoñezamos neses versos que nos veñen da tradición oral unha parte esencial da nosa identidade como nación.

O ritmo facilita a memorización, non só no seu papel estruturador e ordenador, senón tamén na súa relación directa coa respiración e coa xesticulación na harmonía global da expresión.

Velaí a harmonía, velaí o “arrollo incesante” das verbas e dos “xiros nunca olvidados” que “resoaban” nos oídos de Rosalía de Castro desde o berce, e que ela soubo recoller e reelaborar de xeito sublime na súa poesía (Véxase o “Prólogo” da autora a *Cantares Gallegos* (1863), de onde entresaco estas palabras).

Velaí todos os ditos, os refráns, as adiviñas, as cantigas de romaxe, as muiñeiras, ribeiranas, alalás, carballeiras e pandeiradas, as regueifas e desafíos, as cantigas de berce, os cantos de labor na maza do leite, na malla, na fiada, na seitura, no quefacer de canteiros e arrieiros, nas coplas de tríade bárdica ou celta, dos parrafeos, os maios, os cantares de voda, os romances de Nadal e Reis, os romances de cego, etc., que veñen da noite dos tempos e que son tan antigos coma a nosa lingua (Requeixo 2002: 711 – 712). Alfaias da nosa cultura popular, toda ela en verso, marcada pola oralidade dun xeito sumamente rico, tanto en formas como en temas e estilos e que, precisamente pola súa riqueza, aínda pervive hoxe transcrita en numerosas edicións e escolmas, levadas a cabo polos poetas e eruditos desde o Padre Sarmiento (1745), ou na propia oralidade a través de encontros festivos que seguen a organizarse arreo da nosa xeografía, así como, xa no campo da prosa oral, os contos e narracións con estruturas cíclicas que din *contadores* profesionais.

Referímonos, de novo, ao feito que apuntabamos máis arriba sobre a importancia da memoria en relación co ritmo, xa que son as necesidades mnemotécnicas, daquela comunidade oral primixenia, as que chegan a condicionar o mesmo esqueleto da lingua, a sintaxe (Serrano 2000: 251), e de resultas a configuración rítmica versal.

Toda esta aparente digresión ou longo inciso sobre os vencellos entre o verso, o ritmo e a memoria, non é tal, xa que, para comezar, a dramaturga ou o dramaturgo, cando escribe a obra, non debe esquecer o feito de que a espectadora e o espectador non poderán parar o espectáculo e volver atrás para ligar cabos ou para aclarar dúbidas ou verificar sospeitas.

Non, a espectadora e o espectador seguirán o espectáculo dentro da estrita irreversibilidade temporal do *hic et nunc* da escena, o único elemento vinculante e especulante co que contan será a súa memoria, e con esa condición *sine qua non* deberá traballarse na dramaturxia se se quere que a obra teña unha unidade e unha consistencia mínimas.

Aí temos, sen ir máis lonxe, a lección aristotélica sobre a magnitude da fábula: “[...] os argumentos deben ter unha extensión, que ten que ser fácil de lembrar (gardar na

memoria)” (Aristóteles 1999: 75), de xeito que non escape á percepción da espectadora e do espectador.

Tamén cómpre advertir, aínda que poida semellar unha obviedade, que a dramaturxia de ningún xeito se pode aillar da realización escénica, como xa apuntaba o propio Aristóteles ao facer do espectáculo un dos seis elementos constitutivos da obra de teatro:

“Il émet l’idée que l’auteur dramatique doit tenir compte du spectacle, dès le stade de l’écriture. Il est nécessaire qu’il ‘se mette les choses sous les yeux’ et imagine d’emblée le drame en espace. ‘Pour composer les histoires et par l’expression, leur donner leur forme achevée, il faut se mettre au maximum la scène sous les yeux – car ainsi celui qui voit comme s’il assistait aux actions elles-mêmes, saurait avec le plus d’efficacité découvrir ce qui est à propos sans laisser passer aucune contradiction interne.’ Aristote pressent, bien longtemps avant les sémiologues, que la spécificité de l’écriture dramatique réside dans la mise en space du verbe.” (Hubert, 2005: 39-40)

Xa sexa unha “dramaturxia de concepto”, establecida con antelación aos ensaios, cando “tous les choix qui s’imposent au cours du processus de répétition sont soumis à un test de validité ou de crédibilité par rapport à ce concept.” (Boudier, Carré, Diaz et Métais-Chastanier, 2014: 25). Xa sexa unha “dramaturxia de proceso” que non antecede aos ensaios dun espectáculo senón que deriva do traballo colaborativo que neles se vai desenvolvendo:

“Il ne s’agit pas de distiller et puis d’appliquer des modèles qu’on a acquis en analysant toute une série d’exemples pratiques ou de représentations; c’est plutôt l’inverse: c’est chercher une route par laquelle on arrive à ‘ranger’ et structurer tout le matériel qui arrive ‘sur la table’ en travaillant à une production [...]. C’est seulement à la fin de ce processus qu’apparaît lentement un concept, une structure, une forme plus ou moins définie; cette structure finale n’est pas connue dès le début.” (Boudier, Carré, Diaz et Métais-Chastanier, 2014: 129)

Por outra banda, e como se verá máis adiante con maior detalle, volvendo ao rol da memoria e o texto dramático, esta non só xoga un papel importante porque fundamenta a forma lingüística, na que se sosteñen unha boa parte dos textos dramáticos, senón tamén porque a memoria é a base ou soporte dos *marcos rítmicos*, tanto no nivel lingüístico, como no nivel dramatúrxico da *trama*.

É a memoria e as súas capacidades de retención informativa, de comparación de datos, e de retrospección, a que condicionará de xeito contundente a forma dramaturxica e a súa distribución e selección de elementos e materiais, así como o uso indispensable dos *mecanismos rítmicos* que neste traballo nos propoñemos analizar.

En resumo, tanto o tecido dramaturxico como o tecido lingüístico, nos que se sustenta a obra, necesitan para os seus fins, inevitablemente, do emprego de *mecanismos rítmicos* estruturantes, porque así o pide a memoria de tódolos implicados no proceso, quer proceso literario, quer teatral, desde a dramaturga ou o dramaturgo á espectadora e ao espectador.

De todos os xeitos, aínda que sexa o pensamento e as representacións psíquicas (Paraíso de Leal 1976: 53) as que poidan motivar as recorrencias, aquí cinguirémonos, para empezar, aos *mecanismos rítmicos* directamente constatables a través da forma, baseados na repetición de palabras.

Trátase de figuras que se elaboran a partir de operacións que se aplican ao nivel fónico/gráfico, morfolóxico ou léxico de palabras relacionadas entre si na súa disposición linear, e que, por tanto, poden ser detectadas na análise rítmica textual dun xeito bastante obxectivo, sen necesidade de sustentar a súa xustificación en interpretacións variablemente subxectivas do contido.

As figuras e procedementos retóricos, que xiran en torno á *repetición*, *distribución* e *simetría* dos elementos conformantes da expresión, privilexian certas posicións que se superpoñen ás posicións sintácticas lóxicas ou da linguaxe estándar. E é nesa *superposición friccional* onde se crea un pequeno *clímax*, un *foco*, un *punto de atención*, en resumo, unha *inflexión rítmica*.

Asemade, como vimos dicindo reiteradamente, a *repetición* é o procedemento máis básico e eficaz que focaliza a atención e pode acadar efectos de intensificación.

A *repetición* é, en si mesma, un *mecanismo rítmico* de primeira orde, neste caso non tanto por crear unha regularidade ou marco, como por constituír unha *variación* dentro da regularidade que marca a métrica das réplicas e a mesma *redundancia* propia da linguaxe, como sinalaba o Grupo  $\mu$  na súa *Retórica general* (1987: 82).

Unha *variación*, un *desvío*, un lugar diferenciado que, como tal, chama a atención da recepción e constitúe un punto de renovación do interese.

Este tipo de *desvíos* diminúen sempre a previsibilidade (Grupo  $\mu$ , 1987: 88) establecida pola convención métrica e, polo tanto, introducen, nalgunha medida, o *factor sorpresa*.

O *factor sorpresa* que, por suposto, é un dos piares da composición dramaturxica de todos os tempos e culturas.

Véxase, por exemplo, o concepto de “catarse” no primeiro tratado de teoría teatral de occidente, na *Poética* de Aristóteles, e a relación que se pode establecer entre a “acumulación” intensiva e purgativa de “humores”, e os *clímax* propiciados polo que vimos denominando como *factor sorpresa* que, se ben, poden estar exentos de valor terapéutico, non o están tanto do valor focalizante e atractivo.

Ou véxase, por exemplo, o “principio do novidoso” no Libro VII do *Fushikaden*, o primeiro tratado de teoría teatral de oriente que Zeami, mestre de teatro No, compuxo aló polo 1400, e que sinala o “novidoso” como o contraste fronte a un *marco rítmico* establecido, como ruptura inesperada no seo dunha regularidade establecida (Zeami 1999: 157 – 171).

### 3.D. NIVEIS PARA A ANÁLISE RÍTMICA

*Dous niveis fundamentais, de imprecisas fronteiras, para a análise rítmica. Ritmo dramático – ritmo dramaturxico*

Logo desta panorámica do que vén a ser o *ritmo* e algunhas das súas características fundamentais, imos xa entrar máis no terreo da dramaturxia propiamente dita, tomando coma punto focal a *trama dramática*.

No tocante á estrutura da *trama*, como base da dramaturxia, entendendo por *trama* a ordenación dos acontecementos dramáticos que constitúen a(s) *liña(s) de acción* da obra, a análise desa *liña imaxinaria de acción* é a análise dos procesos de transformación que teñen lugar na peza e que determinan, dun xeito máis ou menos evidente, a súa evolución dramática.

Xeralmente a obra sempre presenta unha serie de *situacións* que se despregan no tempo. Esta serie temporal de *situacións dramáticas* pode, ademais, ser lóxica, isto é cando segue o esquema evolutivo marcado pola *relación causal*, que xa atopamos formulada naquela primeira teoría teatral de Aristóteles. Un esquema lóxico – temporal do desenvolvemento da *acción dramática* que nos leva dunha *situación inicial* a outra nova *situación*, e a outra, e a outra..., e así deica un final que acostuma a coincidir coa consecución do *super – obxectivo* da obra.

Pero, por outra banda, este xeito de estrutura lóxico – temporal, que segue o impulso da cadea causa – efecto, non é operativa ou pertinente a toda a dramaturxia, sobre todo a aquela que non se basea na *narratividade fabular* e nas categorías que lle son propias: *argumento, conflito, clímax, desenlace...* , seguindo a terminoloxía estruturalista, nin na restitución da *historia* ou *fábula*, cando entendemos estes dous termos como a relación de todos os acontecementos argumentais ordenados cronoloxicamente.

Non obstante, tanto nun caso como no outro, os elementos indispensables, comúns ao *drama absoluto* (Szondi, 1988), así como ao *drama relativo* (Batlle, 2000), *drama rapsódico* (Sarrazac, 1990) ou *posdrama* (Lehmann, 2002), céntranse nos mecanismos discursivos, na maneira na que a dramaturxia planifica e organiza o material dramático (as accións, da índole que sexan) en función dunha determinada estratexia ou *estructura de efectos*. Tamén “l’estratègia o disseny que l’autor, conscient o inconscientment, ha inscrit a l’interior del text en l’acte de creació; allò que l’estètica de la recepció ha designat com a *lector o receptor implícit*.” (Batlle, 2008a: 25)

Máis aínda, se temos en conta a consideración de que, incluso, o mesmo discurso dos personaxes, en canto enunciado, é *acción*, unha forma de facer, como sinalaba D’Aubignac (*Práctica do teatro*, libro IV, cap. 2) ou Sartre (*Un théâtre de situations*, París, Gallimard, 1973), deberemos, entón, parar a nosa atención no xeito como ese discurso artella un tipo de evolución e nos recursos dos que se dota.

Así pois, estableceremos, alomenos, as dúas liñas ou niveis de análise que xa apuntamos timidamente máis arriba:

### 3.D.1. RITMO DRAMATÚRXICO E TENSIÓNS MORFOLÓXICAS

Empregamos o adxectivo “dramatúrxico” para cualificar o grao de tensión rítmica extraéndoo do concepto xeral “dramaturxia”, que xa revisamos en capítulos precedentes e que, a groso modo, se refire ao traballo coa forma das accións de diversa natureza que se conxugan nunha partitura para un espectáculo ou derivada do proceso de realización do mesmo.

Baixo esta definición de *ritmo dramatúrxico* tentaremos aglutinar o ritmo derivado dos mecanismos propiamente morfolóxicos e discursivos e que, como veremos, adoitan estar baseados, ademais de nas propias características e texturas dos elementos e materiais compositivos, tamén nas relacións entre eles de *similaridade, repetición,*



*oposición* ou *contraste*, no xeito de distribuír e colocar as secuencias, na presentación continua ou descontinua dos materiais e elementos compositivos, etc.

### 3.D.2. RITMO DRAMÁTICO E TENSIONES SEMÁNTICAS

Tomamos o adxectivo “dramático”, para cualificar o grao de tensión rítmica, do concepto “drama” solidificado a partir das teorías neoclásicas do nomeado “teatro aristotélico” e da “forma canónica do drama” que sempre desenvolve e representa unha *historia* ou *fábula*. De aí que o termo *ritmo dramático* se refira, xa que logo, á presentación dos acontecementos da *acción* e ós seus elementos internos.

A natureza dos factores que suscitan o interese e a tónica da súa evolución: mantemento, aumento, diminución. A creación de *expectativas*, os *puntos climáticos*, as *resolucións*. As secuencias ou momentos fortes e as secuencias ou momentos febles, e a súa flutuación no decurso temporal.

Cómpre insistir, non obstante, na imprecisión de fronteiras entre ambos conceptos, *dramatúrxico* (morfolóxico) e *dramático* (semántico, simbólico, imaxinario, psicolóxico), xa que, en moitas ocasións poden mesturarse e dar lugar a certa confusión no exercicio de análise. Porén, partimos da premisa básica de que calquera tensión rítmica detectada no estrito plano da forma imos consideralo como *ritmo dramatúrxico*, máis aló de que, asemade, poida implicar tamén unha dimensión semántica, simbólica, imaxinaria, psicolóxica. Faremos, por tanto, prevalecer as consideracións formais e morfolóxicas por riba das semánticas, adscribíndonos, deste xeito, a esa concepción xeral que considera a arte como unha tarefa de formalización, composición e modelaxe. A grandes trazos, tamén faremos prevalecer as consideracións formais e morfolóxicas na súa capacidade de xerar tensión rítmica porque consideramos que a natureza do teatral vincúlase máis ao icónico que ao simbólico.

\* \* \*

Unha dramaturxia é unha composición. A súa escenificación e, por suposto, o seu estudo requiren dunha *lectura rítmica* que descubra e decida cal é a súa respiración, cales son os vectores de forza e o pulso do seu corazón. Porque só furgando nas vísceras principais do texto, do tecido ou partitura de accións, podemos atoparlle o xeito a unha hipotética encarnación, no caso da posta en escena, ou a unha especulación teórico – crítica, no caso do estudo.

Para esa necesaria *lectura rítmica* debemos comezar por abrir o texto nunha disección en segmentos de diferentes espesuras e medidas, procedendo para tal disección a empregar uns criterios acordes coa propia natureza da obra e da nosa lectura dramatúrxica.

Cada segmento dramático, sexa da dimensión que sexa, por exemplo, na nosa análise posterior: *microsecuencia*, *secuencia media* ou *grande secuencia*, ou obedeza ao criterio de segmentación que obedeza, contén unha serie de *estímulos*, de diversa índole e natureza, que propician no receptor uns *efectos* previamente deseñados no texto pola dramaturga ou dramaturgo.

Hoxe por hoxe, o xeito que semella máis operativo no discernimento da natureza destes *estímulos* é a diferenciación entre os *estímulos* directamente constatables na propia forma do *discurso*, por exemplo unha redundancia sonora entre palabras, e, por outra banda, os *estímulos* que operan cunha forza denotativa suficiente desde a semántica, por exemplo a insistencia en certas ideas ou concepcións.

Evidentemente esta separación entre *discurso* e *historia* non supón uns lindes obxectivos nin sempre aplicables ao cen por cen, xa que todo *estímulo formal* terá para a receptora e o receptor, irremediabilmente, unhas derivacións semánticas, a espectadora e o espectador sempre lle asignará uns significados máis ou menos concretos.

Pero, de todos os xeitos, isto non quita que certos *estímulos* sexan primeiramente constatables no nivel morfolóxico do discurso e, porén, non nos sería posible soste a súa *capacidade estimuladora* afincándonos directamente no seu contido semántico. Así como noutros casos serán directamente os contidos dramáticos, e non o *discurso*, os que posúan unha efectiva *capacidade estimuladora*.

De aquí sae ese xogo terminolóxico entre *ritmo dramatúrxico* e *ritmo dramático*, baseado no estudo das partes constitutivas dunha obra, e a relación dunhas coas outras. Advertindo nelas *estímulos* de carácter morfolóxico capaces de artellar *mecanismos rítmicos*, que pertencerían ó *ritmo dramatúrxico*. E por outra banda, *estímulos* semánticos surxidos do contido dramático, que tamén poden artellar, por si mesmos, *mecanismos rítmicos*, que nós pasamos a encadrar baixo a denominación de *ritmo dramático*.

Pensamos que resulta clarificador, para esta primeira sistematización sobre o tema do *ritmo na dramaturxia*, deslindar ambos aspectos, apoiándonos tamén no feito de que, como vimos comprobando, por si mesmos, ailladamente, tanto o *ritmo dramatúrxico*

coma o *dramático*, son capaces de xerar ese complexo fenómeno, que é o que remata por conferirlle vida a unha obra dotándoa dunha respiración característica que podemos nomear *ritmo*.

### 3.E. SEGMENTACIÓN E RITMO

A dramaturxia dispón unha *rede rítmica* sumamente complexa, na que interveñen distintos niveis e factores, cada un coas súas unidades mínimas.

Ao longo dunha dramaturxia todos estes niveis e factores mesturados, por exemplo, no caso das “dramaturxias fabulares” (Sanchis, 2003: 35): desde o mesmo soporte lingüístico, o nivel sintáctico da lingua, o nivel semántico, a *liña de acción dramática* deseñada na *trama*, os *conflictos dramáticos*, o encadeamento das *situacións*, a interacción dos personaxes... todos estes factores e niveis coas súas *redes rítmicas* particulares superpóñense, imbrícanse e solápanse sen que os seus lindes teñan porque coincidir necesariamente.

Neste estudo intentamos illar os diferentes factores que propician *mecanismos rítmicos*, observar o seu funcionamento, e as relacións que se institúen entre os diversos niveis, porque en todo este entramado atoparemos as posibles claves sobre o carácter dunha obra e, en consecuencia, sobre o seu sentido, ademais de darnos a fórmula fundamental do *movemento* ou xeito evolutivo coa que os materiais dramáticos poderían subir á escena.

Todos os achados rítmicos son de aplicación directa, tanto na análise e composición dramaturxias, como na práctica escénica, e configuran un mapa que logo poderá ser traducido e transitado sobre as táboas. Todo espectáculo teatral ten a súa propia respiración, e se non a ten está morto. Esa respiración alenta nos alicerces estruturais da dramaturxia, e nela cífrase a vida da obra como organismo, nela cífranse os seus máis íntimos segredos e a súa natureza.

Como xa se indicou anteriormente, os mecanismos fundamentais teñen que ver coa *intensidade* provocada mediante *recorrencias*, *repeticións*, *variacións* e mediante *contrastos*, *alternancias*, *oposicións*, *simetrías*.

Imos seguir co repaso dos mecanismos do *ritmo por recorrenca, repetición e variación*, partindo agora, de calquera elemento compositivo que se *repita* ou *varíe* cunha incidencia rítmica constatable no movemento de articulación da *trama de accións*.

Para iso, imos botar man dalgúns xogos combinatorios, ou sexa de ordenación (*dispositio*), extraídos, unha vez máis, da retórica.

Tamén é necesario que definamos, á marxe dos elementos compositivos que se poden considerar autónomos ou mínimos, como pode ser un personaxe, unha réplica verbal, un “sintagma fonolóxico” (Oliva, 1992: 52) ou unha palabra, os *segmentos* ou *partes* nos que se podería estruturar ou dividir unha dramaturxia.

Se recorremos á “dramaturxia fabular” (Sanchis, 2003: 35) e lle botamos unha ollada ao comportamento funcional e interactivo do que poderíamos definir como unidades mínimas do proceso dramático, en canto desenvolvemento dunhas *situacións* nunha *liña de acción*, entón achegámonos á análise global da estrutura sintáctica do relato. Nela buscamos establecer as regras que presiden a *combinación* e a *transformación* das *situacións* funcionais da *trama*.

De considerarmos a *trama* como unha organización sintagmática do drama, esta comportará unha *lóxica de sucesión* e unha *lóxica de transformación*.

As *situacións* conéctanse mediante *relacións de natureza causal*, o que quere dicir que unhas implican, motivan ou presupoñen ás outras, ou ben poden conectárense mediante *relacións de natureza temporal*, mediante o mecanismo de mera consecución.

Iso si, tanto dun xeito coma do outro, móvense baixo unha *lóxica de sucesión*, como xa temos sinalado, asentada no connatural devir ininterrompido e sucesivo de presentes que caracteriza o feito teatral en todas as súas vertentes, dramaturxica e escénica.

A través das *accións* funcionais da *fábula*, as *situacións dramáticas* vanse transformando. A obra pode pasar a considerarse como unha serie de *situacións* en constante cambio debido á *acción* que os *personaxes* levan a cabo para conquistar un(s) *obxectivo(s)* logo de librar un(s) *conflito(s)*.

A partir deste vello esquema básico xeral do funcionamento dramático, podemos tamén observar a natureza rítmica intrínseca aos elementos principais do mesmo.

Por exemplo, se a devandita *lóxica de sucesión* conleva unha certa regularidade, estabilizadora e previsible, entón a *lóxica de transformación* ben puidera funcionar a través de *elementos desautomatizadores* desa primeira *lóxica de sucesión* ao introducir unha *variación*, un *cambio*.

A *transformación* das *situacións dramáticas* representa a síntese de *semellanza* e *diferenza* entre elas. Así a relación paradigmática baseada na *oposición semellanza / diferenza* faise indispensable para poder constituír *unidades* ou *segmentos* e, en si

mesma, xa crea un mecanismo rítmico de primeira orde, alicerce funcional esquemático do ritmo na dramaturxia, ao reunir por unha banda a *lei da oposición rítmica*, e por outra a *lei da recorrencia*, que se dan na progresión das *situacións dramáticas* que se van transformando.

Intentemos, pois, establecer un *esquema base* que posibilite unha eséxese posterior, a partir da *forma* que, en abstracto, poden adoitar diferentes configuracións dramáticas. A posteriori, asemade, trabaremos o compromiso entre as referencias abstractas que sinalaremos a continuación, e a diferenza analítica dos casos concretos nas obras obxecto da análise, recorrendo á confrontación e observando as necesidades dramáticas que puideron propiciar a confluencia co devandito esquema base, ou a diverxencia respecto do mesmo. Xa que os posibles modelos formais, que sexamos capaces de illar, poden servir como punto de intersección de numerosos feitos dramáticos, no senso compositivo que comporta o labor dramático, e servírnos para acadar a estimación das peculiaridades rítmicas de cada obra concreta e as súas implicacións.

Por dicilo dalgún xeito, na natureza e xénero das configuracións formais cristaliza un tipo de pensamento rítmico que lle outorga un carácter específico á obra, e que se fai máis ostensible nese pretendido modelo de receptor/a que a dramaturga ou o dramaturgo queren conseguir. Por iso, a configuración formal da *trama* responde, ao mesmo tempo, tanto ao criterio rítmico como ao da construción dun *receptor implícito* (Batlle, 2008a: 25-26), o cal vén a asimilar os dous criterios compositivos nun só.

A previsión dese *receptor implícito* inflúe no modelado da forma que a dramaturga ou o dramaturgo acometen.

Para a dramaturxia é moi importante que a recepción, desde a/o lector/a do drama escrito ao público teatral, por principio e de maneira instintiva, relacione uns momentos da obra con outros, e siga expectante unha certa dirección, xa que expectación e recordo actúan conxuntamente.

Deste xeito, a dramaturga ou dramaturgo poden tomar en consideración as *expectativas* e os modos de entender da recepción e satisfacelos ou frustralos, todo iso para sorprender, provocar ou choscar un ollo sobre algún aspecto que desexen resaltar e, en definitiva, para suscitar o interese do público (lector ou/e teatral) pola súa obra dramática.

Do que se deduce que ao estudarmos o *ritmo dramaturxico*, nas configuracións formais da *trama*, estaremos tamén estudando os mecanismos de construción do *receptor implícito* da dramaturxia.

As categorías fundamentais da construción formal son o *desenvolvemento*, a *lóxica*, e a *consecuencia*.

Observaremos a forma baixo estas tres categorías para desenlear o proceso do *ritmo dramaturxico*, identificando cómo se desenvolven, qué lóxica poñen en xogo para cumprírense, e de qué xeito callan como un todo global, a consecuencia.

Para establecer este hipotético esquema de configuracións formais é indispensable partirmos dunha determinada secuenciación da *trama* en segmentos. Escollemos a este efecto unha síntese a partir da que formulou Anne Ubersfeld (1991):

- “Microsecuencia”, sería a unidade mínima, equivalente a *situación dramática*. É a fracción de tempo teatral na que acontece algo que pode ser illado do resto.
- “Secuencia media”, onde a liña divisoria establécena as entradas e saídas dos personaxes, ou as fases explícitas dun acontecemento.
- “Grande secuencia”, cuxos lindeiros coinciden coa interrupción expresa, indicada polo texto, de todas as redes de significación que proveñen del.

No tocante ás unidades de análise, Carles Batlle (2008a: 21) advírtenos que “si volem aprofundir en l’estratègia compositiva – del *ritme* i del *sentit* -, l’ús de les ‘grans seqüències’ no ens garanteix l’exhaustivitat”, emprazándonos a unha microsegmentación que, aínda que poida resultar máis subxectiva, faranos captar mellor as dinámicas e as sutís pinceladas e trazos da composición a partir desa actividade dramaturxica de “representació virtual privada davant la paraula impresa” (Batlle, 2008a: 22), a partir da súa visualización. É por iso que, na maior porcentaxe dos exercicios de análise que realizamos neste estudo teórico-práctico, utilizamos microsegmentos para acometer un certo diagnóstico rítmico.

Unha vez segmentado o texto dramático procederíamos a ver que tipo de agrupamentos se poden formar entre os devanditos segmentos, e que tipo de equilibrio hai entre eles, como progresan, que tipo de relación se establece entre eles. Desenvolvemento, lóxica e consecuencias que rexen e xerarquizan as relacións inter e

intrasegmentais. E será a partir deste estudo onde encontraremos os mecanismos dos *ritmos dramaturgico e dramático*.





## 4. MECANISMOS RÍTMICOS POR RECORRENCIA, REPETICIÓN, VARIACIÓN

### 4.A. ORIXES: O VERSO NA DRAMATURXIA

#### 4.A.1. RECORRENCIA DA CANTIDADE OU EXTENSIÓN

Unha das bases definitorias da arte e, máis concretamente, dos textos artísticos, tamén da dramaturxia, é a pertinencia dos elementos morfolóxicos e estruturais, especialmente comprobada no ámbito da literatura polas correntes estilísticas, estruturalistas e semióticas que se sucederon ao longo do século XX.

A dimensión expresiva que pode cobrar calquera elemento morfolóxico ou estrutural vén xeralmente motivada pola súa especial frecuencia, posición ou relevancia na dramaturxia.

Como xa estudamos nos capítulos precedentes, as figuras retóricas no que atinxe, por exemplo, á *dispositio*, veñen recollidas desde as Retóricas clásicas e seguen a ter vixencia na praxe dramaturxica actual.

En dramaturxia pódese establecer sen dificultade, mediante unha analoxía simple, a validez de moitos procedementos que se dan na literatura, como pode ser o “simbolismo morfosintáctico” así como a “base gramatical do ritmo dun texto” (Rodríguez, 1989: 129-130).

Do mesmo xeito, como tamén sinalamos en parágrafos diversos deste estudo, a condición principal da dramaturxia é o espectáculo e as coordenadas espazo-temporais dinámicas que se dan no escenario. Igual que acontecía nas orixes da literatura, antes de ser fixada no soporte escrito ou editada en libros, cando botaba man de estratexias discursivas que contribuisen a garantir a unidade dos seus elementos compositivos principais e facelos prevalecer na mente e na memoria da recepción. Con esa finalidade as figuras e procedementos retóricos esmerábanse en xerar atracción, atención e expectativa, ao mesmo tempo que operaban con estratexias para intensificar ou focalizar sobre certos aspectos. Para isto, un dos mecanismos máis relevantes, tanto en dotar de cohesión e coherencia unha composición, como en subliñar e focalizar sobre certos aspectos son os fenómenos de *recorrenza*, *repetición* e *variación*.

O poeta e profesor Claudio Rodríguez Fer (1989) ten estudado as principais teorías da recorrenza na literatura, nomeadamente a de Roman Jakobson, Samuel R. Levin e Dámaso Alonso.

Entre elas, destacar brevemente algunhas ideas que veñen a sumarse ás que se desenvolven aquí sobre o ritmo na dramaturxia e, en particular, respecto aos mecanismos do *ritmo por recorrencia, repetición ou variación*.

“Jakobson chegou a definir a función poética [para referirse á lingua literaria, tanto en prosa como en verso] como unha función recorrente, xa que para el, a tódolos niveis da lingua, a esencia, en poesía, reside en retornos reiterados.

[...] [En palabras do propio Jakobson:] ‘A parte de artificio en poesía, tal vez poderíamos dicir con razón todo artificio, resúmese no principio do paralelismo. A estrutura da poesía é a dun paralelismo continuo, cun abano que vai do paralelismo técnico, como soe dicirse, da poesía hebraica e das antífonas da música sacra á complexidade do verso grego, italiano ou inglés.’

[...] Dentro do estudio do paralelismo, Jakobson resaltou a importancia do paralelismo gramatical, xeralmente eclipsado polos paralelismos fónicos e semánticos.” (Rodríguez, 1989: 131-132)

Tamén é de proveito incorporarmos as ideas sobre o “emparellamento” ou “apareamento” (*coupling*) de Samuel R. Levin analizadas por Rodríguez Fer.

Trátase da relación de repetición que establecen entre si dous signos equivalentes:

“A indispensable equivalencia xorde cando as posicións son comparables ou paralelas. Segundo Levin, son comparables cando se trata de palabras que desempeñan idéntica función gramatical respecto dun mesmo termo e son paralelas cando se emparellan por desempeñar as mesmas funcións en cláusulas ou oracións distintas. Os termos comparables ou paralelos tenden a ser sinónimos, cohipónimos, antónimos e xeralmente están ligados semanticamente por algún vínculo. Xunto a estes recursos sintáctico-semánticos existen tamén recorrencias de matriz convencional ou convencións externas que o autor adopta ao aceptar unha norma métrica determinada: metro (recorrencia dun determinado número de sílabas tras pausa reiterada), ictus (acento rítmico que fai equivalentes os lugares do verso en que aparece), rima (repetición de fonemas en lugares prefixados e equivalentes), aliteración, etc.” (Rodríguez, 1989: 133)

De tal modo que o fenómeno do “emparellamento” é o que lle proporciona á poesía as súas dúas características fundamentais: a unidade e a permanencia.

Vólvese a insistir aquí nesa tendencia á permanencia na mente humana da poesía, obxectivo igualmente compartido pola *poiese* (facer) dramaturxica.

\* \* \*

A dramaturxia en verso, como convención dramática, baséase, fundamentalmente, na evidencia de que o diálogo estea escrito en verso. Se ben o verso e a distribución

estrófica aplícanse na dramaturxia como un vector de comunicación externo á ficción, pero ligado a ela na busca de realzar ou apoiar o seu funcionamento.

O diálogo dramático, nas obras que funcionan baixo unha *mímese fabular e/ou realista*, circula en dúas direccións, unha interna: entre os personaxes, e outra externa: a orientación de todo canto se di vai dirixida ou proxectada cara ao público.

Ás veces os personaxes diríxense directamente á receptora e ao receptor, xa sexa como público, ou ben asignándolle unha identidade ficcional, como se se tratase doutro personaxe máis.

Outras veces, pola chamada convención da *cuarta parede*, os personaxes ignoran esta dirección do seu diálogo, aínda que a actriz e o actor precisen tela moi en conta como profesionais das táboas, xa que esa direccionalidade cara ao público, esa proxección de todo canto pasa en escena, está sempre presente nas artes escénicas, e forma parte do que, en termos da *antropoloxía teatral*, chamamos “nivel pre-expresivo”, soporte e sustentáculo da *presenza escénica* dos intérpretes e da súa capacidade efectiva de actuación. Estas circunstancias, obviamente, están xa previstas no mesmo texto escrito.

No caso da dramaturxia en verso, o público é o destinatario único da versificación do diálogo, mentres que os personaxes que falan en verso ignoran, pola convención que o propio texto instaura, a forma métrica na que se expresan.

Do cal podemos deducir, facilmente, que a versificación é un recurso plenamente estrutural e, por conseguinte, formal, destinado a obter uns efectos determinados que corran parellos cos que o desenvolvemento da propia *trama dramática*, que sustentan, suscita.

Neste caso estaría unha boa parte da dramaturxia clásica en verso, desde as traxedias de Esquilo, pasando pola dramaturxia da época barroca, co exemplo do pentámetro iámbico na produción de William Shakespeare ou o verso de Calderón de la Barca que, por exemplo, en *La vida es sueño* combina varios tipos de estrofas (romance, redondillas, décimas, silvas, quintillas e oitavas reais), as traxedias de Racine ou as comedias de Molière en alexandrinos, ata algunhas das obras de García Lorca, no século pasado, de fondo lirismo, que tamén se desenvolven mediante o diálogo en verso, como pode ser *Bodas de sangre*.

Calquera destas ou doutras obras da amplísima produción en verso ata a primeira metade do século XX acóllense, malia ao seu lirismo ou narratividade épica nas longas

intervencións dos personaxes, ao que, con Jean-Pierre Sarrazac (2012), poderíamos nomear como *dramaturxia fabular* dentro do “modelo aristotelo-hegeliano”.

Porén, tamén debemos prestar atención ao drama contemporáneo, *rapsódico* (Sarrazac, 1990), ou *posdramático* (Lehmann, 2002), que emprega o verso libre, para estruturar e ritmar a acción, como acontece con boa parte da dramaturxia de Thomas Bernhard, Peter Handke, Jean-Luc Lagarce, Jon Fosse, Rodrigo García, etc.

Aí, a grande distinción está no que Sarrazac denomina o fin do “belo animal”, cando a dramaturxia renuncia á *fábula*, ao *mito*, que son a clave da teoría aristotélica do drama:

“[...] les principes régulateurs de la fable – qui pouvaient se résumer à la trilogie aristotélicienne ‘ordre, étendue, complétude’ et s’exprimaient métaphoriquement à travers la métaphore du ‘bel animal’, de ‘l’être vivant’, ‘ni trop grand ni trop petit’ et ‘bien proportionné dans toutes ses parties’ – ne sont plus de mise. La pièce n’est plus cet organisme dont la fable serait ‘l’âme’ et qui irait toujours de l’avant selon un processus linéaire défini par un commencement, un milieu et une fin. De surcroît, la fable au sens aristotélicien n’était pas seulement un organisme, elle était aussi un *système*. Système à l’intérieur duquel la relation chronologique entre les faits, les actions, se trouvait largement surdéterminée par une relation causale qui enchaînait les actions les unes aux autres, qui instaurait une instabilité croissante dans une situation *a priori* stable, tendait le conflit au maximum, provoquait la catastrophe et le retournement de fortune – Hegel devait ajouter: et aboutissait à un ‘apaisement final’.

Or, avec le drame moderne, ce principe devient obsolète: *le système des faits se défait*. À la logique aristotélo-hégélienne, que nous pourrions qualifier de ‘biologique’ (toujours le ‘bel animal’), se substitue une logique analytique, où les faits, les actions vont se trouver espacés les uns par rapport aux autres [...]” (Sarrazac, 2012: 29-30)

¿Cales son os efectos que o verso traspasa ao teatro ao constituírse na base formal dos seus diálogos na *dramaturxia fabular aristotelo-hegeliana* ou no xogo coas voces na *dramaturxia posdramática ou rapsódica*?

A primeira característica inherente á natureza versal é a métrica, que se dá cando o material sonoro dun discurso se presenta regulado numericamente, e cunhas recursividades regulares.

Non esquezamos que é, precisamente, o fenómeno da *recursividade* un dos primeiros en artellar, a outro nivel, o *ritmo dramatúrxico*.

No caso do verso o propio discurso dispón xa dunhas recursividades formais internas, achegando, por tanto, unha maneira contrapuntística de facer avanzar a obra en relación coas recursividades deitadas pola *trama*.

Por un lado temos o *ritmo dramaturxico* dos recursos formais que estruturan a *trama*, como veremos máis adiante, por outro o ritmo lingüístico do verso que estrutura o *discurso* dos personaxes, o seu pensamento. O cal, escenicamente, podería dar como resultado un xogo contrapuntístico de moi rendibles resultados.

O *discurso* dos personaxes vese, entón, dividido nuns segmentos seguindo uns criterios métricos, estes segmentos son os versos.

A primeira razón de ser desta segmentación do discurso atópase e xustifícase, de xeito fisicamente demostrable, nas cualidades sonoras que lle outorga (Oliva 1996: 17), o que, sen dúbida, constitúe un apreciado achado para o teatro.

A segmentación versal réxese por criterios sonoros, non por criterios sintácticos ou semánticos, aínda que interactúe con eles producindo unha serie de tensións moi significativas polo relevo que adquiren e, asemade, por poñer en relación a través desa semellanza sonora distintas unidades de sentido, privilexiándoas e xerarquizándoas (Oliva 1996: 20).

As tensións que xera no *discurso* a súa disposición en verso, asentada na división do mesmo polos devanditos criterios sonoros, vén propiciada polo xeito de superpoñer dous sistemas, o lingüístico, que se rexe polas regras gramaticais da lingua, e o métrico rexido polas súas propias.

Por outra banda, cabe tamén considerar, aínda que só sexa de pasada, a literarización evidente da dramaturxia en verso. Un artificio que a propia convención fai verosímil dentro do pacto comunicacional do teatro.

O literario posúe un sistema propio de signos e de regras de combinación que lle é inherente, e que lle serve, segundo Lotman (1982: 34), para transmitir comunicacións peculiares non transmisibles con outros medios. Xa que o signo artístico ten unha especificidade propia con respecto ó signo verbal – natural, o cal constitúe o elemento primario denotativo sobre o que se constrúe a connotatividade literaria.

Dentro deste carácter peculiar do funcionamento do *discurso dramaturxico*, calquera elemento fonolóxico ou morfosintáctico, propio do plano da expresión, asume un valor significativo, e interactúa co plano do contido, activando o sentido específico do texto. Eis un fundamento onde tamén se pode apoiar a dilucidación dun *movemento rítmico*.

Nós intentaremos, aquí, observar cales son os efectos que esas *tensións* xeran na forma dramática. E, sobre todo, buscaremos posibles canles entre os *mecanismos rítmicos* que codifica a métrica preceptiva, e posibles equivalencias nos *niveis dramaturxico e dramático*, noutros tantos *mecanismos* con capacidade ritmizadora.

Dous exemplos prácticos, a continuación, para analizar o *ritmo dramaturxico* fornecido polo emprego do verso en dous fragmentos de dúas obras que pertencen a dous paradigmas de composición ben dispares. Por unha banda o soliloquio de Segismundo, en *La vida es sueño* (1635) de Pedro Calderón de la Barca, como *dramaturxia fabular* en verso. Por outra banda, as voces que, máis aló da apreensión semántica ou de calquera fábula, remiten ao ámbito do incomprendible, do incógnito e misterioso en *Je suis le vent* (2010) de Jon Fosse.

“SEGISMUNDO. ¡Ay, mísero de mí! ¡Y ay, infelice!  
 Apurar, cielos, pretendo,  
 ya que me tratáis así,  
 ¿qué delito cometí 105  
 contra vosotros naciendo?  
 Aunque si nací, ya entiendo  
 qué delito he cometido.  
 Bastante causa ha tenido  
 vuestra justicia y rigor, 110  
 pues el delito mayor  
 del hombre es haber nacido.  
 Sólo quisiera saber,  
 para apurar mis desvelos,  
 dejando a una parte, cielos, 115  
 el delito de nacer,  
 ¿qué más os pude ofender  
 para castigarme más?  
 ¿No nacieron los demás?  
 Pues si los demás nacieron, 120  
 ¿qué privilegios tuvieron  
 que yo no gocé jamás?  
 Nace el ave y, con las galas  
 que le dan belleza suma,  
 apenas es flor de pluma 125  
 o ramillete con alas  
 cuando las etéreas salas  
 corta con velocidad,  
 negándose a la piedad  
 del nido que deja en calma, 130  
 ¿y teniendo yo más alma  
 tengo menos libertad?  
 Nace el bruto y, con la piel  
 que dibujan manchas bellas,  
 apenas signo es de estrellas, 135  
 gracias al docto pincel

cuando, atrevido y crüel,  
 la humana necesidad  
 le enseña a tener crueldad,  
 monstruo de su laberinto, 140  
 ¿y yo, con mejor instinto,  
 tengo menos libertad?  
 Nace el pez, que no respira,  
 aborto de ovas y lamas,  
 y apenas bajel de escamas 145  
 sobre las ondas se mira  
 cuando a todas partes gira,  
 midiendo la inmensidad  
 de tanta capacidad  
 como le da el centro frío, 150  
 ¿y yo, con más albedrío,  
 tengo menos libertad?  
 Nace el arroyo, culebra  
 que entre flores se desata,  
 y apenas, sierpe de plata, 155  
 entre las flores se quiebra  
 cuando músico celebra  
 de los cielos la piedad,  
 que le dan con majestad  
 el campo abierto a su huida, 160  
 ¿y teniendo yo más vida  
 tengo menos libertad?  
 En llegando a esta pasión,  
 un volcán, un Etna hecho,  
 quisiera sacar del pecho 165  
 pedazos del corazón.  
 ¿Qué ley, justicia, o razón  
 negar a los hombres sabe  
 privilegio tan suave,  
 excepción tan principal, 170  
 que Dios le ha dado a un cristal,  
 a un pez, a un bruto y a un ave?" (Calderón de la Barca, 1994: 108-115)

O primeiro que a recepción teatral captaría, no desenvolvemento deste soliloquio, son as queixas e lamentos, as comparacións e as preguntas, a modo de increpacións, que lanza o príncipe Segismundo.

Eses *actos ilocutivos* responden, ademais, a unha riqueza na construción do sentido nos *actos locutivos* a través dos que se despregan sete segmentos ou estrofas, que se corresponden con sete núcleos temático-semánticos, que se van encadeando.

Trátase dunha exposición reflexiva arredor da situación de privación de liberdade na que se acha o personaxe, fronte a outros entes que o rodean e que gozan do que a el lle falta e do que tanto ansía. Para rematar pechando a exposición cunha conclusión que se suma ás dimensións filosóficas que, recorrendo a diversas figuras retóricas, xa foi empregando desde o inicio.

Á marxe do *acto ilocutivo* do primeiro verso (102) do soliloquio, que se desdobra en dous lamentos ou queixas practicamente simétricas: “¡Ay, mísero de mí! ¡Y ay, infelice!”, comezando ambas pola interxección “¡Ay!”. O resto do soliloquio vai facer un exercicio de reflexión arredor, precisamente, desas queixas de miseria e infelicidade. Tanto as interxeccións de inicio como ambas exclamacións, no ámbito máis físico da acción verbal, resultan dúas potentes chamadas de atención e préstanse, así mesmo, á apertura dun *ritmo dramático por creación de expectativas arredor das causas ou motivos da infelicidade e do lamento do personaxe*, para, na reflexión que continúa, reforzar un efecto rítmico asentado na *acción empática* derivada da identificación coas coitas exteriorizadas polo personaxe.

No que atinxe á métrica, tamén vai resultar unha forza atractiva o *ritmo dramático cuantitativo octosilábico dos versos* na súa recorrencia ao longo de todo o soliloquio, porque favorece un movemento fluído que, malia ás figuras retóricas e ás referencias cultas que enchen o texto, consegue facelo liscar.

A axilidade do *ritmo dramático cuantitativo octosilábico dos versos* facilita unha expresión visceral e intensa, incluso, se se quere, arroutada, que pode contrastar coa dimensión intelectual, filosófica, mitolóxica e, en definitiva, erudita que se depende das palabras do príncipe Segismundo.

O *ritmo dramático cuantitativo octosilábico dos versos* afástase da grandilocuencia e da cerimoniosidade retórica doutro tipo de versos de arte maior, nos que a extensión do cómputo silábico tradúcese nunha respiración e nun movemento elocutivos que poden implicar maior solemnidade e menor vivacidade.

Outra fonte que fundamenta o movemento rítmico deste famoso soliloquio consiste na máxica estruturación en sete grupos de pensamento, acometida polas sete décimas octosilábicas. Cada dez versos octosilábicos prodúcese un cambio e un engadido na reflexión argumentativa que se vai desenvolvendo.



Ademais, ese mapa de cambios, polo que transita o movemento rítmico do pensamento e da atención, márcase non só polo *ritmo dramaturxico por repetición sete veces da estrutura en décimas octosilábicas (dez versos octosilábicos)*, senón tamén, a partir da segunda décima, por un *ritmo dramaturxico por repetición do acto ilocutivo da pregunta en variacións febles ao final de cadansúa décima octosilábica*. Ou sexa, cada novo grupo de pensamento reflexivo remata cun *acto ilocutivo* que consiste nunha pregunta a modo de denuncia, de imprecación. Repítese a fórmula ilocutiva da pregunta, aínda que se faga mediante *variacións febles*, isto quere dicir: mediante unha leve alteración do modelo que se repite variándoo. Velaquí os exemplos:

A segunda décima remata: “¿qué privilegios tuvieron / que yo no gocé jamás? (v. 121-122).

A terceira décima remata: “¿y teniendo yo más alma / tengo menos libertad?” (v. 131-132).

A cuarta décima remata: “¿y yo, con mejor instinto, / tengo menos libertad?” (v. 141-142).

A quinta décima remata: “¿y yo, con más albedrío, / tengo menos libertad?” (v. 151-152).

A sexta décima remata: “¿y teniendo yo más vida / tengo menos libertad?” (v. 161-162).

Para pechar, na sétima décima, cunha pregunta ampla e reivindicativa, de seis versos, que aglutina e recolle os catro elementos (auga, terra, lume e aire), dos que está formado o mundo, representados por “un cristal”, “un pez”, “un bruto”, “un ave”, e que foron desenvoltos nas décimas precedentes. Esta cuestión suma un *ritmo dramático por acumulación e recapitulación de referentes imaxinarios ou representacións psíquicas*: “¿Qué ley, justicia, o razón / negar a los hombres sabe / privilegio tan suave, / excepción tan principal, / que Dios le ha dado a un cristal, / a un pez, a un bruto y a un ave?” (v. 167-172).

Así mesmo, resulta bastante elocuente ese *retroceso rítmico* que se repite catro veces, co que se pechan as décimas octosilábicas 3, 4, 5 e 6 e cadanseu grupo de pensamento ou motivo: “tengo menos libertad?” (v. 132, 142, 152 e 162). Dáse, por tanto, nestes peches, un *ritmo dramaturxico por repetición equidistante do verso “tengo menos libertad?” no final das décimas octosilábicas 3, 4, 5 e 6*. Que vén a complementar un *ritmo dramaturxico por variación leve do penúltimo verso das décimas octosilábicas 3, 4, 5 e 6*: “¿y teniendo yo más alma” (v. 131), “¿y yo, con mejor instinto” (v. 141), “¿y yo, con más albedrío” (v. 151) e “¿y teniendo yo más vida” (v. 161).

Ademais, tampouco vai ser difícil percatarse da xeometría que determina o movemento rítmico das *variacións febles* que se dan no penúltimo verso das décimas octosilábicas 3, 4, 5 e 6, no que as estruturas sintácticas dos mesmos se repiten de xeito abrazado, producindo un *ritmo dramaturxico por repetición da estrutura sintáctica dos segmentos versais abrazados A – B – B – A*: “¿y teniendo yo más alma” (v. 131), “¿y yo, con mejor instinto” (v. 141), “¿y yo, con más albedrío” (v. 151) e “¿y teniendo yo más vida” (v. 161).

E, como colofón, a ese espazo climático constituído polos finais interrogativos das décimas octosilábicas do soliloquio de Segismundo, tamén podemos engadir o mecanismo que, un pouco máis adiante analizaremos aínda en maior profundidade, consistente no *ritmo dramaturxico por oposición entre as pausas métricas e as pausas sintácticas que fenden a unidade semántica ou acto locutivo entre os versos 131-132, 141-142, 151-152 e 161-162*.

Esta cesura ou pausa versal que contrasta coa pausa sintáctica, que iría ao final do grupo de sentido, ao final da locución, produce, asemade, un xogo na curva melódica da elocución que privilexia as palabras lindeiras, ou sexa, as que están no límite da pausa versal, subliñándoas: “alma” (v. 131), “instinto” (v. 141), “albedrío” (v. 151) e “vida” (v. 161).

Sen entrarmos nos contidos que se van expoñendo en cada décima octosilábica e volvendo ás derivacións rítmicas orixinadas pola forma versal e a súa métrica, sen cinguirnos aos niveis de análise máis filolóxica ou textual, senón aos niveis de análise máis rítmico-pragmática de cara á súa rendibilidade na actuación e na escenificación, que son os terreos e as pontes das que se ocupa a dramaturxia, imos tamén parar a nosa atención no choque que se produce, como xa se apuntou con anterioridade, entre o *ritmo dramaturxico cuantitativo da métrica octosilábica que estrutura os versos* fronte ao *ritmo dramático de pensamento dos grupos semánticos* que van desenvolvendo os argumentos e, por extensión, parte da *historia* ou *fábula* da obra.

Os criterios sonoros que rexen o *ritmo dramaturxico cuantitativo da métrica octosilábica que estrutura os versos* coliden cos criterios sintáctico-semánticos que rexen *ritmo dramático de pensamento dos grupos semánticos* e coas regras gramaticais que ordenan as locucións (frases) en unidades de significado.

Quizais nos poderíamos atrever a afirmar que, por riba ou por baixo, desas unidades de significado que organizan as regras gramaticais da lingua na conformación das

locucións, a colisión da organización sonora propiciada polos *ritmos dramaturxicos cuantitativos da recorrencia do cómputo silábico*, así como polos *ritmos dramaturxicos tímbricos nas recorrencias sonoras que fornecen as rimas*, ademais de figuras retóricas como o hipérbaton (cambio da orde lóxica dos elementos da frase), vai facer abrollar un sentido, unha direccionalidade da acción verbal que se superpón ao significado, enriquecéndoo a través da tensión entre estes dous niveis de captación que se trenzan e solapan nunha simbiose sumamente atractiva.

Unha sintética revisión do mecanismo do *ritmo dramaturxico por oposición entre as pausas métricas e as pausas sintácticas que fenden a unidade semántica ou acto locutivo* malia aos *encabalgamentos*, dáse nos seguintes lugares deste soliloquio:

Os máis abruptos e, por tanto, rítmicos, debido a un maior contraste, son aqueles nos que a pausa versal interrompe un fluxo de significado e pensamento deixándoo suspendido pola metade.

Despois estarían, cun efecto máis atenuado ou suave, as pausas versais que coinciden coa estrutura de significado, articulando o pensamento nas súas diversas fases de elaboración. Nestes casos, as pausas versais amóldanse a dúas locucións conectadas por algún tipo de nexos que as agrupa, pero mantén, coa pausa versal, esa estruturación en fases. Por exemplo: “apenas es flor de pluma / o ramillete con alas” (v. 125-126). Aquí observamos como a pausa versal coincide co final dun pequeno grupo de significado que se completa, no verso seguinte, a través da conxunción disxuntiva “o”. A estrutura viría a ser equivalente a: “apenas es esto / o apenas es esto otro”.

Os casos máis abruptos e rítmicos son aqueles nos que as pausas versais suspenden ou interrompen a locución. Os exemplos nos que máis se dá este mecanismo rítmico dentro do soliloquio de Segismundo son:

“¿qué delito cometí / contra vosotros naciendo?” (v. 105-106)

“Aunque si nací, ya entiendo / que delito he cometido.” (v. 107-108)

“Bastante causa ha tenido / vuestra justicia y rigor,” (v. 109-110)

“pues el delito mayor / del hombre es haber nacido.” (v. 111-112)

“¿qué más os pude ofender / para castigarme más?” (v. 117-118)

“¿qué privilegios tuvieron / que yo no gocé jamás?” (v. 121-122)

“Nace el ave y, con las galas / que le dan belleza suma,” (v. 123-124)

“cuando las etéreas salas / corta con velocidad,” (v. 127-128)

“negándose a la piedad / del nido que deja en calma,” (v. 129-130)

“¿y teniendo yo más alma / tengo menos libertad?” (v. 131-132)

“Nace el bruto y, con la piel / que dibujan manchas bellas,” (v. 133-134)

“la humana necesidad / le enseña a tener crueldad,” (v. 138-139)

“y apenas bajel de escamas / sobre las ondas se mira / cuando a todas partes gira,” (v. 145 – 146 – 147)

“midiendo la inmensidad / de tanta necesidad / como le da el centro frío,” (v. 148 – 149 – 150)

“Nace el arroyo, culebra / que entre flores se desata,” (v. 153-154)

“entre las flores se quiebra / cuando músico celebra / de los cielos la piedad,” (v. 156 – 157 – 158)

“que le dan con majestad / el campo abierto a su huida,” (v. 159-160)

“¿y teniendo yo más vida / tengo menos libertad?” (v. 161-162)

“quisiera sacar del pecho / pedazos del corazón.” (v. 165-166)

“¿Qué ley, justicia, o razón / negar a los hombres sabe / privilegio tan suave,” (v. 167 – 168 – 169)

Evidentemente, consideramos como pausas métricas as pausas versais orixinadas para manter o *ritmo dramaturxico cuantitativo de recorrencia octosilábica nos versos*, fronte ás pausas sintácticas que estruturan o significado da locución e que veñen sinaladas polos signos de puntuación, basicamente comas e puntos.

Na análise dos exemplos anteriores nos que se da un *ritmo dramaturxico por oposición entre as pausas métricas e as pausas sintácticas que fenden a unidade semántica ou acto locutivo*, podemos observar, tamén, unha certa recorrencia que vai engadirlle maior énfase atractiva ao soliloquio nesa desautomatización xeral que propicia respecto á fala e á expresión cotiá e ordinaria.

Estes mecanismos rítmicos, ademais de potenciar o movemento e a forza enerxética no interior do soliloquio ao tensar a relación entre a estrutura métrica e a estrutura sintáctica, tamén fan despegar o conxunto cara a un ámbito máis extraordinario. Así a falta de liberdade e as circunstancias que atormentan ao personaxe transfórmanse nun foco electrizante de atención.

Un pouco máis adiante, habemos analizar tamén a rendibilidade rítmica das recorrencias tímbricas, da rima, no subliñado e focalización de determinados conceptos, así como a súa capacidade evocativa cando o son imita ou simboliza estados anímicos ou accións.

\* \* \*

Agora imos dar un salto de época, de estilo e de modelo dramaturxico, para aproximarnos ao emprego do verso libre que se da na dramaturxia contemporánea que, como xa expuxemos, foxe do “modelo dramático de base aristotelo-hegeliana e fabular”. Imos co exemplo de *Je suis le vent* (2010) de Jon Fosse<sup>19</sup>. Empregaremos o comezo da obra, dándolle a suficiente extensión como para facermos unha inmersión na súa poética.

#### “PERSONNAGES

L’UN

L’AUTRE

*Je suis le vent* se joue dans un bateau imaginaire et à peine suggéré. Les actions sont également imaginaires et ne doivent pas être exécutées, mais suggérées.

L’UN. Je ne voulais pas

Simplement je l’ai fait

L’AUTRE. Simplement tu l’as fait

L’UN. Oui

*Bref silence*

L’AUTRE. Simplement c’est arrivé

Mais tu avais pourtant

oui si peur que ça arrive

*Bref silence*

Tu me l’as bien dit

*silence assez bref*

tu m’en as parlé

L’UN. Oui

*Silence*

L’AUTRE. Et puis c’est arrivé

*silence assez bref*

Ce qui te faisait si peur

*silence assez bref*

oui ce que tu avais si peur de faire

*silence assez bref*

oui c’est arrivé

---

<sup>19</sup> Jon Fosse (Haugesund, Noruega, 1959) Novelista e dramaturgo cunha ampla e recoñecida produción teatral. A súa dramaturxia caracterízase pola concentración en poucos personaxes e por unha temporalidade ralentizada, cunha linguaxe sinxela e repetitiva. *I am the wind* (*Je suis le vent*) foi estreada por Patrice Chereau en 2011 no Young Vic Theatre de Londres.

*Bref silence*  
L'UN. Oui  
*Silence*  
L'AUTRE. C'est affreux  
L'UN. Je vais bien  
L'AUTRE. Oui  
L'UN. Je suis parti  
Je suis parti avec le vent  
L'AUTRE. Tu es parti  
L'UN. Je suis parti  
*Bref silence*  
Et je n'existe plus  
*s'interrompant*  
L'AUTRE. Tu n'existes plus  
L'UN. Non je n'existe plus  
*Bref silence*  
L'AUTRE. Mais tu  
L'UN. Oui  
L'AUTRE. Oui  
oui  
*bref silence*  
oui mais la vie  
*silence assez bref*  
oui ce n'est pas si mal  
tout de même  
*silence assez bref*  
il y a plein d'endroits  
où on peut être  
L'UN. Oui  
sans doute  
à moins qu'il n'y ait  
aucun endroit où on puisse être  
*silence assez bref*  
pourtant il faut bien  
*silence assez bref*  
oui être quelque part  
*bref silence*  
mais je ne supporte pas le bruit  
*silence assez bref*  
le bruit des autres  
le bruit de tout ce qui se passe  
*silence assez bref*  
ça m'envahit  
et m'enveloppe  
*silence assez bref*  
L'AUTRE. Tu veux être seul  
L'UN. Je ne peux pas être seul  
ni être là où sont les autres

L'UN. Je ne supporte pas ce vacarme  
 L'AUTRE. Te veux le silence  
 L'UN. Je veux le silence  
*silence assez bref*  
 et puis je veux  
 que tout soit moins visible  
 L'AUTRE. Parce que tout est visible  
 L'UN. Tout est visible  
 tout se voit  
 tout ce qu'ils cachent derrière leurs paroles  
 tout ce qu'ils ignorent sans doute eux-mêmes  
 tout ça je le vois  
 L'AUTRE. Tu ne peux pas être avec les autres  
 L'UN. Non  
 L'AUTRE. Et tu ne veux pas être seul  
 Pourquoi tu ne veux pas être seul  
 L'UN. Quand je suis seul  
 je ne vois que moi  
 et je n'entends que moi  
 Et je n'aime pas me voir et m'entendre  
*silence assez bref*  
 bien sûr que non  
*silence assez bref*  
 je veux dire  
*s'interrompant*  
 L'AUTRE. Mais ça devrait être pas mal  
 L'UN. Non ce n'est pas mieux  
*silence assez bref*  
 c'est pire  
 L'AUTRE. Tu ne t'aimes pas  
 L'UN. Non  
 L'AUTRE. Tu n'aimes pas les autres  
 et tu ne t'aimes pas  
 L'UN. Oui  
 oui c'est comme ça  
*Silence*  
 L'AUTRE. Qu'est-ce que tu n'aimes pas  
 chez toi  
 L'UN. Je n'aime pas ne pas être quelque chose  
 L'AUTRE. Tu n'es pas quelque chose  
 L'UN. Non  
*Silence*  
 L'AUTRE. Comment peux-tu dire ça  
 Tu es bien quelque chose  
 Tu es tant de choses  
 L'UN. Je suis quelque chose  
*bref silence*  
 mais quand je suis seul

*silence assez bref*  
et quand je  
n'écoute que moi  
oui alors  
*s'interrompant*  
L'AUTRE. Oui alors quoi  
L'UN. Alors il n'y a rien  
*silence assez bref*  
et puis je deviens lourd  
L'AUTRE. Tu deviens lourd  
L'UN. Oui  
L'AUTRE. Lourd  
L'UN. Je deviens une pierre  
oui  
*silence assez bref*  
et puis elle devient  
oui la pierre  
oui de plus en plus lourde  
*silence assez bref*  
et je deviens si lourd  
que je n'arrive presque plus à bouger  
*silence assez bref*  
si lourd que je  
que je sombre  
*silence assez bref*  
de plus en plus bas  
jusque  
*silence assez bref*  
jusque sous la mer  
oui jusqu'au fond  
je sombre  
et puis  
*silence assez bref*  
oui je ne fais que rester là  
au fond  
Lourd  
Immobile  
L'AUTRE. Et alors  
oui quand tu es une pierre  
*silence assez bref*  
oui alors  
oui  
oui alors tu ne parles pas  
L'UN. Je n'arrive presque pas à parler  
*silence assez bref*  
car chaque mot doit être arraché  
extirpé  
*silence assez bref*



et alors  
quand le mot est là  
quand le mot est dit  
il est si lourd  
*silence assez bref*  
oui qu'il m'alourdit encore  
*silence assez bref*  
et me fait sombrer plus bas encore  
L'AUTRE. C'est comme ça  
Les mots deviennent lourds  
L'UN. Oui  
*Bref silence*  
L'AUTRE. Mais pourquoi c'est comme ça  
L'UN. C'est comme ça  
*Bref silence*" (Fosse, 2010: 8-15)

O primeiro que chama a atención é a renuncia á construción de identidades definidas e recoñecibles.

Unha identidade, un personaxe individuo, é unha historia (biográfica) que se vai configurando e emerxendo a través das súas accións e movementos. As accións como desexos e os movementos como a parte máis física e visible desas accións.

Unha identidade psico-lóxica resúltanos recoñecible polos trazos do seu carácter, polas decisións que toma, condicionadas por eses desexos, pola conduta (o rol) que establece respecto aos outros personaxes e, de xeito máis concreto incluso, polas didascalias nominalizadoras que lle atribúen un nome de muller ou de home, por tanto un xénero. Un nome que pode remitir a un lugar, a unha cultura, a unha nacionalidade... tamén a unha época. Non é o mesmo chamarse Segismundo que chamarse Tennessee ou Cédric ou Dieudonné Niangouna. Nin chamarse Lía que Angustias que Björk. Nomes de individuos que están de moda nunha época e nun país determinados.

Ou didascalias que marcan só o xénero: "El", "Ela", "Home", "Muller", etc.

Ou a idade: "O Mozo", "A anciá", "O cativo", etc.

Ou a relación: "O Pai", "A Nai", "O fillo", "A avoa", etc.

Ou didascalias que marcan o tipo sociolóxico, a profesión, o gremio: "O Soldado", "O Cura", "O Criado", "O Policía", "O Profesor", etc.

Porén, en *Je suis le vent* de Jon Fosse só atopamos unha atribución didascálica a uns emisores indeterminados "L'UN" e "L'AUTRE" que apenas serve para diferenciar dúas voces que, pola súa complementariedade, case poderían, incluso, ser a mesma.

A acción verbal en vez de afirmarse no desenvolvemento procesual de dúas identidades, semella xogar a diluirlas.

O verso libre especula coas extensións e coas pausas versais en conxugación coas extensións dos silencios que se marcan nas didascalias correspondentes.

Trátase da elocuencia connotativa e suxerente, nevoenta, desas extensións versais, coas súas pausas, en interacción cos silencios e as súas extensións, o que nos vai trasladando a esa atmosfera poética e misteriosa típica da dramaturxia de Jon Fosse.

“Jon Fosse dit ne pas écrire un contenu mais seulement une forme; il parle de la ‘voix de l’écriture’ pour désigner une voix qui parle en se taisant (une voix qui se fait quand même entendre, sans passer par les mots). Une voix qui n’est pas faite pour être saisie de façon sémantique, car sa nature est de renvoyer à de l’insaisissable. Cette voix sans fond est une forme, un rythme, ce dont témoignent la plupart de ses pièces, [...]” (Geneviève Jolly e Marie-Christine Lesage, en Ryngaert, 2005: 53)

Efectivamente, os cortes e pausas, en articulación cos silencios, lévannos a unha fisicidade musical vinculada a un sentido máis que a un significado, a unhas sensacións e a unha atmosfera.

En *Je suis le vent* non achamos signos de puntuación, como se gramática e sintaxe da lingua ficaran fóra de servizo.

“*Bref silence*”, “*silence assez bref*”, “*Silence*” son os tres tipos de duración establecidos para os silencios.

Ademais tamén aparece varias veces a didascalia “*s’interrompant*” que marca unha detención de moi diferente cualidade á división das pausas versais.

Os inicios dun grupo de sentido, do que viría a equivaler a unha frase, márcanse mediante o emprego de letra maiúscula no comezo, malia non haber puntos seguidos nin puntos e aparte, tampouco comas. Por exemplo: “L’UN. Quand je suis seul / je ne vois que moi / Et je n’aime pas me voir et m’entendre [...]”

Un dos mecanismos rítmicos máis ostensibles é o *ritmo dramático por repetición* de diferentes fragmentos textuais, tanto repetición de palabras e expresións, como repetición de silencios. Por exemplo:

*Ritmo dramático por repetición anafórica (os inicios):*

“L’UN. **Tout** est visible

**tout** se voit  
**tout** ce qu'ils cachent derrière leurs paroles  
**tout** ce qu'ils ignorent sans doute eux-mêmes  
**tout** ça je le vois.”

*Ritmo dramaturxico por repetición epifórica (os finais):*

“L'UN. Je suis **parti**  
[...]  
L'AUTRE. Tu es **parti**  
L'UN. Je suis **parti**  
*Bref silence*  
Et je n'existe **plus**  
*s'interrompant*  
L'AUTRE. Tu n'existes **plus**  
L'UN. Non je n'existe **plus**”

En xeral, aparte das palabras ou expresións idénticamente repetidas en diferentes posicións, cuxa nomenclatura extraemos de tratados xerais de retórica actual como é o de Claudio Rodríguez Fer (1991), poderíamos analizar o movemento destes versos libres a partir do mecanismo do *ritmo dramaturxico por variación feble* que vai encadeando uns versos con outros de xeito case consecutivo, seguidos ou a unha distancia próxima.

Por exemplo, imos subliñar con letra grosa os versos que se reflexan mediante o *ritmo dramaturxico por variación feble* e imos observar como se van xerando bloques motívicos nunha especie de evolución ou de acumulación na que uns motivos se varían ata que xermolan outros motivos que volven a variarse.

Ese xermolar de novos motivos non garda unha relación causal necesariamente lóxica e, por suposto, non configuran unha *historia* ou *fábula*. Porén, si que se percibe un tipo de coherencia fonda entre os motivos que se van sumando, xa sexa por unha relación asociativa, xa sexa por outro tipo de veciñanza temática.

Podemos facer unha sintética viaxe pola “rede” motívica que xermola no texto.

Non se trata dunha “liña” temática ou de motivos, xa que non é posible establecer unha continuidade linear, senón, máis ben, unha “rede”, no sentido no que alude Roberto Fratini:

“[...] conectividad casi bio-tópica de la kinesfera labaniana en cuanto microcosmos:  
‘La primera y más obvia propiedad de cualquier red es su no-linealidad; va en

todas direcciones. Por lo tanto, las relaciones en un patrón en red son relaciones no-lineales. En particular, un estímulo o mensaje puede viajar por un camino cíclico, que puede convertirse en un bucle de retroalimentación. El concepto de retroalimentación está íntimamente ligado al de patrón en red.” (Fratini, 2012: 275)

Ese microcosmos de motivos en rede emerxe, máis ou menos, do seguinte modo:  
Desde a réplica 1 ata a réplica 10, aproximadamente, encétase co motivo “facen algo”, que non se acaba de determinar:

“L’UN. [...] **Simplement je l’ai fait** / L’AUTRE. **Simplement tu l’as fait** / L’UN. **Oui**”.

Máis o “medo a facer algo”:

“L’AUTRE. [...] **Mais tu avais pourtant / oui si peur** que ça arrive / [...] / L’AUTRE. **Et puis c’est arrivé / Silence assez bref / Ce qui te faisait si peur / silence assez bref / oui ce que tu avais si peur de faire** / [...] / L’UN. **Oui / Silence / L’AUTRE. C’est affreux**”.

Desde a réplica 11 ata a réplica 18, aproximadamente, semella que o motivo é a especificación de que ese “facen algo que lle daba medo a UN” consiste en “partir”, “marchar”:

“L’UN. **Je suis parti / Je suis parti** avec le vent / L’AUTRE. **Tu es parti / L’UN. Je suis parti**”.

Ao que se suma o concepto “non existir máis”, “non ser”:

“L’UN. **Et je n’existe plus** / [...] L’AUTRE. **Tu n’existes plus** / L’UN. **Non je n’existe plus**”.

Desde a propia réplica anterior, a 18, e a 19 aparecen os conceptos de “vida”, “ser”, “vivir”:

“L’AUTRE. **Oui / oui / bref silence / oui mais la vie / silence assez bref / oui ce n’est pas si mal / tout de même / silence assez bref / il y a plein d’endroits / où on peut être** / L’UN. [...] **à moins qu’il n’y ait / aucun endroit où on puisse être / silence assez bref / pourtant il faut bien / silence assez bref / oui être quelque part**”.

Ao pouco, na segunda parte da réplica 19, emerxe o concepto de “ruído” vinculado ao de “vivir” e “vida” e, tamén, relacionado cos “outros”, con “todo o que pasa ao redor d’UN”:

“L’UN. [...] mais je ne supporte pas **le bruit** / *silence assez bref* / **le bruit** des autres / **le bruit de tout ce qui se passe** / *silence assez bref* / **ça** m’envahit / et m’enveloppe”.

Desde a réplica 20 á réplica 23, aproximadamente, aflora o concepto oposto ao anterior do “ruído de todo o que pasa ao redor”, para recuncar na “soidade”, en “estar só”, pero tamén na súa imposibilidade:

“L’AUTRE. Tu veux **être seul** / L’UN. **Je ne peux pas être seul** / L’AUTRE. **Tu ne peux pas être seul / ni être là où sont les autres** / L’UN. **Je ne supporte pas ce vacarme**”.

As réplicas 24 e 25 introducen un termo conectado, dalgún xeito, coa “soidade”: o “silencio”:

“L’AUTRE. Tu veux **le silence** / L’UN. Je veux le **silence** / *silence assez bref*”.

Un “silencio” que xa estivo rondando ás voces desde o comezo, sinalado en didascalias, nas súas tres diferentes duracións relativas: breve, moi breve e silencio, a secas.

Na mesma réplica 25 xorde, en concomitancia sensible co (in)audible do “silencio”, a ansia polo “(in)visible” ou, formulado doutra maneira, o esgotamento respecto ao “visible”, ao que se lle outorga tamén o espazo que abren as réplicas 26 e 27.

Agrégase, entón, ao sentido do ouvido, na busca do “silencio”, o sentido da vista, na melancolía polo invisible, quizais como metáfora do cansazo de todo o obvio e denotativo, todo o mostrado que se impón, de xeito inapelable, ante os sentidos:

“L’UN. [...] et puis je veux / **que tout soit moins visible** / L’AUTRE. Parce que **tout est visible** / L’UN. **Tout est visible / tout se voit** / tout ce qu’ils cachent derrière leurs paroles / tout ce qu’ils ignorent sans doute eux-mêmes / **tout ça je le vois**”.

Da réplica 28 ata a 33 asoman, de novo, “os outros” e a imposibilidade de “estar só”, ao que se engaden dúas paradóxicas causas referidas a que ao estar en soidade “UN”, (o ser humano universal?) vese e escóitase a si mesmo, por tanto, se “UN” desexa fuxir do “audible” e do “visible” non pode estar só:

“L’AUTRE. Tu ne veux pas **être avec les autres** / L’UN. Non / L’AUTRE. Et tu ne veux pas **être seul** / Pourquoi tu ne veux pas **être seul** / L’UN. Quand **je suis seul / je ne vois que moi** / et **je n’entends que moi** / Et je n’aime pas **me voir et m’entendre** [...]”.

Entre as réplicas 34 e 38 faise manifesta a disquisición entre “quererse a ‘UN’ mesmo” e “querer aos outros”, que vén a completar, ou disparar, noutra dirección, esa rede que se vai tecendo e expandindo polas voces e os silencios:

“L’AUTRE. **Tu ne t’aimes pas** / L’UN. Non / L’AUTRE. **Tu n’aimes pas les autres** / et **tu ne t’aimes pas** / L’UN. Oui / oui c’est comme **ça** / *Silence* / L’AUTRE. **Qu’est-ce que tu n’aimes pas** / chez toi”

Das réplicas 39 á 43 “L’UN” responde á cuestión de “L’AUTRE” cun suplemento respecto a un motivo que xa estivo xirando con anterioridade: “ser”, aquí “ser algo”, “ser alguén”:

“L’UN. Je n’aime pas ne pas **être quelque chose** / L’AUTRE. **Tu n’es pas quelque chose** / L’UN. Non / *Silence* / L’AUTRE. Comment peux-tu dire **ça** / **Tu es bien quelque chose** / **Tu es tant de choses** / L’UN. **Je suis quelque chose**”

E na mesma réplica 43 retómase o motivo da “soidade” e da “escoita” que nela se dá:

“L’UN. [...] mais quand **je suis seul** / *silence assez bref* / et quand **je / n’écoute que moi** / oui alors / *s’interrompant* / L’AUTRE. Oui alors quoi”

Logo da cuestión formulada na réplica 44 de “L’AUTRE. Oui alors quoi”, despois de que “L’UN” se interrompera, desenvólvense, da réplica 45 á 50, novos motivos asociados aos anteriores: “a nada”, “o peso”, “a pesadez”, que entronca coa metáfora da “pedra” e coa “inmobilidade”, cun caer cara ao “fondo”, “afundirse”, que resoa, tamén, co “fondo do mar”. Ese mar sobre o que flota, á deriva, o barco imaxinario, tal cal se

sinala na primeira didascalía da obra, e que sostén a estes dous emisores indeterminados de *Je suis le vent* de Jon Fosse:

“L’UN. Alors **il n’y a rien** / *silence assez bref* / et puis **je deviens lourd** / L’AUTRE. **Tu deviens lourd** / L’UN. Oui / L’AUTRE. **Lourd** / L’UN. Je deviens **une pierre** / oui / *silence assez bref* / et puis elle devient / oui **la pierre** / oui de plus en plus **lourde** / *silence assez bref* / et **je deviens si lourd** / que **je n’arrive presque plus à bouger** / *silence assez bref* / si **lourd** que je / que **je sombre** / *silence assez bref* / **de plus en plus bas** / jusque / *silence assez bref* / jusque **sous la mer** / oui **jusqu’au fond** / **je sombre** / et puis / *silence assez bref* / oui **je ne fais que rester là / au fond** / **Lourd / Immobile** / L’AUTRE. Et alors / oui quand **tu es une pierre**”

Na réplica 50, e ata a réplica 56, coa que finalizamos o fragmento empregado para a exemplificación práctica, relacionado co “silencio” que vén flotando nestes versos, aparece o motivo da “imposibilidade de falar”, do “peso das palabras”, en proximidade a ese “peso da pedra” e a ese “afundirse”:

“L’AUTRE. [...] oui alors / oui / oui alors **tu ne parles pas** / L’UN. **Je n’arrive presque pas à parler** / *silence assez bref* / car **chaque mot doit être arraché / extirpé** / *silence assez bref* / et alors / **quand le mot est là / quand le mot est dit / il est si lourd** / *silence assez bref* / oui qu’**il m’alourdit** encore / *silence assez bref* / et **me fait sombrer plus bas** encore / L’AUTRE. C’est comme **ça / Les mots deviennent lourds** / L’UN. Oui / *Bref silence* / L’AUTRE. Mais pourquoi c’est comme **ça** / L’UN. C’est comme **ça** / *Bref silence* / L’AUTRE. **Tu es une pierre** / *Silence assez bref* / Et tu es gris / *silence assez bref* / oui comme **une pierre**”

Esta análise da evolución, entre morfolóxico-musical e motívica, a través do *ritmo dramaturxico por variación*, aproxímanos a un modo diferente de articular a acción xeral a partir da acción verbal, nas dinámicas que establecen os chorros de voz e as interseccións dos silencios.

“Il ne s’agit donc pas de jeux phoniques et rythmiques insignifiants ou purement formels, mais de créations qui interrogent notre rapport au sens dans le dialogue. Les échos phoniques produisent, en effet, un phénomène d’attraction sémantique entre les mots, qu’ils soient plus ou moins proches dans une phrase, et appartiennent ou non à une même phrase. Liés par la récurrence de phénomènes, les énoncés forment une succession de “blocs” phoniques, deviennent complémentaires les uns des autres, et produisent du sens, indépendamment de leur contenu logique ou conceptuel.” (Geneviève Jolly e Marie-Christine Lesage, en Rynngaert, 2005: 53)

Agora, imos facer unha análise que, sen ficar directamente na emerxencia dos motivos temáticos, dea conta do *ritmo dramaturxico por variación feble* que crea reflexos e pontes entre diferentes lugares das réplicas.

Para sinalalo imos empregar, o devandito subliñado en letra grosa nas réplicas tensadas por este movemento rítmico e a nomenclatura abreviada á súa beira entre parénteses:

**Mod.:** modelo. **Var.:** variación.

“L’UN. Je ne voulais pas <b>Simplement je l’ai fait</b>	(Mod. var. A: “simplement” + “faire”)
L’AUTRE. <b>Simplement tu l’as fait</b>	(Var. A.1)
L’UN. Oui <i>Bref silence</i>	
L’AUTRE. <b>Simplement c’est arrivé</b>	(Var. A.2 + Mod. var. B “arriver”)
Mais tu avais pourtant oui <b>si peur que ça arrive</b>	(Var. B.1 “peur” + “arriver”)
<i>Bref silence</i> Tu me l’as bien dit <i>silence assez bref</i> tu m’en as parlé	
L’UN. Oui <i>Silence</i>	
L’AUTRE. <b>Et puis c’est arrivé</b>	(Var. B.2)
<i>silence assez bref</i> <b>Ce qui te faisait si peur</b>	(Var. B.3)
<i>silence assez bref</i> <b>oui ce que tu avais si peur de faire</b>	(Var. B.4)
<i>silence assez bref</i> <b>oui c’est arrivé</b>	(Var. B.5)
<i>Bref silence</i> L’UN. Oui <i>Silence</i>	
L’AUTRE. C’est affreux L’UN. Je vais bien L’AUTRE. Oui	
L’UN. <b>Je suis parti</b>	(Mod. var. C “partir”)
<b>Je suis parti avec le vent</b>	(Var. C.1)
L’AUTRE. <b>Tu es parti</b>	(Var. C.2)
L’UN. <b>Je suis parti</b>	(Var. C.3)
<i>Bref silence</i> <b>Et je n’existe plus</b>	(Mod. var. D “n’exister plus”)
<i>s’interrompant</i> L’AUTRE. <b>Tu n’existes plus</b>	(Var. D.1)
L’UN. <b>Non je n’existe plus</b>	(Var. D.2)



*Bref silence*  
L' AUTRE. Mais tu  
L' UN. Oui  
L' AUTRE. Oui  
oui  
*bref silence*  
oui mais la vie  
*silence assez bref*  
oui ce n' est pas si mal  
tout de même  
*silence assez bref*  
il y a plein d' endroits  
**où on peut être** (Mod. var. E "être")  
L' UN. Oui  
sans doute  
à moins qu' il n' y ait  
**aucun endroit où on puisse être** (Var. E.1)  
*silence assez bref*  
pourtant il faut bien  
*silence assez bref*  
**oui être quelque part** (Var. E.2)  
*bref silence*  
**mais je ne supporte pas le bruit** (Mod. var. F "le bruit")  
*silence assez bref*  
**le bruit des autres** (Var. F.1)  
**le bruit de tout ce qui se passe** (Var. F.2)  
*silence assez bref*  
ça m' envahit  
et m' enveloppe  
*silence assez bref*  
L' AUTRE. **Tu veux être seul** (Mod. var. G "être seul"/"être avec les autres")  
L' UN. **Je ne peux pas être seul** (Var. G.1)  
**ni être là où sont les autres** (Var. G.2)  
L' UN. Je ne supporte pas ce vacarme  
L' AUTRE. **Te veux le silence** (Mod. var. H "vouloir le silence")  
L' UN. **Je veux le silence** (Var. H.1)  
*silence assez bref*  
et puis je veux  
**que tout soit moins visible** (Mod. var. I "moins visible"/"visible")  
L' AUTRE. **Parce que tout est visible** (Var. I.1)  
L' UN. **Tout est visible** (Var. I.2)  
**tout se voit** (Var. I.3)  
tout ce qu' ils cachent derrière leurs paroles  
tout ce qu' ils ignorent sans doute eux-mêmes  
**tout ça je le vois** (Var. I.4)  
L' AUTRE. **Tu ne peux pas être avec les autres** (Var. G.3)  
L' UN. Non

L' AUTRE. **Et tu ne veux pas être seul** (Var. G.4)  
**Pourquoi tu ne veux pas être seul** (Var. G.5)  
L' UN. **Quand je suis seul** (Var. G.6)  
**je ne vois que moi** (Var. I.5)  
**et je n'entends que moi** (Mod. var. L "entendre")  
**Et je n'aime pas me voir et m'entendre** (Var. I.6 + L.1)  
*silence assez bref*  
bien sûr que non  
*silence assez bref*  
je veux dire  
*s'interrompant*  
L' AUTRE. Mais ça devrait être pas mal  
L' UN. Non ce n'est pas mieux  
*silence assez bref*  
c'est pire  
L' AUTRE. **Tu ne t'aimes pas** (Mod. var. M "aimer")  
L' UN. Non  
L' AUTRE. **Tu n'aimes pas les autres** (Var. M.1 + G.7)  
**et tu ne t'aimes pas** (Var. M.2)  
L' UN. Oui  
oui c'est comme ça  
*Silence*  
L' AUTRE. **Qu'est-ce que tu n'aimes pas** (Var. M.3)  
chez toi  
L' UN. **Je n'aime pas ne pas être quelque chose** (Var. M.4 + Mod. var. N "être  
quelque chose")  
L' AUTRE. **Tu n'es pas quelque chose** (Var. N.1)  
L' UN. Non  
*Silence*  
L' AUTRE. Comment peux-tu dire ça  
**Tu es bien quelque chose** (Var. N.2)  
**Tu es tant de choses** (Var. N.3)  
L' UN. **Je suis quelque chose** (Var. N.4)  
*bref silence*  
**mais quand je suis seul** (Var. G.8)  
*silence assez bref*  
et quand je  
**n'écoute que moi** (Var. L.2)  
oui alors  
*s'interrompant*  
L' AUTRE. Oui alors quoi  
L' UN. Alors il n'y a rien  
*silence assez bref*  
**et puis je deviens lourd** (Mod. var. Ñ "lourd")  
L' AUTRE. **Tu deviens lourd** (Var. Ñ.1)  
L' UN. Oui  
L' AUTRE. **Lourd** (Var. Ñ.2)  
L' UN. **Je deviens une pierre** (Mod. var. O "une pierre")

oui	
<i>silence assez bref</i>	
et puis elle devient	
<b>oui la pierre</b>	(Var. O.1)
<b>oui de plus en plus lourde</b>	(Var. Ñ.3)
<i>silence assez bref</i>	
<b>et je deviens si lourd</b>	(Var. Ñ.4)
<b>que je n'arrive presque plus à bouger</b>	(Mod. var. P "ne bouger
pas"/"immobilité")	
<i>silence assez bref</i>	
<b>si lourd que je</b>	(Var. Ñ.5)
<b>que je sombre</b>	(Mod. var. Q "sombrier"/"bas"/"au
fond")	
<i>silence assez bref</i>	
<b>de plus en plus bas</b>	(Var. Q.1)
jusque	
<i>silence assez bref</i>	
<b>jusque sous la mer</b>	(Var. Q.2)
<b>oui jusqu'au fond</b>	(Var. Q.3)
<b>je sombre</b>	(Var. Q.4)
et puis	
<i>silence assez bref</i>	
oui je ne fais que rester là	
<b>au fond</b>	(Var. Q.5)
<b>Lourd</b>	(Var. Ñ.6)
<b>Immobile</b>	(Var. P.1)
L' AUTRE. Et alors	
<b>oui quand tu es une pierre</b>	(Var. O.2)
<i>silence assez bref</i>	
oui alors	
oui	
<b>oui alors tu ne parles pas</b>	(Mod. var. R "ne parler pas"/"les
mots")	
L' UN. <b>Je n'arrive presque pas à parler</b>	(Var. R.1)
<i>silence assez bref</i>	
<b>car chaque mot doit être arraché</b>	(Var. R.2)
extirpé	
<i>silence assez bref</i>	
et alors	
<b>quand le mot est là</b>	(Var. R.3)
<b>quand le mot est dit</b>	(Var. R.4)
<b>il est si lourd</b>	(Var. Ñ.7)
<i>silence assez bref</i>	
<b>oui qu'il m'alourdit encore</b>	(Var. Ñ.8)
<i>silence assez bref</i>	
<b>et me fait sombrer plus bas encore</b>	(Var. Q.6)
L' AUTRE. C'est comme ça	
<b>Les mots deviennent lourds</b>	(Var. R.5 + var. Ñ.9)

L'UN. Oui  
*Bref silence*  
L'AUTRE. Mais pourquoi c'est comme ça  
L'UN. C'est comme ça"

Nesta sinalización do *ritmo dramaturxico por variación feble dos versos* a partir de termos, palabras e expresións sobre as que pivotan os devanditos versos variados, podemos observar, cunha relativa sinxeleza, de novo, esa estrutura case musical que se tece nunha rede de motivos recorrentes que nos van inducendo, tanto pola súa cualidade sonora como polas súas dimensións semánticas, nunha atmosfera dinámica, nunha atmosfera rítmica.

Se separamos, agora, por orde de aparición, eses termos ou expresións sobre as que pivotan os versos movidos polo mecanismo do *ritmo dramaturxico por variación feble*, poderemos decatarnos, así mesmo e sen maior dificultade, das relacións, reflexos e refraccións que se establecen entre eles e que colaboran en introducirmos nesa atmosfera rítmico-semántica:

“simplement” + “faire” (2 variacións)

“peur”+ “arriver” (5 variacións)

“partir” (3 variacións)

“n'exister plus” (2 variacións)

“être” (2 variacións)

“le bruit” (2 variacións)

“être seul” / “être avec les autres” (8 variacións)

“vouloir le silence” (1 variación)

“moins visible” / “visible” (6 variacións)

“entendre” (2 variacións)

“aimer” (4 variacións)

“être quelque chose” (4 variacións)

“lourd” (9 variacións)

“une pierre” (2 variacións)

“ne bouger pas” / “immobilité” (1 variación)

“sombrier” / “bas” / “au fond” / “sous la mer” (6 variacións)

“ne parler pas” / “les mots” (5 variacións)

As relacións entre facer algo, o medo a facer iso pero facelo, incluso o horror. Marchar, irse co vento, desaparecer, non existir, en oposición á vida, a existir, a ser, a vivir, ao ruído, ao ruído dos outros, ao ruído de todo o que acontece. Fronte a estar só ou estar cos demais. O estrépito, o ruído, fronte ao silencio, que pode remitir á desaparición, ao non existir, ao marchar, ao irse co vento, ao cansazo respecto ao visible e ao audible. Non poder estar só nin cos demais. Estar só e verse e escoitarse, cando un está a fuxir do visible e do audible. O eco dese desaparecer, dese non ser, dese non existir... con non quererse, non querer aos demais. Non ser algo, por tanto ser nada. O peso da nada como o peso dunha pedra. Un peso que afunde e soterra, que tira para abaixo. Un peso que inmoviliza. Un peso que enmudece porque as palabras tamén pesan. Un afundirse. Un peso. Unha inmovilidade. Un silencio. Un desaparecer. Un ruído...

A rede de recorrencias, na dramaturxia de Jon Fosse, ténsase a arrástranos cara a esa atmosfera rítmico-semántica.

“De l’espace linéaire de la forme dramatique traditionnelle, l’opération de répétition-variation nous fait passer dans un espace circulaire, voire dans un espace en spirale.

[...] nous pourrions le remarquer, à travers l’usage du vers et du leitmotiv, dans les théâtres de Bernhard ou de Fosse. Ces auteurs aiment à jouer d’une espèce particulièrement taraudante de la répétition: la *litanie*.

[...] Inscrite dans la trame, dans le tissu conjonctif de chaque pièce de Fosse, la répétition exerce à plein son double pouvoir, destructeur et *révélateur*.” (Sarrazac, 2012: 61-62)

#### 4.A.2. RECORRENCIA SONORA

Como xa anunciamos, e vimos apuntando con máis ou menos énfase, a *recorrencia e repetición* de sons que se dá no nivel morfolóxico-acústico do discurso ten unhas repercusións rítmicas importantes no nivel semántico e pode dar pé, como imos ver agora, a mecanismos rítmicos de *preparación e xeración de expectativas*.

O chamado “ritmo de timbres” na métrica, afíncase na recorrencia de sons, na repetición tímbrica, polo cal constitúe un “feito de fala” (Quilis 1984: 37) que, non obstante, tamén resulta perceptible na súa dimensión gráfica.

A *rima*, en tanto que repetición tímbrica, xoga coa memoria, xa que como toda *repetición* débese ao “recordar”, neste senso vincúlase fortemente á participación cooperativa coa recepción. Ou sexa, de por si, reforza o eixe interactivo. “[...] es una de las poderosas realizaciones de la progresión / regresión características de la

producción y recepción del ritmo, es más, también puede añadir el elemento de tensión / distensión o de expectativa / frustración [...]” (Spang 1993: 112)

O labor de comparación de estímulos, no caso da dramaturxia: accións de diversa índole, e agrupamento en función das semellanzas pode inscribirse, do mesmo xeito que o fai a métrica na recorrencia tímbrica, nunha *trama* de accións a través de elementos ou segmentos e secuencias recorrentes e/ou simétricas, para apelar a esa cooperación participativa e dinámica por parte da recepción. “[...] la misma repetición y posible diversidad de los elementos homófonos se perciben recordando las rimas anteriores y comparándolas con las posteriores” (Spang 1993: 112).

Porque na súa capacidade de crear *marcos rítmicos*, o timbre esperta unha *previsión* ou *anticipación* apoiada neses intervalos equidistantes nos que se produce a recorrencia sonora, lugares que, sen dúbida, cobran un certo e significativo relevo.

O estudo directo da recorrencia tímbrica nas dramaturxias textuais que a empreguen, na súa análise rítmica, é pertinente, entre outras razóns, porque ademais de que a súa presenza como fenómeno acústico deberá ser considerada de cara a unha hipotética escenificación, a rima pon en relación, a través das *semellanzas* e *simetrías* dos sons, distintas palabras, insistindo sobre elas.

Insistencia que non adoita ser de balde, polo cal podemos deducir que este nexo entre distintas verbas, propiciado pola *rima*, establece unha relación, ademais de homófona e eufónica, semántica, destacando nocións chave nos versos nos que se inscribe.

A modo de exemplo, escollemos as dúas primeiras palabras vencelladas polo devandito *ritmo de timbres* que nos chaman a atención en *A Contenda dos labradores de Caldelas* (1671) de Gabriel Feixó de Araújo, que é a primeira dramaturxia en lingua galega que se conserva.

Imos botar man do soliloquio co que abre a obra o PORTUGUÉS:

“PORTUGUÉS

[...]

Nao sei como o nobre peito

nao rebenta i as atacas,

da mesma maneira, brotao

por donde estao atacadas!” (vv. 3 – 6)

Nesta ocasión as verbas están obviamente vencelladas polo que se denomina *rima idéntica*, o seu funcionamento é moi parecido ao da figura retórica chamada *polipote*,

repetición dunha palabra en distintas funcións sintácticas, aínda que no caso de “atacas” e “atacadas” estaríamos máis ben ante un *homeoptoto* ou *similicadencia*, que é a repetición das formas de flexión verbal ou nominal.

En todo caso a *rima idéntica* que aquí se rexistra conleva unha insistencia que recarga a forza semántica do concepto “atacar”, creando así unha leve *anticipación* do que será unha das *accións* capitais dentro da *trama dramática*. De feito, o primeiro que realmente atacará na obra é o “Portugués”, aló polo verso 214 e, como vemos, xa no terceiro verso do discurso deste personaxe, aínda ben non comezado o drama, ponse de relevo o concepto “atacar”, revelando as súas ansias.

Así pois, vemos como a *rima* dá realce a un concepto para propiciar un *mecanismo de anticipación, preparación*, e incluso para fraguar unha *expectativa* que enganche a recepción ao devir da obra.

#### “PORTUGUÉS

[...]

Con mui bo bicho se tomao;  
vou, i apenas venha a alva  
pelos montes de San Fins  
chorando pedras e prata,  
cando hei – de estar na ribeira  
con jente tan bein armada  
que destruian os galegos,  
inda que más de mil haja.” (vv. 33 – 40)

Un pouco máis abaixo, no mesmo soliloquio do principio da peza, chámanos a atención, por exemplo, a relación que se establece a través do *ritmo de timbres* entre “alva” – “prata” – “armada”, conceptos que a *simetría* sonora privilexia, e que nos remiten aos agoiros da loita que terá lugar cara á “alva”, que pode resoar con “prata”, sendo esta un metal, como de metal son as armas dos portugueses, como branca é a prata igual que pálida é a morte, e como no mesmo campo semántico ‘alba’ e ‘branca’ son a mesma cor...

“Els sons ressonen els uns en els altres i s’influeixen mútuament en el significat, per les imatges sorgides, l’una al costat de l’altra. Les paraules, per les coincidències externes, ens fan pensar en altres paraules, per allò que diuen els lingüistes de la superposició de la similaritat damunt la contigüitat.” (Gras i Perfontan 1997: 106)

Certamente, o *motor da semellanza* pode ser máis potente que o factor espazo – temporal da distancia, proximidade ou contigüidade á hora de por en contacto dous ou máis elementos.

E non esquezamos que é precisamente o *contacto*, as *pontes* e o *feito relacional* os que poden artellar o organigrama rítmico que perseguimos neste estudo, e os que fundamentan, como dixemos ao principio, a arte dramática.

Outra función que podemos achacarlle ao fenómeno da *rima*, polo menos na versificación regular que é a que caracteriza á primeira dramaturxia galega en verso, é que a *rima* se erixe no lindeiro dos versos, sinalando así o seu final, e aclarando, por tanto, a subdivisión e organización destes segmentos.

E esta faceta colabora no feito de manter a regularidade rítmica cando un *encabalgamento* vén a eliminar a *pausa versal* obrigatoria que delimitaba o verso como unidade, de aí que o *ritmo de timbres* colabore co *cuantitativo* nos intres nos que este último sofre alteracións que o debilitan (Quilis 1984: 37 – 38).

O primeiro exemplo ao respecto que atopamos en *A Contenda dos labradores de Caldelas* é o seguinte:

“PORTUGUÉS

[...]

Pois fora grande doudice

relatar a sangue honrada

que herdei dos tataravós

Vasco Brito i Alberte Pallas.” (vv. 21 – 24)

Neste caso os catro versos pódense encabalgar, pero a *rima* asoante en “a”, que xa vén regularizada desde os vinte versos anteriores, sinalará un linde en “honrada” que facilita que non se perda tanto o *ritmo cuantitativo* octosilábico, que marca o *fluír* da réplica do fidalgo. Porque senón, o verso, como intervalo de duración ou extensión, perdería a súa marcha ritmada áxil.

Vistas as implicacións fundamentais do fenómeno da *rima* para co *ritmo*, pasamos agora a describir, da man dos preceptistas, a disposición que adoita o *ritmo de timbres* dentro da *estrofa*. Unha lóxica combinatoria que despois intentaremos trasladar ao nivel dramaturxico e dramático.



Unha *estrofa* é unha unidade formada por un “conxunto de versos unidos por ter en común unha axe rítmica, un sistema de rima e un cómputo silábico fixos” (Rodríguez Fer 1991: 38). Dentro da *estrofa* os versos constitúen unidades mínimas, *unidades rítmicas*, que para existiren requiren obrigatoriamente de darse nunha serie (Domínguez Caparrós 1999: 451 – 452) ou *estrofa*.

Pois ben, a disposición do *ritmo de timbres* dentro desa estrutura de versos que nomeamos *estrofa* pode afacerse ás seguintes maneiras:

*Ritmo dialoxístico – versal de timbres xemelgos ou pareados.* “Cando se mantén a mesma rima en dous versos consecutivos: aa, bb, cc ou AA, BB, CC...” (Rodríguez Fer 1991: 37)

*Ritmo dialoxístico – versal de timbres continuos.* “Cando se mantén a mesma rima en máis de dous versos consecutivos: aaaa ou AAAA...” (Rodríguez Fer 1991: 37)

*Ritmo dialoxístico – versal de timbres abrazados.* Prodúcese cando “dos rimas iguais “abrazan” outra pareja de rimas: abba, cddc” (Spang 1993: 47), ou o mesmo con versos de *arte maior*: ABBA, CDDC...

Ou sexa, “cando dous versos que riman entre si encadran a outros dous con rima xemelga: abba ou ABBA” (Rodríguez Fer 1991: 37, semellante á definición de Quilis 1984: 45)

*Ritmo dialoxístico – versal de timbres encadeados, cruzados ou alternos.* Cando “dos parejas de rima se entrecruzan: abab, cdcd, etc” (Spang 1993: 47). “Cando dous pares de versos entrecrúzanse rimando alternativamente: abab ou ABAB” (Rodríguez Fer 1991: 37)

*Ritmo dialoxístico – versal de timbres internos ou en eco.* “Cando se repiten noutro lugar do mesmo ou do seguinte verso os fonemas rimantes” (Rodríguez Fer 1991: 37)

\_ a \_ b

\_ a \_ b

...

ou

\_ \_ a

\_ a \_ b

\_ b \_ c

\_ c \_ d

...

e o mesmo con versos de *arte maior*.

Estes veñen a ser os patróns básicos na distribución das *rimas*, pero, evidentemente, o abano é moito máis amplo xa que podemos atoparnos con combinacións destes patróns que farán xurdir outros modelos. A preceptiva clasifícaos como distintos tipos de estrofas determinadas.

¿Para que nos pode servir a descrición destas combinacións extraídas da métrica? Pois para decatármonos que as tensións rítmicas, desde a perspectiva dos mecanismos de *recorrenza*, dependen do establecemento dalgún tipo de combinación ou patrón recorrenza perceptible, máis ou menos permanente ou mutable. O estudo das combinatorias rítmicas da rima na métrica pon en evidencia, por lóxica simple, que a utilización de combinatorias recorrenzaais, nos diversos niveis e elementos compositivos, pode resultar o xeito plausible de animar un determinado alento rítmico no seo dunha dramaturxia.

\* \* \*

No que atinxe ao *ritmo dramaturxico por recorrenza sonoras* é necesario non quedar circunscritos ao ámbito das obras dramáticas en verso que desenvolven unha *historia* ou *fábula* favorecendo, por exemplo, mecanismo de *ritmo dramático por preparación* ao subliñar certas palabras con incidencia no progreso da *intriga*.

Máis aló, ou máis acó, desas dramaturxias *fabulares* que empregan o dispositivo da *recorrenza sonora*, están aqueloutras que o aplican para afirmar a materialidade da linguaxe e o xogo performativo coa mesma.

Así pois, podemos achar o *ritmo dramaturxico por recorrenza sonoras en repeticións-variacións de palabras idénticas ou homófonas, ou palabras que se repiten variando algunha das súas partes, xa sexa mediante un sufixo, mantendo o lexema, xa sexa mediante un prefixo*.

Vexamos un exemplo práctico co fragmento dunha “peza paisaxe” (*landscape play*) de Gertrude Stein. Escollemos o inicio da obra *Byron a Play* (1933).

A concepción non linear nin narrativa e tampouco xeométrica e centrada da dramaturxia de Gertrude Stein sérvenos para observar como o *ritmo dramaturxico por recorrenza, repetición e variación*, en xeral, e o *ritmo dramaturxico por recorrenza sonoras*, en particular, contribúen a dispoñer unha trama case pictórica ao xeito cubista.

Como veremos, en *Byron a Play*, non existe unha distinción clara entre réplicas verbais e didascalias. O texto parte dunha abolición de xerarquías textuais e renuncia ao avance

dun tempo ficcional ou *tempo dramático*, como demostra a brincadeira coa sinalización aleatoria dos “Actos”, que se numeran cara adiante e cara atrás de maneira lúdica.

A única temporalidade é a da duración cronolóxica, o *timing*, do tempo pragmático do propio discurso.

Procedemos a marcar con letra grosa algúns das *repeticións – variacións* e das *recorrencias sonoras*.

“But Which They **Say** Byron A **Play**

Act I

**Byron**

Yes **Byron**

Act II

Will she need me if they go too.

Act I and II

I think so.

**Byron** came himself to ask if he were not satisfied but believe me.

Act I

**Byron** is a **queen**

Act II

**Indeed** but two

Act III

It may do well not to be **tall** at **all** if not at most and so in **Byron** there are no **changes** which **makes** it do and now a theatre is a place. It **arranges** itself as a purse at most or a **rest**. At **rest**.

Act I

**Byron** may be as soon begun.

And nobody knows a **name**.

Act I

Should **Byron** be any one and **which rich**.

Act I

**Byron** being refused nourishment. He may not be angry not sorrowful and not **pale**. They neither seize one.

Act I

I **wish** I was **fish** with a **great** big **tail** a lobster or a **whale**. They know there is no need of **names**.

**Byron** is cautious when he sees three.

Act I

Better **Byron**

Scene I

I have lost **Byron** in a **play** of worms. Or would he be just as he liked. I never think why they welcome dogs nor does Byron in soliloquy. I should just or rather prefer.

**Suppose** you **think** in plays or **suppose** you do not.

**Suppose** you do not at all **think** in **plays**.

But if why they went.

Oh yes if not.

Act I

No **one not any one not** if **any one** knew **any one** which is the same thing or **not** but which in weighing made five pounds more **not** less or **they** or **not any one** or **may** be **not** if **they** guess **yes**.

And so **Byron** vanishes. Not at all. It is not meant which they **imply** or find **why**.

Act I

**Byron** John **Byron** or John or Henry or Irving or General or William **Byron** was much at last he knew what he said. If **any one** alone **made** it say here **I am** when **I am** not led **away**. **Byron** **believe** not **believe** what is **made** just as well as not **in time** repeat not **in** repeat **in time**. **They** watch me as **they** watch this.

There we are as **they** watch this.

Act I

He came again to have been **run run** is not **ran** or rain or not **begun** which is why they **mount** in **amount**. They can be thought always to be ready with either of **which** they refuse **wish** for **relish**.

Act I

Be **which**.

This is how he sees any or **which** one.

I **knew** I did not like it as they **grew** particularly not only **which** is **which** for or by you. Not **made** a **name** a **claim** a **made** a be a **claim** a **need** of a **needle** of a **name**.

How do hats grow.

Act I

Remember **Byron**.

[...]” (Stein, 1995: 333-335)

O ritmo dramaturxico por recorrencias sonoras constitúe, no exemplo que acabamos de escoitar (se o lemos en voz alta), a cerna absoluta da propia acción verbal, chegando ao paroxismo alucinóxico.

Logo de observar a disposición preceptiva das recorrencias sonoras dentro dos segmentos estróficos, ben podemos intentar establecer unha equivalencia coa disposición de *segmentos dramáticos ou de acción da trama*, igualmente vencellados por *simetrías* e *semellanzas* constatables. Aínda que só sexa como un xogo previo que, quizais, nos descubra, máis adiante, a natureza de certas *configuracións rítmico – estruturais*.

Igual que a *rima* é unha equivalencia entre versos, e estes son unidades ou segmentos rítmicos, tamén poderíamos establecer entón unha correspondencia coas equivalencias que se puideran instaurar entre os *segmentos dramáticos ou de acción da trama* dunha obra. Explicando a súa disposición no contexto estrutural da *trama*.

A continuación imos introducirmos, un pouco máis, na especificidade propia da dramaturxia, volvendo á *trama dramática ou de acción* e á súa maneira de evolucionar. Porque só desde a súa especificidade poderemos, despois, permitirmos o luxo de facer converxer todos estes achados extradramáticos que vimos de observar.

#### 4.B. RITMO DRAMATURXICO POR REPETICIÓN DE SEGMENTOS

Aséntase no fenómeno rítmico da *repetición*, que é a forza xeradora de ritmo máis simple.

Ofrece un importante apoio ao receptor, que pode recoñecer o segmento repetido ou semellante e relacionalo co seu modelo sen maior dificultade. Polo que resulta de grande importancia, por exemplo, para construír diferentes *liñas de acción* dentro dun mesmo drama reproducindo certos segmentos, o cal contribuirá a clarificar e manter un pulso máis harmónico e acompasado no avance desas *liñas de acción* múltiples, creando paralelismos dramaturxicos con repercusións semánticas vinculantes.

Por exemplo, en *O rei Lear* (1605) de William Shakespeare (2003: 142) obsérvase un *ritmo por repetición-variación do conflito que xorde entre o vello rei Lear e as súas fillas e o conflito que xorde entre o vello Conde de Gloucester e os seus fillos* provocando un paralelismo entre ambas *liñas de acción*.

Tamén resulta moi rendible para levar a cabo *prospeccións (anticipacións, prolepse)* ou *retrospeccións (analepse)*. E reviste, por tanto, a peculiaridade inmanente de exercer unha manipulación sobre o *tempo dramático* ou *ficticio*, alterándoo respecto ao *tempo diexético* da *fábula*, a través das operacións que se poden acometer en relación coa *orde* e a *frecuencia*. Así a *orde* cronolóxica do *drama singulativo* pode crebarse coa introdución de *prospeccións (prolepse)* ou *retrospeccións (analepse)* executadas grazas á manipulación da *frecuencia* coas *repeticións*.

Por exemplo, na obra *Trànsits* (2007)<sup>20</sup> de Carles Batlle<sup>21</sup> atopamos unha estrutura baseada en breves segmentos fragmentarios que a *trama* dispón con saltos temporais entre eles. Se seguimos a orde da *trama* veremos como o derradeiro segmento da escena 3 nos retrotrae á escena 2 na réplica de MÀRIUS, xusto cando pasa do modo dialogal con NINA ao modo monoloxal exteriorizando as súas percepcións e sensacións do momento.

Á marxe da orde cronolóxica que se poida restituír, o xogo que propicia este mecanismo de *ritmo dramaturxico por repetición do monólogo de MÀRIUS da escena 2 ao final da escena 3* consiste en que a memoria da recepción vai facer ese movemento *analéptico*.

\* \* \*

Convén, ademais, sinalar a grande importancia das *repeticións* como *mecanismos de coherencia* dramática. A segunda vez que reaparece unha secuencia dramática aparentemente informe tende a facerse orgánica, e o arbitrario e o insólito adquiren un senso máis profundo. A *reiteración* pode despreparar, por si mesma, unha forza de progresivo embruxo que atrapa e some.

---

<sup>20</sup> Pode consultarse, no capítulo correspondente do Apéndice, o exercicio de análise no que se poñen de relevo os *mecanismos rítmicos de repetición* e a segmentación temporal en *Trànsits* (2007) de Carles Batlle.

<sup>21</sup> Carles Batlle i Jordà (Barcelona). Dramaturgo e novelista. Profesor de dramaturxia no Institut del Teatre de Barcelona e na UAB. Da súa obra pódese destacar: *Temptació* estreada no 2004 no Teatre Nacional de Catalunya e no Burgtheater de Viena, con montaxes tamén en Francia, Alemaña ou Turquía e traducida a unha dúzia de linguas; *Combat* (1995-1998), estreada e publicada en diversos países de Europa e América; *Suite*, Premio SGAE 1999, publicada tamén en francés e italián; *Oasi* (2001), Premi Josep Ametller 2002, traducida ao alemán e ao galego; *Trànsits* (2006/07), estreada na Sala Beckett de Barcelona e no Festival Temporada Alta de Girona en 2007, tamén traducida a diversas linguas; *Oblidar Barcelona*, que obtivo o prestixioso Premi Born en 2008 e foi publicada nas catro linguas oficiais do actual Estado español; e *Zoom*, gañadora do Premi 14 d'Abril 2009 e estreada en Barcelona na temporada 2011/12. Os seus textos teatrais caracterízanse por unha estimulante investigación formal e pola abordaxe de temas e asuntos diversos.

O intervalo de tempo que soporta outros acontecementos, ou a continuación dos anteriores, e que separa os dous termos dunha *repetición*, é o que lle confire o vigor do avance e o progreso.

Pero aínda que a *repetición* sexa inmediata e “literal”, pode constituír unha sorte de renovación.

Na irreversibilidade do devir, todo acontecemento, aínda que for idéntico aos precedentes, é continuación.

Dentro dunha *trama* na que se vai cumprindo unha *liña de acción*, a segunda vez que apareza un determinado segmento dramático, incluso se só diferise da primeira vez polo seu número ordinal, suporía, como mínimo, a anterioridade no seo dun contexto en incesante cambio.

Máis aló de todo recordo concreto, o pasado, como resulta evidente, é irrepitible, así que o feito de que un segmento dramático xa teña acontecido antes imposibilita que se volva a repetir tal cal despois, ou que volva a seguir sendo o mesmo, así que este condicionamento fará que toda *repetición* sexa, no devir, unha alteración continua.

E esa alteración pode implicar o *factor sorpresa* dese novo re-encontro.

Pero tamén é certo que para funcionar como *sorpresa* efectiva e reveladora é necesario que ese segmento a repetir conte cunha certa ambigüidade plurívoca, e con diferentes niveis de sentido superpostos para garantir ese re-encontro rexenerador que anova.

Á dramaturxia acóntecelle algo moi semellante á música e á poesía, a *reiteración* pode supor unha innovación, xa que a arte do teatro é unha arte máis paixonal que apodíctica, baseada nas relacións interpersoais dentro e fóra da ficción, e que soe desenvolver unha amplísima retórica da sedución desde a mesma textualidade da dramaturxia. Dentro desa retórica xoga un papel principal o *mecanismo da repetición*, da *re-exposición*, da “*reprise*”.

“Es en el discurso y en la prosa donde las repeticiones están proscritas: porque el discurso, tanto si desarrolla un sentido, como si expone o demuestra una tesis, avanza en progresión dialéctica y camina recto sin volverse ni retroceder. Aquí lo que se ha dicho no debe volver a decirse, es definitivo: una sola vez basta, y todo recomenzar es ocioso, [...] Lo ya dicho es de por sí una razón para no repetir. También aquí el logos condena la repetición, como condena todo lo que es tartamudeo senil, asonancia involuntaria o idea fija, todo lo que es recaída en psitacismo, en automatismo o materialidad.” (Jankélévitch 2005: 49 – 50)

No transcurso dun espectáculo teatral o espectador non pode reler nin volver atrás por si mesmo. Pola contra quizais hai segmentos dramáticos cunha forte densidade de significacións e contidos, entón acontecerá que a profundidade do sentido nos obrigue a afondar no mesmo lugar, a fundirnos nel en vez de avanzar, e como non hai posibilidade de volta atrás real para reler, entón a dramaturxia precisa deses mecanismos de *repetición*. Volver a presenciar é un medio de descubrir infinitas relacións novas, correspondencias sutís, intencións ocultas...

Temos, como mínimo, dous tipos de *ritmo dramaturxico por repetición de segmentos*:

- *Ritmo dramaturxico por repetición inmediata.*
- *Ritmo dramaturxico por repetición a distancia.*

Asemade, tamén se poden establecer subtipos para cadanseu *ritmo dramaturxico por repetición*.

Somos conscientes de que, quizais na práctica dramaturxica ao noso alcance, non toda esta subdivisión tipolóxica poderá ser rastreada na análise, non obstante non por iso nos absteremos de acometer igualmente a súa formulación teórica, dado que a mesma ordenación sistemática propíciase, e tamén porque os achados neste eido son susceptibles de seren aplicados, senón na análise das obras que están agora ao noso alcance, si, quizais, na composición e análise doutras.

#### 4.B.1. TIPOS DE REPETICIÓN INMEDIATA

Este caso dáse cando ao rematar un segmento (“microsecuencia”, “secuencia media” ou “grande secuencia”, “sintagma fonolóxico” ou palabra) comeza de novo o mesmo, o cal significa unha renuncia, en aparencia, a algo novo *stricto sensu*, pero engade unha intensificación do contido do devandito segmento.

Os efectos de prolongar este tipo de ritmo máis de dúas veces poden ser de intensidade por acumulación, de encantamento, ou ben de monotonización e ata hipnóticos.

Por outra banda, non esquezamos, asemade, que tamén pode propiciar no nivel dramático unha suspensión temporal.

Segundo a posición que ocupe a repetición destes segmentos en contacto, os efectos suscitados na recepción varían. Procedemos, entón, a facer o desglose e distinción rítmica conforme a algúns modos posibles de combinación segundo á tradición retórica:



#### 4.B.1.a. EPANALÉPTICA OU XEMINATIVA

Trátase da repetición dun segmento todas as veces que se queira, pero sempre en contacto.

Tamén lle podemos aplicar, segundo conveña, a definición trasladada do ritmo de timbres: *Ritmo dramático de segmentos continuos*.

Onde máis fácil resulta achar este dispositivo e no interior da acción verbal, en pequenos segmentos nos que unha voz *repite* a mesma palabra ou “sintagma fonolóxico”.

Por exemplo, na última escena da obra *Trànsits* de Carles Batlle, podemos atopar réplicas como esta, na que imos marcar con letra grosa as *repeticións epanalépticas ou xeminativas*:

“1ª. **LA DONA**. M’agrada, sí, però només **aquesta, aquesta** música, m’agrada només aquesta música, aquesta mena de música em relaxa, m’inspira..., un, dos, tres, quatre, **cinc...**, **cinc, cinc, cinc** seients, hi ha cinc seients, un per a mi, un per a l’home, un per a la noia i dos de lliures; l’home dorm, o no dorm?, no ho sé, la noia llegeix un llibre de poesia, o ho sembla..., llegeix un llibre de poesia vermell, odio la poesia..., no m’agrada la poesia però m’agrada **que llegeixi, que llegeixi** tan concentrada, m’agraden els llibres vermells i **m’agrada, sí, m’agrada** que estigui embarassada, perquè **està embarassada, està embarassada** i es nota poc, però ho està, potser ni ella mateixa ho sap, una falta, potser dues, i llavors ja està, res a fer, una nova vida, un plor, un dolor nou, una nova criatura. Merda.”

Estas *repeticións epanalépticas ou xeminativas* poderían dar conta dun certo estado de nerviosismo e constitúen un nucleo de intensidade rítmica sutil.

O *ritmo dramático por repeticións epanalépticas ou xeminativas de palabras ou “sintagmas fonolóxicos”* pode chegar á compulsividade extrema que podemos achar nalgúns segmentos da obra *4.48 Psychosis* (1999) de Sarah Kane:

“

-----

I dread the loss of her I’ve never touched  
love keeps me a slave in a cage of tears  
I gnaw my tongue with to her I can never speak  
I miss a woman across the years that say we shall never meet

Everything passes  
Everything perishes  
Everything palls

my thought walks away with a killing smile  
leaving discordant anxiety  
which roars in my soul

**No hope No hope No hope No hope No hope No hope No hope**” (Kane, 2001:  
218)

Neste caso trátase dun *ritmo dramaturxico por 7 repeticións epanalépticas ou xeminativas do sintagma fonolóxico*: “No hope”.

Un pouco máis adiante, nesta mesma obra de Sarah Kane, podemos atopar un segmento que leva aos límites do paroxismo o *ritmo dramaturxico por repeticións epanalépticas ou xeminativas dun sintagma fonolóxico* ata xerar unha especie letanía:

“            - - - - -

Hatch opens  
Stark light

the television talks  
full of eyes  
the spirits of sight

and now I am so afraid

I'm seeing things  
I'm hearing things  
I don't know who I am

tongue out  
thought stalled

the piecemeal crumple of my mind

Where do I start?  
Where do I stop?  
How do I start?  
(As I mean to go on)

**How do I stop?**  
**How do I stop?**  
**How do I stop?**  
**How do I stop?**  
**How do I stop?**  
**How do I stop?**

**How do I stop?**  
**How do I stop?"** (Kane, 2001: 225-226)

Este mecanismo non só se dá nas accións verbais, tamén caracteriza as “dramaturxias non fabulares” do “theatre of images” de Robert Wilson nas que un xesto mínimo se estende ata o infinito. “Una palabra, en la repetición, parece interminable. En la obra de Robert Wilson el tiempo se detiene. [...] El ritmo de las obras teatrales de Wilson es lento.” (Valiente, 2005: 118)

Outro dos efectos máis constatables do *ritmo dramaturxico por repetición epanaléptica ou xeminativa* é a énfase na ritualización, como testemuña a dramaturxia do “teatro ritual” de Tadeusz Kantor.

Observemos un fragmento sen acción verbal da súa obra *La clase muerta* (1975). Marcaremos, do mesmo xeito, en letra grosa os segmentos que refiren este tipo de movemento rítmico:

“BRINDIS  
Un vals sentimental, banal: “Si volviesen otra vez  
los viejos tiempos”  
**tras sucesivas acumulaciones y sin pausa,**  
**la interminable**  
**repetición**  
se convierte en una desesperada e inútil llamada...  
Gracias a esta **inflexible repetición,**  
**insoportable,**  
**hipnótica,**  
el tiempo pasado, perdido y muerto  
casi vuelve a la vida.  
[...]” (Kantor, 2010: 62-63)

Outro efecto fácil de constatar, producido polo *ritmo dramaturxico por repetición epanaléptica ou xeminativa*, ten que ver coa sensación de rutina ou incluso de movemento maquinal, ligado á xestualidade práctica dos traballos:

“Escenario vacío.  
En los bancos hay varios cadáveres de niños.  
En el taburete está sentado BEDEL.  
LA MUJER DE LA LIMPIEZA finalmente tiene  
“la palabra”.  
Comienza su pesada y diaria

limpieza de la clase.

**En sus movimientos debe haber seguridad y apática indiferencia.**

**Estas acciones las ejecuta cientos de veces.** Las conoce de memoria. Sabe cómo suceden.

**Las ejecuta mecánicamente y con precisión.**

Finalmente consigue sacar la porquería de debajo del retrete situado en el medio del suelo.

Deja un cepillo grande de barrer, coge ahora un cepillo pequeño y una pala de chapa, recoge delicadamente la porquería (un mechón de pelo), la mira al trasluz y la sopla más allá de los límites del escenario.

Se apresura al retrete rústico, se agacha, busca algo, saca un viejo trapo asqueroso, lo agita como a través de la ventana, al exterior (es decir, a los espectadores) y con repulsión lo arroja allí mismo.

Ahora pasea la mirada por la clase, ve que varios niños (muertos) están sentados en los bancos, y que el resto yace en el suelo, arrojados tras los bancos –

**levanta algunos cuerpos, los lleva**

**a los bancos, los sienta en ellos, les levanta las cabezas, estira sus ropas, les arrima las manos al tronco.**

LIBROS

Ahora todos los cadáveres de los niños ya están sentados en los bancos.

LA MUJER DE LA LIMPIEZA **todavía comprueba, alisa.**

Se queda de pie tras los bancos, evidentemente contenta.

**Su mirada cae sobre la pila de viejos libros apolillados que hay en el suelo.**

**Levanta tantos como le caben en el regazo.**

**Mira a su alrededor, buscando un lugar donde colocarlos.**

**Carga con este peso hasta que lo coloca con cuidado sobre el primer banco.**

**Vuelve por el siguiente. Y así varias veces.**

[...]” (Kantor, 2010: 96-98)

Na dramaturxia de Kantor hai múltiples segmentos tanto verbais como non verbais que funcionan baixo o *ritmo dramaturxico por repetición epanaléptica ou xeminativa*. O título da súa obra *Wielopole, Wielopole* (1980) xa constitúe en si mesmo un exemplo ben elocuente ao respecto.

Ademais dalgunhas das súas pezas breves de estilo minimalista, Samuel Beckett tamén introduce refachos de *ritmo dramaturxico por repetición epanaléptica ou xeminativa* no

parlamento maquinal e desarticulado de LUCKY en *Á espera de Godot* (1952) cando lle ordean que pense.

Nese parlamento prodúcense diferentes combinatorias de *repeticións* e emprégase o propio termo “repito” varias veces repetido.

Lembremos só o remate do mesmo:

“[...] ai de min a cabeza a cabeza a cabeza en Normandía malia o tenis os traballos abandonados inacabados máis graves as pedras resumindo repito ai de min ai de min abandonados inacabados a cabeza a cabeza en Normandía malia o tenis a cabeza ai de min as pedras Conard Conard... (*Envurullado. Lucky ceiba aínda algunhas voces.*) ¡Tenis!... ¡Pedras!... ¡Tan quedas!... ¡Conard!... ¡Inacabadas!” (Beckett, 2005: 68)

#### 4.B.1.b. ANADIPILOSA OU REDUPLICATIVA

Trátase dun segmento menor que se repite ao final dun segmento maior e ó principio do seguinte. Por exemplo, unha “microsecuencia” coa que pode rematar unha “secuencia media” ou unha “grande secuencia”, e que se repite ao comezo da secuencia media, ou da grande secuencia, seguinte.

Igualmente, pode tratarse dunha “secuencia media” que, logo de rematar unha “grande secuencia”, se repita no comezo da “grande secuencia” seguinte.

Do mesmo xeito, e segundo conveña, tamén podemos aplicarlle outra definición trasladada do ritmo de timbres: *Ritmo dramático de segmentos abrazados*. Pero neste caso trataríase de dúas unidades *repetidas*, iguais ou semellantes, entre as cales se interpoñen outras dúas que tamén o son.

A *repetición* inmediata, como é lóxico, ten lugar soamente entre os dous segmentos interiores en contacto, os abrazados, mentres que os exteriores vincúlanse a distancia. O grao de amplitude desta distancia determinará a súa efectividade.

No ámbito do intercambio verbal, por exemplo, viría a dar unha especie de “diálogo de réplicas enlazadas” (Becerra, 2007: 166) propiciado precisamente por ese re-enganche da última parte dunha réplica na seguinte.

Este tipo de *repetición* enfatiza a función interactiva da acción verbal no diálogo e na conversa (Camacho, 2009: 24) cando un interlocutor retoma a palabra doutro.

Unha obra exemplar na que se pode localizar esta tipoloxía rítmica cunha función case metalingüística é *Pour un oui ou pour un non* (1982) de Nathalie Sarraute<sup>22</sup>.

A través do ritmo dramaturxico por repetición anadiplosa ou reduplicativa de palabras ou sintagmas fonolóxicos entre as réplicas Sarraute sementa o conflito no mesmo nivel da lingua, entre uns personaxes que, en moitas ocasións, retoman a palabra do outro para confrontala, para corrixir, para amosar abraio e estupefacción.

Vexamos algún fragmento a modo de exemplo práctico que se aproxima a esta fórmula combinatoria da repetición. Marcamos en letra grosa as partes vinculadas.

“[...]”

H.1. Eh bien, je te demande au nom de tout ce que tu prétends que j’ai été pour toi... au nom de ta mère... de nos parents... je t’adjure solennellement, tu ne peux plus reculer... Qu’est-ce qu’il y a eu? **Dis-le**... tu me dois ça...

H.2, *piteusement*. **Je te dis**: ce n’est rien qu’on puisse dire... rien dont il soit permis de parler...

H.1. Allons, vas-y...

H.2. Eh bien, c’est juste **des mots**...

H.1. **Des mots**? Entre nous? Ne me dis pas qu’on a eu **des mots**... ce n’est pas possible... et je m’en serais souvenu...

H.2. **Non, pas des mots** comme ça... **d’autres mots**... pas ceux dont on dit qu’on les a “eus”... **Des mots** qu’on n’a pas “eus”, justement... On ne sait pas comment ils vous viennent...

H.1. Lesquels? **Quels mots**? Tu me fais languir... **tu me taquines**...

H.2. Mais non, **je ne te taquine pas**... Mais si je te les dis...

H.1. Alors? Qu’est-ce qui se passera? Tu me dis que **ce n’est rien**...

H.2. Mais justement, **ce n’est rien**... Et **c’est à cause de ce rien**...

H.1. Ah on y arrive... **C’est à cause de ce rien** que tu t’es éloigné? Que tu as voulu rompre avec moi?

H.2, *soupire*. Oui... **c’est à cause de ça**... [...]” (Sarraute, 1999: 25-26)

E cara ao final, confírmase o *marco rítmico* a base de *repeticións* e *variacións* baixo diversos mecanismos combinatorios, sendo un dos máis regularizados en *Pour un oui ou pour un non* o consistente en recoller palabras ou sintagmas fonolóxicos de final da

---

<sup>22</sup> Natalie Sarraute (Ivánovo, Rusia, 1900- París, 1999). Ensaísta, novelista e dramaturga en lingua francesa. A súa primeira novela, titulada *Tropismes* (1939), foi moi eloxiada por Jean-Paul Sartre e por Max Jacob. Xunto con Alain Robbe-Grillet, Michel Butor ou Claude Simon, forma parte da xeira do “Nouveau Roman”. A súa dramaturxia caracterízase polo que se podería denominar como a “subconversa”, ou sexa, todo aquilo que transcorre por baixo das palabras nunha conversa aparentemente intrascendente ou anodina, pero que desvela forzas destrutivas.

réplica precedente para arrincar a seguinte cun reproche, unha puntualización, unha cuestión:

“[...]”

H.2. Mon Dieu! et moi qui avais cru à ce moment-là... comment ai-je pu oublier? Mais non, je n’avais pas oublié... **je le savais, je l’ai toujours su...**

H.1. **Su quoi? Su quoi?** Dis-le.

H.2. **Su** qu’entre nous il n’y a pas de conciliation possible. Pas de rémission... C’est un combat sans merci. Une lutte à mort. Oui, pour la survie. Il n’y a pas le choix. C’est toi ou moi.

H.1. Là **tu vas fort**.

H.2. **Mais non, pas fort du tout**. Il faut bien voir ce qui est: nous sommes dans deux **camps** adverses. Deux soldats de deux **camps** ennemis qui s’affrontent.

H.1. **Quels camps?** Ils ont **un nom**.

H.2. **Ah, les noms**, ça c’est pour **toi**. **C’est toi**, c’est vous qui mettez des **noms** sur tout. Vous qui placez entre guillemets... **Moi je ne sais pas**.

H.1. **Eh bien, moi je sais. Tout le monde le sait**. D’un côté, le camp où je suis, celui où les hommes luttent, où ils donnent toutes leurs forces... ils créent la vie autour d’eux... pas celle que tu contemples par la fenêtre, mais la “vrai”, celle que tous vivent. Et d’autre part... **eh bien...**

H.2. **Eh bien?**

H.1. **Eh bien...**

H.2. **Eh bien?**

H.1. **Non...**

H.2. **Si**. Je vais le dire pour toi... **Eh bien**, de l’autre côté il y a les “ratés”. (Sarraute, 1999: 44-45)

Os xogos coas *repeticións* aquí non producen un estancamento senón que contribúen a unha dinámica de mutacións e paixóns:

“Le dialogue conversationnel de Sarraute est à la fois polémique – on y combat par la parole – et heuristique: se déplace, par le travail de la pensée dont accouche la parole, la frontière du connu. Car toute relation verbale est drame, dynamique et transformatrice d’énergie. Comme le montre *Pour un oui ou pour un non*, c’est la relation pragmatique plus que la construction sémantique qu’explore la dramaturge, relation tissée de l’infra-verbal, des indices proxémiques et kinésiques de la communication humaine. [...] S’y exposent des variations et vibrations intérieures (les bribes du “prédialogue”) et s’y expérimentent l’interdit (fondé sur la transgression des lois du discours et des codes communicationnels) et “l’entredit” (le dire l’emporte sur le dit, l’implicite de l’énonciation – débit, ton, rythme de la diction – sur l’énoncé).” (Boblet, Marie-Hélène en Ryngaert, 2005a: 93)

A finalidade e o efecto dos mecanismos que se aproximan ao *ritmo dramaturxico por repetición anadiplosa ou reduplicativa* pode, máis aló dun *conflicto dramático* no nivel intersubxectivo, prestarse a unha experiencia lúdica centrada na musicalidade, no nivel fonolóxico, para ritmar as quendas de fala.

Velaquí un exemplo da miña propia autoría:

“[...]”  
B. O tipo ao que lle molas parece indignado.  
A. Agora xa non lles queda dúbida.  
B. Agora xa saben o que hai.  
A. “É dúbida debida / dubidar da vida. / De amor non”. Gonzalo Navaza.  
B. Que?  
A. O autor do verso.  
B. Moi bo.  
A. C’est la vie.  
B. Oui. C’est la vie.  
A. Et c’est l’amour.  
B. L’amour.  
A. Et tout le monde veut la vie en rose!  
B. Et tout le monde veut l’amour!  
A. Oui, l’amour.  
B. Et l’amour est un oiseau rebelle!  
A. L’amour révolutionnaire.  
B. La vie en rose!  
A. La vie en rose révolutionnaire.  
B. A revolución dos beijos.  
A. Zou bisou, bisou. / Zou bisou, mon Dieu qu’ils sont doux.  
B. Mais dites-moi savez-vous, cet que veut dire entre nous, / Cet que veut dire “Zou bisou”?  
A. Ça veut dire je vous l’avoue / Mais oui je n’aime que vous / Zou bisou bisou.  
B. Zou bisou, mon Dieu que c’est doux.  
A. “Quand je la prends dans mes bras, / Elle me parle tout bas / Je vois la vie en rose.”. Edith Piaf.” (Becerra, 2013: 73-74)

#### 4.B.1.c. CONCATENADA

Trataríase dunha continuación progresiva do *ritmo dramaturxico por repetición anadiplosa ou reduplicativa*. O que dá unha estrutura na que un segmento maior remata cun segmento menor que se repite no comezo do seguinte segmento maior, e este, á súa vez, remata por outro segmento menor diferente que se repite no comezo do segmento maior seguinte, e así sucesivamente, dando unha forma concatenada, cun *ritmo*



*dramatúrxico* que se asenta e, por tanto, fai énfase nos finais e nos principios dos grandes segmentos.

Poderíase representar esquematicamente, por exemplo, con números para cada “secuencia media”, e unha letra para cada “microsecuencia”: 1(A,B,C) – 2(C,D,E) – 3(E, F, G) – 4(G, H, I) - ... por suposto, dentro de cada “secuencia media” podería haber máis ou menos “microsecuencias” que as tres que nós apuntamos a xeito de exemplo, e incluso un número irregular delas.

Este tipo de *ritmo dramatúrxico* fai moi presente o xogo formal, e atópase, sobre todo, en pezas contemporáneas, aínda que con escaseza.

Rompendo cos exemplos que acabamos de analizar, que se centraban en segmentos de acción verbal, imos, a continuación, expoñer o caso dunha obra xa clásica na que o *ritmo dramatúrxico por repetición concatenada* dáse nas configuracións de personaxes. Referímonos a *La ronda* (1897) de Arthur Schnitzler.

Para a análise ficaremos só co título das escenas e a anotación dos personaxes que interveñen:

- I. LA PROSTITUTA Y EL SOLDADO
- II. EL SOLDADO Y LA CRIADA
- III. LA CRIADA Y EL SEÑORITO
- IV. EL SEÑORITO Y LA JOVEN ESPOSA
- V. LA JOVEN ESPOSA Y EL MARIDO
- VI. EL MARIDO Y LA MUCHACHITA INGENUA
- VII. LA MUCHACHITA INGENUA Y EL POETA
- VIII. EL POETA Y LA ACTRIZ
- IX. LA ACTRIZ Y EL CONDE
- X. EL CONDE Y LA PROSTITUTA

*La ronda* de Arthur Schnitzler funciona, entre outros, baixo o movemento do *ritmo dramatúrxico por repetición concatenada de personaxes*, a través de 10 escenas contiguas que cumpren un ciclo nas configuracións de personaxes e nas relacións sexuais que se dan entre eles, tal cal reflicte o propio título da obra.

Faise evidente, por tanto, o papel estruturador que pode adquirir o mecanismo rítmico da *repetición*, tamén o da *variación*, cando actúa non só en segmentos mínimos como pode ser unha palabra ou un sintagma fonolóxico na acción verbal, senón tamén en segmentos ou elementos compositivos máis complexos como pode ser un personaxe ou unha *situación de acción*.

No exemplo que acabamos de analizar o *ritmo dramaturxico por repetición concatenada de personaxes* acaba por determinar unha estrutura circular.

#### 4.B.1.d. DE INICIO DE SEGMENTO

Trataríase da repetición do inicio dun segmento (non de todo o segmento completo, senón só do seu inicio) no comezo dos seguintes.

Por exemplo:

1(A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub> – A<sub>1</sub>, B<sub>2</sub>, B<sub>3</sub> – A<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>, C<sub>3</sub>)

ou

1(A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> – B<sub>1</sub>, B<sub>2</sub>) / 2(A<sub>1</sub>, C<sub>2</sub> – D<sub>1</sub>, D<sub>2</sub>) / 3(A<sub>1</sub>, E<sub>2</sub> – F<sub>1</sub>, F<sub>2</sub>) / ...

ou outras múltiples combinacións que contemplan a repetición do principio dun segmento menor ao comezo doutros maiores seguidos.

Tomados no seu conxunto, un segmento cuxo principio se repite noutro segmento, tamén poderían considerarse estes segmentos como *variacións*, xa que neles hai unha parte repetida máis outra que *varía* ou difire.

Vexamos un exemplo na composición de segmentos de accións físicas e segmentos de accións verbais, nunha superposición rítmica que cingue o movemento corporal, obxectual e verbal nunha de afirmación da materialidade dos propios elementos compositivos e da súa estruturación e execución.

Trátase da dramaturxia para unha especie de “teatro concreto” na obra titulada *KASPAR* (1968) de Peter Handke.

“25

*KASPAR pone en orden la escena, perseguido con precisión por la luz, que subraya exactamente el curso de las acciones. KASPAR se mueve para arreglar lo desarreglado, yendo de una cosa a otra. Además de ello, establece las relaciones acostumbradas entre los distintos objetos; de manera que, poco a poco, la escena empieza a adquirir un aire grato y casero. KASPAR crea, con su propio esfuerzo, las (tres) paredes de su casa. Cada uno de sus pasos, cada uno de sus movimientos resultan nuevos, con algo que llama la atención. De vez en cuando acompaña sus iniciativas con alguna frase. Cada vez que se interrumpe una acción se interrumpe una frase, cada repetición de una acción origina la repetición de la frase.*

*Las acciones de KASPAR se acompañan con frases que dicen los APUNTADORES. Esas frases primero se adaptan a los movimientos de KASPAR, hasta que los movimientos de KASPAR poco a poco se someten al*

*ritmo de las frases. Las frases subrayan los acontecimientos escénicos, sin describirlos por otra parte.*

*Hacia el final, sus acciones obedecen, en medida creciente, a las frases de los APUNTADORES, mientras que al principio las frases de los APUNTADORES se habían adaptado a las acciones de KASPAR. Primero pone en pie la silla en que antes se había sentado. Lo hace diciendo, más o menos, la frase siguiente:*

KASPAR. Pongo en pie la silla, y la silla está de pie.

*Pasa a la segunda silla y la pone en pie, esta vez con una sola mano. La luz enfoca la mano que agarra una de las varillas del respaldo:*

KASPAR. Pongo en pie la segunda silla. Ya sé contar. La primera silla tiene dos barrotes, la segunda silla tiene tres barrotes. Ya puedo comparar.

*Se agacha detrás de la silla tomando con ambas manos las dos varillas. Sacude las varillas:*

KASPAR. Todo lo que tiene barrotes es una silla.

*Se rompe una varilla. La compone:*

KASPAR. Todo lo que se rompe es sólo el barrote de una silla. Todo lo que se puede arreglar es sólo el barrote de una silla.

*Se acerca a la mesa grande. Al arrodillarse, esta vez se sube el pantalón:*

KASPAR. Me suno el pantalón por encima de la rodilla para que no se ensucie.

*Recoge rápidamente todas las cosas esparcidas por allí, con dos o tres movimientos. Toma con toda la mano un cuchillo:*

KASPAR. Todo lo que corta es sólo un cuchillo de mesa. Todo lo que está con la cara hacia arriba es sólo un naipe.

*Trata de agarrar un fósforo con toda la mano. No lo consigue. Lo intenta de nuevo, con dos dedos. Lo consigue:*

KASPAR. Todo lo que no puedo agarrar con la mano entera es sólo un fósforo.

*Coloca rápidamente el cajón en la mesa. Aún tiene el fósforo en la mano. Nota que queda otro fósforo en el suelo y lo recoge. Vuelve a tomar el primero, y de nuevo se le cae el otro (los movimientos son muy exactos, perseguidos por la luz.) Por primera vez, se sirve también de la segunda mano, y recoge el fósforo. Sostiene los fósforos en ambos puños. Ahora no le queda ninguna mano con la que pueda abrir el cajón. Se queda quieto delante del cajón. Finalmente pasa un fósforo a la otra mano:*

KASPAR. Puedo tener una mano libre. Todo lo que se puede mover libremente es una mano.

*Abre el cajón con la mano libre, sacándolo mucho. Coloca los fósforos en el cajón, cerrándolo con una de las manos. De esta manera se agarra la otra con el cajón, tira de ella mientras la segunda mano sigue empujando el cajón hacia adentro. Redobla sus esfuerzos en ambas direcciones, hasta que por fin consigue librar la mano de un tirón, a la vez que la otra empuja dentro el cajón enérgica y ruidosamente. No se frota la mano, continúa inmediatamente con sus movimientos. Casi al mismo tiempo en que se escucha el ruido, levanta la mecedora volcada junto a la mesa, al instante recoge la escoba del suelo y la apoya nuevamente contra la pared. En seguida se arrodilla al lado de la mesita de tres patas, atornillándole la pata quitada. Lo hace diciendo a gran velocidad las siguientes palabras:*

KASPAR. Todo lo que hace ruido es sólo el cajón de una mesa: todo lo que arde es sólo un labio agrietado: todo lo que opone resistencia es sólo una escoba caída: todo lo que te impide el paso es sólo un montón de nieve: todo lo que se balancea es sólo un caballito de madera: todo lo que se bambolea es sólo una pelota de cuero: todo lo que no se puede mover es sólo una puerta de armario.

*Entretanto ha caminado hacia la puerta del armario y la ha cerrado de golpe. Esta no se mantiene cerrada. La vuelve a cerrar. Lentamente se abre de nuevo. La empuja. Una vez que la suelta, vuelve a abrirse:*

KASPAR. Todo lo que no cierra es sólo una puerta de armario. Todo lo que me asusta es sólo una puerta de armario. Todo lo que me golpea en la cara es sólo una puerta de armario. Todo lo que me muerde la mano es sólo una puerta de armario.

*(Estas frases acompañan las diversas tentativas de cerrar la puerta del armario, a golpes o bien empujando). [...]* (Handke, 1999: 54-58)

Observemos como a estrutura sintáctica do segmento “Todo lo que hace ruido es sólo el cajón de una mesa” *repítese* de xeito case idéntico de maneira consecutiva na maior parte das réplicas de KASPAR. Así pois, desde ese nivel, poderíamos cualificar o movemento de *ritmo dramaturxico por repetición epanaléptica ou xeminativa da estrutura sintáctica dos segmentos verbais*.

Porén, se atendemos ao nivel léxico-semántico, entón si que estaremos ante un movemento de *ritmo dramaturxico por repetición de inicio de segmento verbal*.

En ambos casos non podemos esquecer que a rede rítmica verbal complementábase e actúa en osmose coa rede rítmica cinética das actividades que se detallan nas didascalias.

Este repetirse dos inicios suscita unha sensación de retornos cun aquel maquinal que tende a obxectualizar a acción. Parece que esteamos ante unha cousificación que transforma nun aparello ao personaxe.

#### 4.B.2. TIPOS DE REPETICIÓN A DISTANCIA

Trátase da reaparición dun segmento anterior, logo doutros de diferente natureza, volvendo, por conseguinte, a algo insinuado ou amosado con anterioridade.

Dramaturxicamente márcalle á recepción uns puntos de referencia moi estruturadores, que veñen a ser, no transcurso dramático, coma os piares que sustentan unha ponte, a ponte do sentido.

O recurso á memoria do receptor é explícito.

Tamén cabe engadir que, ademais de fortemente estruturador no que atinxe á memoria do receptor, este ritmo posúe un carácter tensivo a nivel semántico, ao ofrecernos a mesma, ou parecida, secuencia baixo unha diferente óptica derivada, como dicimos, do que aconteceu nos segmentos intermedios.

Nese caso é a posición na *trama* o que lle procura esa viveza ao segmento repetido, ao ofrecérnolo de novo, pero cun valor dramático inédito.

Hai que pensar que neste tipo de *ritmo dramatúrxico por repetición a distancia de segmentos*, non só o valor, senón tamén a función dramática do segmento que reaparece adoita variar respecto á súa primeira aparición, aínda que formalmente puideran ser iguais, debido ao influxo dos segmentos que se interpoñeron entre eles, e do que nese intervalo pasase no desenvolvemento dramático: *obxectivos* conseguidos polos personaxes, cambios de status entre eles, etc., ou no desenvolvemento dramatúrxico: segmentos intermedios nos que opere algún tipo de mecanismo formal destinado a manipular a percepción do devir dramático, por exemplo o mecanismo do *ritmo dramático por dilación*, etc.

Por outra banda, o seu grao de efectividade rítmica dependerá da extensión desa distancia que separa os segmentos repetidos, se a distancia fose moi grande correríase o risco de perder a relación.

Hai certa semellanza que permite comparar esta modalidade rítmica, no caso de segmentos iguais, co fenómeno gramatical da *polipote* ou *derivatio*, na que se repite unha palabra pero alterando a súa función sintáctica (Rodríguez Fer 1991: 68), e, aínda

máis, coa figura retórica da *diáfora*, da cal ben se pode deducir, neste mesmo sentido, un *ritmo dramático por repetición diafórica*, que, de igual xeito, se basea na *repetición* dunha unidade cuxa reaparición é idéntica, pero que, desta vez, se nos ofrece baixo un senso diferente. Para isto precísase que entre estes segmentos se insiran outros distintos que propicien e preparen esa desviación semántica, xa que de seren idénticos e consecutivos a súa proximidade non permitiría a nova óptica baixo a cal se nos presenta de novo o segmento así repetido.

A vinculación rítmica neste caso pode introducir un elemento de desconfianza na recepción, ao presenciar como un mesmo segmento dramático cambia de sentido.

Os subtipos que, segundo a colocación na *trama*, podemos illar botando man da retórica serían:

#### 4.B.2.a. EPANADIPLOSA

Trataríase de repetir un segmento ao principio e ao final doutro maior, encadrando no medio outros segmentos dramáticos diferentes. Por exemplo: (A – B – C – A)

Escollemos a obra *Trànsits* de Carles Batlle porque, como afirma a profesora Sharon G. Feldman (Batlle, 2007: 139), “conté una estructura experimental – tipus *patchwork* – amb elements de fragmentació, però també de repetició i de simetria”.

A escena 12 de *Trànsits*, que se podería subdividir en varias microsecuencias, está enmarcada por dous segmentos *repetidos*: a escena 11 *repítese* na derradeira microsecuencia da escena 12<sup>23</sup>.

\* \* \*

Outro exemplo moi significativo de *ritmo dramático por repetición epanadiplosa de segmentos* constitúeo a obra *Rastros* (1998) de Roberto Vidal Bolaño<sup>24</sup>, subdividida polo dramaturgo en catro “tempos”, sendo o “Tempo 3”, o central, no que se desenvolve a *fábula* arredor do grupo de vellos amigos que, desde a infancia, comparten soños agora crebados pola frustración das súas aspiracións e ideais así como polo intento de suicidio de Esther, que é o *incidente desencadeante* da acción dramática.

---

<sup>23</sup> Pode consultarse, no capítulo correspondente do Apéndice, a análise do caso citado.

<sup>24</sup> Roberto Vidal Bolaño (Santiago de Compostela, 1950-2002). Actor, director e pioneiro na dramaturxia e no teatro profesional en Galicia. A súa obra dramática conquisou importantes premios en Galicia. Nela resalta a súa raíz antropolóxica e cultural, así como o seu compromiso respecto aos personaxes marxinais, os perdedores, os antihéroe, desde unha estética predominantemente realista.

No “Tempo 3” de *Rastros* assistimos a ese desenvolvemento da *fábula* a través da *alternancia* de saltos temporais, *flashbacks*, a través dos que seguimos as pegadas dos momentos clave que marcaron o traxecto cara ao desencanto nese grupo de vellos amigos e, incluso, cara á traxedia respecto á *expectativa* arredor do resultado dese intento de suicidio por parte do personaxe de Esther.

O “Tempo 3”, máis o “Tempo 2”, cun monólogo de Esther, aparecen encadrados ou abrazados polo “Tempo 1” e polo “Tempo 4”, que son a mesma escena *repetida* na que escoitamos, no escuro, as voces dun grupo de cativos que falan do que lles gustaría ser de maiores:

“[TEMPO 1 e TEMPO 4]

*Dende o máis profundo do escuro chega o relembro das voces duns nenos.*

VOZ NENO UN. Que pensades ser cando sexades maiores?

VOZ NENO DOUS. Calquera cousa. Xefe, por exemplo. Son os que máis gañan e os que menos traballan.

VOZ NENO TRES. Eu serei explorador. Ou inventor. Ou descubridor de algo.

VOZ NENO UN. Eu o único que quero, cando sexa maior, é que non haxa nunca escola.

VOZ NENO TRES. E ti, Esther?

VOZ DE NENA. Eu?

VOZ NENO TRES. Si, ti.

VOZ DE NENA. Libre, coma os paxaros...” (Vidal, 2013: 211, 259)

En todos os casos, o *ritmo dramaturxico por repetición epanadiplosa* confirma un *ritmo dramático por variación semántica* do segmento repetido, logo do que aconteceu nos segmentos intermedios abrazados por esa *repetición epanadiplosa*.

A *repetición epanadiplosa* do modelo vai estar, inevitablemente, tinxida e cargada semanticamente, polo que sucedeu ao longo dos segmentos que encadra ou abraza.

#### 4.B.2.b. ANAFÓRICA

Trataríase da repetición dun segmento dramático no principio doutros maiores que se sucedan ou consecutiva ou moi proximamente. Por exemplo:

1(A – B) / 2 (A – C) / 3 (A – D) / 4 (A – F)

ou

1(A – B – C) / 2(A – D – E) / 3(A – F – G) / ...

ou

1(A – B ) / 2(C – D) / 3(A – E ) / 4(F – G) / 5(A – H) / ...

ou outras posibles combinacións cuns niveis de irregularidade maior no número de segmentos dramáticos menores. Xa que o importante aquí é o mecanismo rítmico da *repetición* ao comezo dun segmento dramático.

Imos coller como obxecto de análise a peza *L'últim dia de la creació* (2001) de Joan Casas<sup>25</sup>, na que as escena impares comezan todas polo mesmo segmento composto por un dúo de réplicas breves: pregunta / resposta.

Deste xeito as escenas impares comezan, obrigatoriamente de xeito interpelativo, cunha resoancia entre elas, xerada por ese *ritmo dramaturxico por repetición anafórica* para insinuar a rutina dunha parella, formada por ADAM e EVA, que en vez de xuntalos semella separalos:

“ADAM. Abans tot era més senzill.

EVA. Tens raó. Abans quedàvem per trobar-nos i, normalment, ens trobàvem. Ara en canvi, ens passem les hores junts i no ens trobem.” (Casas, 2001: 64)

Na antepenúltima escena, a 13, aumenta no seu interior o número de repeticións do par de réplicas “Què fas? / No res.”, case como un mecanismo lúdico, pero de alta rendibilidade semántica, de *anticipación* dese final, na escena 15, no que o *ritmo dramaturxico por repetición epanaléptica ou xeminativa* desintegra a *situación dramática*, sacándoa fóra do intersubxectivo e volcándoa cara a un limbo, como se as tensións do xogo de parella ficasen en táboas.

#### 4.B.2.c. EPIFÓRICA

Trataríase da repetición dun segmento dramático no remate doutros maiores, próximos ou consecutivos. Por exemplo:

1(A – B – C) / 2(D – E – C) / 3(F – G – C) / ...

ou

1(A – B) / 2(C – D) / 3(E – B) / 4(F – G) / 5(H – B) / ...

---

<sup>25</sup> Joan Casas (L'Hospitalet de Llobregat, 1950). Poeta, narrador, dramaturgo, tradutor e profesor de dramaturxia no Institut del Teatre de Barcelona. Obtén o Premi Ignasi Iglésias por *Nus* (1991). Outras pezas súas son *Al restaurant* (1993), *Nocturn corporal* (1994), *L'últim dia de la creació* (2001) que foi estreada en lingua francesa en París. Dirixiu a revista *Pausa* entre 1990 e 1995, e desde o 2007 dirixe a revista *Estudis Escènics* do Institut del Teatre de Barcelona.



ou calquera outra posible combinación, sempre e cando apareza o recurso rítmico da *repetición* ao final dun segmento noutros segmentos menores.

Esta tipoloxía rítmica, igual que as anteriores, podemos tamén atopala nas “accións moleculares” (Vinaver, 1993: 897) do discurso, o cal procura un peso final nas réplicas que cingue.

Vexamos un breve exemplo co inicio da obra *Cible mouvante* (2012) de Marius von Mayenburg<sup>26</sup>.

Marcamos en letra grosa os finais *repetidos*.

“: Elle a **changé**.  
: Qu’est-ce que tu veux dire?  
: Je trouve que ces derniers temps elle a **changé**.  
: Elle a grandi.  
: Non, ce n’est pas ça.  
: Çà elle n’arrête pas depuis qu’elle est au monde.  
: Non, du visage.  
: J’avais pas remarqué.  
: Elle a encore ces **fossettes**.  
: **Fossettes?**  
: Oui, ces **fossettes**.  
: Elle avait des **fossettes?**  
: Quand elle sourit, oui. Là, elle avait toujours ces **fossettes**.  
: Quand elle rit.  
: C’était très mignon.  
: Elle ne les a plus, ces **fossettes?**” (Mayenburg, 2013: 87)

Traducido a segmentos maiores, o *ritmo dramaturxico por repetición epifórica*, retrotráenos a fórmulas relacionadas coa “salmódia antifonal” ou “responsorial” antiga (González Lapuente, 2003: 427-428).

Así pois se recuamos ata o “teatro medieval” podemos achar nos “dramas litúrxicos” un exemplo paradigmático ao respecto.

Imos escoller o *Ordo Prophetarum* (século XII) no que se actúa o anuncio da vinda do Mesías por parte dos profetas bíblicos e persoeiros da paganía.

---

<sup>26</sup> Marius von Mayenburg (Munich, 1972). Dramaturxista e dramaturgo que se deu a coñecer coa súa primeira peza, titulada *Haarmann*, estreada en Baracke no Deutsches Theater en Berlín en 1996. Desde o 1999 ten unha vinculación estreita como dramaturgo residente e dramaturxista na Schaubühne de Berlín, onde Thomas Ostermeier estreou moitas das súas pezas. A súa dramaturxia foi traducida e estreada en moitos países do mundo. En Galicia estreáronse as súas pezas *O feo*, pola Cía. Catrocadeiras dirixida por Juan Carlos Corredoira, e *Perplexo*, pola Cía. IIMaquinario Teatro, dirixida por Tito Asorey.

O *Ordo Prophetarum* representábase nas matinas de Nadal e, na sé compostelá, serviu de modelo iconográfico para o Pórtico da Gloria do Mestre Mateo.

Por certo, o mesmo Pórtico da Gloria da catedral de Compostela reproduce unha estrutura rítmica na disposición e forma dos volumes gravados na pedra, así como no seu conxunto simétrico.

O que imos observar na análise do exemplo extraído do *Ordo Prophetarum* compostelán é un *ritmo dramático por repetición epifórica da diferenza na presentación (aparición) de personaxes bíblicos distintos que veñen a dar “resposta” ao PRAECENTOR*<sup>27</sup>.

A procesión dos profetas vaise executando baixo o movemento do *ritmo dramático por repetición epifórica da diferenza na presentación (aparición) de personaxes bíblicos distintos que veñen a dar “resposta” ao PRAECENTOR*.

A fórmula pregunta / resposta, ou invitación / resposta, ou interpelación / resposta *repítase* de principio a fin deste drama litúrxico. Como a primeira parte desa fórmula está executada polo mesmo emisor, o elemento da *repetición de aparicións de novos emisores* na segunda parte da fórmula terá, polo mecanismo do *ritmo dramático por diferenza*, maior peso na composición

É por esta razón pola que podemos afirmar que estamos ante un movemento no que resultan máis intensivos os finais, ou sexa, a *repetición* desas diversas aparicións de personaxes alegóricos.

A insistencia focal sobre os finais leva asociada unha certa sensación de clausura, de candencia conclusiva nos remates, o cal pode, tamén, asimilarse a unha certa magnanimidade cerimoniosa nesa especial incidencia que lle dá peso aos ocasos ou peches.

#### 4.B.2.d. EPIMÓNICA

Trataríase da repetición dun segmento dramático ao longo da *trama*, en calquera posición da mesma, sempre e cando sexa recoñecible.

En calquera dos casos anteriores pode darse un *ritmo dramático por repetición amplificativa*, baseado na enumeración iterativa ou intensiva coa finalidade de acentuar certos núcleos dramáticos, ou ofrecer deles diferentes aspectos con fins completivos.

---

<sup>27</sup> Pode consultarse, no capítulo correspondente do Apéndice, o fragmento da obra citada no cal se observa esta tipoloxía combinatoria do *ritmo dramático por repetición epifórica*.

Neste senso a “amplificación” posúe un claro factor estrutural e, en consecuencia, rítmico. Trátase do dispositivo mediante o cal se repite un segmento dramático, tal como unha *acción* ou unha *situación*, enteiras ou nalgunha das súas fases, pero ofrecéndoo desde distintos puntos de vista, semellante ao fenómeno da “expolitio” ou “conmoración”, que consisten en presentar un mesmo motivo en diversos aspectos.

Aquí a adición de sensos pode favorecer unha *expectativa* previa, xa que vai engadíndolle informacións relacionadas, colaborando na intensificación desa liña de cara á súa consecución, ou ben contradicila, exercendo, deste modo, unha fricción, coa inxerencia, incluso, do *factor sorpresa*, consideracións estas últimas de maior carácter rítmico.

Se retomamos o último exemplo analizado, referente ao estilo salmódico e responsorial propio dos dramas litúrxicos medievais, tamén podemos atopar esa fórmula reelaborada con distintos tipos de *repeticións* e *variacións* na dramaturxia posdramática contemporánea, quizais non só na persecución de evocar tempos remotos para confrontalos á época actual, senón tamén para achegarse aos efectos contaxiosos do “ritual” na súa dimensión vibracional e sonora.

“Estamos en el dos mil uno / después de Cristo / y seguimos viviendo / en la Edad Media / Y seguimos viviendo / con nuestros genitales cubiertos / Y entretanto nos creemos / superiores a los animales / Y seguimos viviendo / Con un cuerpo que se desgasta por / las obsesiones de la mente / Y seguimos viviendo / con la muerte que se esconde / y que vagabundea en nuestra vida cotidiana / como un fantasma con distintas apariencias.” (Fabre, 2007: 134)

No texto para a dramaturxia *Soy sangre. Cuento de hadas medieval* (2001) de Jan Fabre atopamos un amplo repertorio dos mecanismos rítmicos por *repetición* xa estudados, entre eles imos a fixarnos, agora, nos dous últimos: no *ritmo dramatúrxico por repetición epimónica de segmentos verbais* e no *ritmo dramatúrxico por repetición epifórica de segmentos verbais*.

No mesmo comezo do texto imos atopar un *ritmo dramatúrxico por 5 repeticións epimónicas do sintagma* “Y seguimos viviendo...” a intervalos practicamente equidistantes.

Na reprodución do texto marcarémolo en letra grosa.

Tamén imos atopar, se seguimos a ordenación que establece a *trama*, que ao final do primeiro gran segmento textual [1] aparece un segmento breve en latín [1.A], que é unha cita dun evanxeo.

Despois vén un segundo segmento textual máis amplo que o primeiro [2], que tamén remata con outro segmento breve en latín [2.A], que é outra cita bíblica.

A continuación vai un terceiro segmento [3] máis curto que o 1 e o 2, ao que segue un amplo segmento en latín [3.A], baseado en “Cold turkey” de John Lennon.

Esta disposición podería percibirse e analizarse como un *ritmo dramático por repetición epifórica de segmentos textuais en latín, que son citas*. Ademais, por suposto, vai darse un *ritmo dramático por contraste ou oposición entre os segmentos textuais na lingua da recepción ( neste caso tradución ao castelán) fronte aos segmentos textuais en latín*.

Na reprodución do fragmento para a exemplificación procederemos a marcar estes últimos en letra grosa.

“[1]

Estamos en el dos mil uno  
después de Cristo

**y seguimos viviendo**  
con el mismo cuerpo  
que está húmedo por dentro  
y seco por fuera

**Y seguimos viviendo**  
con un cuerpo  
que tiene muchos más colores  
por dentro que por fuera

**Y seguimos viviendo**  
en un cuento de hadas sobre amor  
y ningún día sin sangre

**Y seguimos viviendo**  
con un hambre insaciable  
siempre queremos más

No basta

Nunca es suficiente

**Y seguimos viviendo**  
lentos de vergüenza  
que solo surge cuando nos ruborizamos  
y cuando la sangre se entrevé por nuestra piel.

[1.A]

“*Amen, amen dico vobis:*

*Nisi manducaveritis carnem filii hominis,  
Et biberitis eius sanguinem,  
Non habebitis vitam in vobis”*

“De cierto, de cierto os digo:  
Si no comiereis la carne del Hijo del hombre,  
y no bebiereis su sangre,  
no tendréis vida en vosotros”  
(Juan, 6; 53)

[2]

**Seres sensuales (1)**

con ojos que reflejan  
las almas de otros  
y alumbran como las noches de éxtasis  
Con una boca seductora  
labios dulces y dientes blancos  
hechos para besar  
chupar y morder

**Seres sensuales (2)**

con una belleza deslumbrante  
que se desliza por sus cuerpos  
como un ardor de voluptuosidad calurosa  
que aturde a los otros  
**¿Así te gustaría ser?**

**Así nos gustaría ser a todos**

**¿Verdad?**

**Seres sensuales (3)**

con ojos como tentáculos  
que no miran  
sino que acarician suavemente y palpan  
Con mandíbulas agudas y una boca musculosa  
que juntas forman una cavidad  
en la que se mezclan la saliva y otros humores  
por puro gusto

**Seres sensuales (4)**

con una piel suave  
marcada por arrugas  
como anillos que indican calidad y sabiduría  
que adornan sus cuerpos

**Seres sensuales (5)**

con una belleza exótica  
que gotea de su cuerpo  
como un líquido de gozo sensual  
que absorbe a los otros

**Seres sensuales (6)**

que para siempre se mantienen fuertes y jóvenes  
Por lo que irradian poder  
y despiertan la ilusión

de desconocer angustias  
de ser liberados de todas las reglas  
**¿Así te gustaría ser?**  
**Así nos gustaría ser a todos**  
**¿Verdad?**  
¿Nos gustaría ser sanguijuelas?  
Pero eso está prohibido  
Eso lo tenemos determinado nosotros mismos  
Veo a gente que empalidece  
¿Por qué?  
¿Porque está prohibido o porque tenéis sed?  
Somos nosotros quienes hemos establecido los límites  
Pero no tenemos más remedio  
Traspasarlos  
es la naturaleza del ser humano  
Hay dos cosas seguras en la vida  
Y a lo mejor son la misma  
Moriremos  
y traspasaremos los límites (*se ríe*)  
Queríamos ser inmortales  
¿Verdad?  
¿No somos todos sanguijuelas?  
Sólo tenemos que recordar que  
No se puede matar lo que está muerto  
Y te puedo asegurar que  
Una eternidad dura mucho tiempo  
Mejor es acostumbrarnos

[2.A]

***“Hoc solum cave, ne sanguinem comedas;  
sanguis enim pro anima est,  
et non debes animam comedere cum carnibus”.***  
“Solamente que te esfuerces a no comer sangre:  
porque la sangre es alma;  
y no has de comer el alma juntamente con su carne”.  
(*Deuteronomio, 12; 23*)

[3]

Somos esclavos  
de lo que somos  
Por lo menos lo admito  
Y quiero **llegar a ser**  
**lo que me hace vivir**  
Tenemos que **llegar a ser**  
**lo que nos hace vivir**  
Nuestras costumbres y necesidades  
son controladas por nuestra voluntad  
Pero nuestra voluntad es formada por nuestra adicción

Siempre queremos más  
Ya que cuando estamos sin nada  
Y sobrios  
El cuerpo sufre  
Y vivimos en un infierno  
Conozco ese dolor infernal

[3.A]

*“Aestus increscit  
Febris ardet  
Quid mi obvenit?  
Dies deest*

*Mei pedes torpescunt  
Collum pendet  
Velim infans iam fiam  
Me vitae taedet*

*Inferi tremendi me tenent*

*Cutis mihi prurit  
Horror surgit  
iam tolero nullum  
in crucem abi!*

*Oculi exstant  
Quie carent  
Gelu profecto  
Glaciat meum cor*

*Inferi tremendi me tenent  
Inferi tremendi me retinent*

*Diu noctuque  
Torquet me crux  
Deprecor quemque:  
Libera me*

*O vir bonus ero  
O eripe me  
Pro Dei amore  
Inferno-ho!*

*Inferi tremendi me retinent  
Ah!”.*

(Basado en ‘Cold turkey’, John Lennon)” (Fabre, 2007: 123-128)

Ademais dos mecanismos rítmicos xa comentados, tamén atopamos no segmento 2 un *ritmo dramaturxico por 6 repeticións anafóricas do sintagma* “Seres sensuales”, máis un *ritmo dramaturxico por 2 repeticións epimónicas do segmento* “¿Así te gustaría ser? / Así nos gustaría ser a todos / ¿Verdad?”

No segmento 3 tamén detectamos unha intensificación derivada do *ritmo dramaturxico por 2 repeticións epifóricas do sintagma* “[...] llegar a ser / lo que me hace vivir”.

En resume, ben se poden constatar eses dous polos no emprego dos mecanismos rítmicos por *repetición*, por unha banda os ecos estilísticos que remiten ás formas do drama litúrxico medieval, para establecer un paralelismo ou confrontación semántica coa época recente e, por outra banda, dotar ao texto dese fluir motívico asentado na súa ritmización con fines máis rituais e encantadores.

#### 4.C. RITMO POR VARIACIÓN DE SEGMENTOS

Aséntase no mecanismo da *variación*. A nivel estrutural de linguaxe, o primeiro lugar onde se usa este mecanismo con plena conciencia das súas posibilidades tanto compositivas como expresivas é na música.

Aparece de xeito manifestamente explícito nas *Sonaten mit veränderten Reprisen* (*Sonatas con reexposición modificada*) de Carl Philipp Emanuel Bach, no 1760.

Trataríase de repetir un segmento modificando algún dos seus compoñentes da mesma especie ou natureza. *O límite da variación* dun segmento dramático establéceo o feito de que non debe perderse a referencia claramente recoñecible ao segmento antecedente que varía. Polo cal, tanto a primeira aparición dun segmento dramático, como a súa *reaparición variada*, manteñen unha relación de semellanza sen ser iguais.

A *variación* introduce unha desviación do segmento modelo sen chegar a distanciarse en exceso.

Co capítulo dedicado ás *variacións* rematamos o estudo dos mecanismos de recorrencia e *repetición*. Cómpre sinalar, como o fai o profesor Jan-Pierre Ryngaert (2012: 46-47), que estes procedementos adoitan organizar “musicalmente o diálogo dos textos” contemporáneos e que tanto poden servir para estruturar as fases do diálogo dramático como para chamar a atención sobre algún elemento por parte da recepción.



“Ces ‘redites’ autrefois honnies structurent des textes souvent dépourvus d’actions et en assurent rythmiquement la continuité à coups d’effets d’échos. Les reprises de la même structure grammaticale ou des mêmes mots par le même personnage ou par un autre qui lui renvoi littéralement la réplique créent des conditions particulières d’écoute puisque toutes les voix semblent oeuvrer dans le même sens à la construction d’un ensemble sonore.

Les formes théâtrales s’alignent en partie sur les formes musicales et chorégraphiques qui organisent depuis longtemps la reprise de ‘morceaux’ sous des formes voisines et avec des différences d’inégale importance que l’oreille ou l’œil de l’auditeur ou du spectateur s’amuse à repérer (P. Glass, par exemple).” (Sermon e Ryngaert, 2012: 47)

Por outra banda, nas “dramaturxias fabulares” (Sanchis, 2003: 35) a versión modificada dunha *repetición* mantén o curso da *liña de acción dramática* que a *trama* vai deseñando, non pode separarse dela grandemente, nin chega a erixirse nunha digresión dramática.

Os elementos *variados* dentro do segmento impulsan unha propulsión do acontecemento que se dea no seu interior, isto é o que, por outro lado, diferencia ao segmento variado do seu modelo, pero tamén garda no seu interior elementos non variados, que son os que contribúen á súa coherencia dentro do conxunto e a manter a relación referencial.

Tamén podemos aludir a un movemento no nivel semántico de *ritmo dramático por variación de segmentos*, cando a *reaparición variada* dun segmento se dá exclusivamente no plano do contido, ou plano dramático, mentres que no plano do discurso os dous segmentos son formalmente distintos. Así pois, neste caso, a simetría, ou semellanza atópase unicamente no contido dramático que reaparece variado dun segmento a outro non lonxano, articulándose entre ambos unha relación rítmica notable. É pertinente na análise do *ritmo por variación* constatar o grao da mesma, ou sexa, se domina a *semellanza* ou a *diferenza* entre os segmentos nos que actúa o devandito mecanismo rítmico.

En base á preponderancia da maior ou menor *semellanza* podemos, entón, distinguir dous tipos:

*Ritmo por variación leve.*

Nel domina a similitude entre os segmentos dramáticos. O grao de variación dentro dos segmentos é leve ou media. Polo que se achega ao *ritmo dramaturxico ou dramático*

*por repetición*, o cal fornecerá unha maior regularidade rítmica, aínda que non exenta dun leve grao de tensión.

*Ritmo por variación forte e contrastiva.*

Neste domina o *diferente*, ou incluso o *oposto*, entón teremos un *ritmo dramático ou dramático por variación forte e contrastiva*, que lle achegará á obra unha maior tensión nos intres que estean baixo os seus efectos. Xa que a recepción debaterase no desacougo entre as *semellanzas* que a retrotraen ao segmento de referencia, e a contradición coas *diferenzas* ou elementos *opostos* que desestabilizan a relación entre ambos segmentos, e introducen un grao de incerteza.

A ambas as dúas modalidades básicas citadas, inferidas a partir do grao de *variación*, podemos engadir, segundo conveña a cada caso particular, a combinatoria dos paradigmas antes expostos, cando falamos da *repetición de segmentos*, en relación á súa disposición ao longo da *trama*. O cal nos ofrecería as seguintes posibilidades de xogo:

#### 4.C.1. VARIACIÓN CONTINUA OU CONTIGUA

Cando dous ou máis segmentos inmediatos se cinguen mediante o mecanismo de *variación*.

Observemos, por exemplo, a *variación leve e continua* destas frases con similar estrutura sintáctica na peza *Soy sangre* de Jan Fabre:

“[...]  
Que el flujo salga de los genitales  
Que salga a borbotones  
Que las olas me inunden  
De manera que el olor haga que me abra  
[...]” (Fabre, 2007: 134)

Un exemplo de *ritmo dramático por variación forte e contrastiva de segmentos continuos* podémolo atopar nos 3 parlamentos seguidos que emite unha “veu en la fosca” na obra *Dins la seva memòria* (1988) de Sergi Belbel<sup>28</sup>:

---

<sup>28</sup> Sergi Belbel (Terrasa, 1963). Dramaturgo e director de escena. Profesor de dramaturxia no Institut del Teatre de Barcelona. Foi director do Teatre Nacional de Catalunya desde a temporada 2006/07 ata a 2012/13. Ten publicadas e estreadas múltiples obras tetarais en diferentes linguas e países. A súa andaina

“1 (*veu en la fosca*). El primer mes, primeres quatre setmanes, trenta dies. Sempre en el dia del teu aniversari. Sempre el dia, el mateix dia, el dia precis del teu aniversari. Els teus aniversaris, oi? Sí. “L’atzar”, diuen. Casualitat, potser. Passa el temps. Primer mes, primeres quatre setmanes, trenta dies, ja. Després del... teu aniversari. Sempre. L’últim aniversari? Aparició d’una veu, aquesta veu, la meua veu, veu com ploma i paper, veu per a fixar-te els pensaments, veu de qui? (*Pausa.*) L’últim aniversari? El retrobament del riure. (*Pausa.*) La meua veu... veu de qui?, veu que s’amplifica amb els dies, els trenta dies, creix, cada cop és més forta, de qui és la veu? (*Pausa.*) Veu inesborrable. (*Pausa.*) Retrobament del riure. (*Pausa.*) Veu apareguda de darrera un mirall ara fa un mes, el dia del teu aniversari, passa el temps, fa quatre setmanes, el dia del teu aniversari, passa el temps, trenta dies (els comptes, oi?). Tu vas dir: vaig ser jo.

2(*veu en la fosca*). Mes següent. El temps et paralitza de mica en mica. Segon mes. Després de l’atzar, aquell atzar. De la casualitat. Mes següent, segon mes, vuit setmanes, molts dies. Després del teu aniversari. Paralitzant-te. El teu últim aniversari. Continua una veu, aquesta veu, la meua veu, veu com ventoses, veu per a xuclar-te els pensaments, veu de qui? (*Pausa.*) El teu últim aniversari? El retrò del riure. (*Pausa.*) La meua veu, veu de qui?, veu que és més profunda, s’engrandeix amb els dies, les setmanes, creix, cada cop més penetrant, oi?, de qui és la veu? (*Pausa.*) Adherent. (*Pausa.*) Retró del riure. (*Pausa.*) Ve que continua, lentament el temps et paralitza, continua amb els mesos, lentament et paralitza el temps, amb els dies (seixanta, ja són seixanta, oi?). Vas dir vas ser tu.

3 (*veu en la fosca*). I l’últim mes. Immòbil, et mous poc, et consumeixes finalment. Tercer, l’últim mes. Ja és lluny aquell “atzar”. Casualitat. Últim mes, tercer mes, dotze setmanes, quants dies?, tants! Després del... teu... aniversari. Consumint-te. Aquell últim aniversari, el teu (Teu!), el teu últim. Ara. Ara, una veu, aquesta veu, la meua veu, veu com urpes aferrant carn crua, veu per a escriure amb sang els teus pensaments sobre la teua pell, veu de qui? (*Pausa.*) Aquell últim aniversari, l’últim teu? L’estacada del riure. (*Pausa.*) La meua veu... veu de qui?, veu que t’envolta, veu que s’arrossega dia rere dia i creix i creix, cada vegada més violenta, feridora, ara et colpeix, és afilada, tans dies!, de qui és la veu? (*Pausa.*) Interior no, interna. (*Pausa.*) Estacada del riure. (*Pausa.*) Veu que persisteix, i et consumeixes quasi immòbil, persisteix amb els mesos, encara ara, oi?, ara persisteix, i finalment immòbil et consumeixes, tants i tants dies (continua comptant-los, sí, continua). Aquell dia vas dir-te només (sí!) que havies estat tu.” (Belbel, 1988: 18-19)

A cantidade de *repeticións* de palabras e de sintagmas fonolóxicos no interior desta especie de monólogos crea unha sensación de *ritmo dramático por variación forte e contrastiva entre os tres segmentos verbais*.

---

como dramaturgo podería situarse en 1985 cando obtén o Primeiro Premio Marqués de Bradomín polo texto *Calidoscopios y faros de hoy*. En 1987 obtén os premios Ciutat de Granollers por *Dins la seva memòria* e o premio Ignasi Iglésias por *Elsa Schneider*. En 1995 obtén o prestixioso Premi Born pola súa obra *Morir*, que tamén se fará co Premio Nacional de Literatura Dramática de España. Tamén en 1995 obtén o Premio Nacional de Literatura Dramática da Generalitat de Catalunya por *Després de la pluja*.

Certamente, dáse unha amplificación, en cada segmento vai *variando* o contido, aínda que o dramaturgo saiba preservar o misterio ao longo dos tres segmentos.

Tal cal sinalou no seu día Sanchis Sinisterra, respecto a esta obra de Belbel: “[...] juga deliberadamente amb l’ambigüitat, la indeterminació i el misteri, mentre que els efectes formals de recurrència, variació, estructura i ritme adquireixen major relleu, tant a nivel situacional com a nivell lingüístic.” (Sanchis Sinisterra, en Belbel, 1988: 10)

#### 4.C.1.a. VARIACIÓN ANADIPLOSA OU REDUPLICATIVA

Trataríase de dous segmentos, un variación do outro, que están en contacto, pero un deles finaliza unha unidade meirande, mentres que o outro constitúe o comezo doutra unidade maior: 1(A-B-C), 2(C-D-E), 3(F-G-H)...

A repetición desta tipoloxía de *variación* nos finais e inicios de segmentos viría a conformar un *ritmo por variación concatenada*, cando unidades maiores comezan e rematan por segmentos, nos que un deles é a variación do outro: 1(A-B-C), 2(C-D-E), 3(E-F-G), 4(G-H-I)...

Esta modalidade pode acharse no nivel molecular do discurso, enlazando as réplicas dun diálogo a través da última palabra dunha que reaparece, máis ou menos *variada*, ao comezo da seguinte réplica. Isto chega un efecto moi semellante ao do *ritmo dramático por repetición anadiplosa ou reduplicativa de palabras e sintagmas fonolóxicos entre as réplicas*, aínda que aquí se intensifique, dalgún xeito, unha certa corrección, modificación, emenda e amplificación semántica por parte da quenda *variada*.

Un pequeno exemplo que se aproxima a esta utilización do *ritmo dramático por variación leve de palabras ou grupos fonolóxicos entre as réplicas* é o comezo da escena titulada “Genetic Engineering”, na obra *This is a Chair* (1999) de Caryl Churchill<sup>29</sup>:

---

<sup>29</sup> Caryl Churchill (Londres, 1938). Dramaturga británica cuxa obra se traduce e estrea arreu do mundo. A súa primeira peza, titulada *Downstairs*, foi escrita e estreada en 1958, cando aínda ela era unha estudante universitaria, e gañou o premio do Sunday Times National Union of Students Drama Festival. Escribiu pezas para a radio emitidas na BBC, como *The Ants* (1962), *Lovesick* (1967), *Abortive* (1971). A súa primeira produción para o teatro profesional foi a peza titulada *Owners*, que se estreou no Royal Court Theatre de Londres en 1972. Na temporada 1974/75 foi dramaturga residente do Royal Court Theatre. Nos anos 70 e 80 escribiu pezas para diversas compañías inglesas. A súa obra *Top Girls*, estreada en 1982 no Royal Court de Londres estreouse tamén en Nova York no mesmo ano. Coa peza *Serious Money* acadou en 1987 o Evening Standard Award for Best Comedy of the Year e o premio Laurence Olivier/BBC á mellor obra. A súa dramaturxia concilia a investigación formal cun fondo compromiso social e humanista.

“ERIC *and* MADDY *on their way to bed.*

1<sup>a</sup>. MADDY. What was that? was that a bomb but far more likely

2<sup>a</sup>. ERIC. no far more likely

3<sup>a</sup>. MADDY. more likely a building some kind of construction

4<sup>a</sup>. ERIC. demolition

5<sup>a</sup>. MADDY. some kind of building

6<sup>a</sup>. ERIC. some kind of building site or a road accident a crash but it's the wrong kind of sound for that it was more

7<sup>a</sup>. MADDY. what, more

8<sup>a</sup>. ERIC. more whoosh in it not so much metal

[...]” (Churchill, 1999: 29)

Observemos que aquí, unha das estratexias para a *variación* vén dada polo uso de antónimos e outros termos asociados ao mesmo campo semántico ou ao seu oposto respecto á palabra ou sintagma modelo que se *varía*. Ese é o caso que acontece entre as réplicas 3<sup>a</sup> - 4<sup>a</sup> - 5<sup>a</sup> cos termos: “construction” (3<sup>a</sup>) / “demolition” (4<sup>a</sup>) / “building” (5<sup>a</sup>).

\* \* \*

O emprego dun *ritmo dramático por variación anadiplosa ou reduplicativa* tamén o podemos atopar entre segmentos maiores, por exemplo cando unha escena remata cunha microsecuencia, cunha *situación dramática* que reaparece ao comezo da escena seguinte, máis ou menos, modificada ou alterada.

Observemos o enlace que se produce baixo este efecto rítmico entre a escena 2 e a escena 3 da obra *Oasi* (2003) de Carles Batlle:

“2

[...]

ABDAL·LÀ. Aquí estarà bé

Segui

sisplau

(*Serveix un got de te.*)

XAVIER. Si no li fa res, deixaré la maleta a la meva habitació.

ABDAL·LÀ. Per aquí no

li ho prego

XAVIER. Què?

ABDAL·LÀ. Aquesta no

XAVIER. Per què no?

ABDAL·LÀ. És la habitació de la noia.

(*Entra RAIXID. Va carregat amb bosses de supermercat de plàstic.*)

RAIXID. Xavier.

(Silenci.)

(Els dos homes s'observen una breu estona; després, es llancen l'un en braços de l'altre, s'estrenyen fort, rodolen per terra. Grans exclamacions d'alegria, simulacre de baralla infantil i gran riallada final.)

3

(ABDAL·LÀ i XAVIER. *Immediatament*, RAIXID. *El te, el tauler, les figuretes.*)

ABDAL·LÀ. Per aquí no

li ho prego

XAVIER. Què?

ABDAL·LÀ. Aquesta no

XAVIER. Per què no?

ABDAL·LÀ. És la habitació de la noia.

(Entra RAIXID. *Va carregat amb bosses de supermercat de plàstic.*)

RAIXID. Xavier.

(Silenci. *Els dos homes s'observen una breu estona; després, amb gestos maldestres, s'aproximen, dubten, es toquen. Finalment, insinuen una breu abraçada.*)

RAIXID. Però què hi fas, aquí? Ja ets aquí, no t'esperava tan aviat.

[...]” (Batlle, 2003: 35-37)

Se analizamos a didascalia final deste fragmento da escena 3 poderemos decatarnos como modifica o modelo precedente co que remataba a microsecuencia da escena 2. Dáse aquí ese *ritmo dramático por variación leve anadiplosa ou reduplicativa entre o segmento final da escena 2 e o segmento inicial da escena 3*.

O efecto que isto provoca na recepción é violento ou, cando menos, insólito, porque pon en cuestión o que acabamos de presenciar no remate da escena 2. Fainos cuestionar se ese final da escena 2 aconteceu realmente ou non. Fainos cuestionar se ese final da escena 2 só foi unha imaxinación dun dos personaxes que nós podemos visualizar, pero que, en realidade, non aconteceu no desenvolvemento efectivo da *fábula*.

Desta maneira, o final da última *situación dramática* da escena 2, logo da súa *variación* no comezo da escena 3, represéntasenos como se se tratase dun espellismo, un oasis ficticio (falso) en medio do deserto, unha representación mental dun desexo ou dun soño dun dos personaxes que a *trama* da obra nos fixo visualizar a nós, á recepción, pero que despois, no comezo da escena 3 que retoma o desenvolvemento efectivo da *fábula*, é *variado*, alterado, corrixido.

#### 4.C.2. TIPOS DE VARIACIÓN A DISTANCIA

A separación entre segmentos, sexan estes elementos simples ou moleculares, por exemplo unha acción verbal constituída por unha esticomitia dunha soa palabra, sexan estes elementos compostos de maior complexidade, por exemplo unha *secuencia media* ou *escena* constituída por unha determinada configuración de personaxes, facilita a tensión entre os segmentos variados. A separación ou distancia procura un meirande traballo, por parte da recepción, na comparación dos estímulos vinculados por esa semellanza que xermola no seo dunha relación por *variación*. Trátase, por tanto, dunha circunstancia física constatable de maneira lóxica sen necesidade de ampararnos, para esta afirmación, en referencias teóricas de autoridade.

Dito isto, imos proceder a facer un breve repaso por algunhas combinacións nas relacións rítmicas de segmentos por *variación*, volvendo a recorrer, como fixemos no caso da *repetición*, á nomenclatura establecida pola retórica.

#### 4.C.2.a. EPANADIPLOSA

Trataríase de dous segmentos, un *variación* do outro, que encadrarían ou abrazarían a outros segmentos: (A – B – C – A )...

Imos a tratar un exemplo de *ritmo dramático por variación epanadiplosa forte e contrastiva nas escenas I – IV – XIII* da obra *Combate de Negro e de cans* (1989) de Bernard-Marie Koltès<sup>30</sup>.

Trátase de tres *variacións fortes* no nivel do contido dramático, pois prima entre elas a diferenza máis que a semellanza.

A *semellanza* entre as escenas I – IV – XIII vén dada, primeiramente, pola configuración de personaxes: son as únicas escenas da obra nas que coinciden o capataz HORN e o negro ALBURY de xeito exclusivo, eles dous sós. En segundo lugar a *semellanza* vén dada polos vectores de forza actancial que se repiten nas tres escenas e que consisten na petición, por parte de ALBURY, do corpo de Nuofia, o compañeiro asasinado da súa tribo, ao capataz da obra HORN. Esta petición de ALBURY xera un acento intensivo cada vez que aparece nunha escena facendo xirar ao seu redor o resto

---

<sup>30</sup> Bernard-Marie Koltès (Metz, 1948- París, 1989). Dramaturgo francés cunha obra intensa na que aborda a traxedia da soidade e da morte, as relacións de tenteo entre as persoas e os problemas de comunicación. Estudou dirección escénica no Théâtre National de Strasbourg e axiña fundou a súa propia compañía teatral, chamada Théâtre du Quai, para a que escribía e dirixía as súas propias obras. En 1977 estrea no Festival d'Avignon o seu monólogo *La nuit juste avant les forêts*. Na década dos oitenta é Patrice Chereau quen dirixe e estrea case todas as novas obras de Koltès. A súa dramaturxia está traducida a unha trintena de linguas e represéntase por todo o mundo.

de microsecuencias. É como un centro que produce unha enerxía centrípeta cara a sí mesmo. É como un punto fulcral.

Porén, as *diferenzas* que fan das escenas I – IV – XIII *variacións fortes e contrastivas* radican nas estratexias de HORN para intentar captar a ALBURY e para disuadilo, de xeito disimulado, do seu empeño, xa que o obreiro Nuofia, non morreu dun accidente senón asasinado e guindado cruelmente nos sumidoiros por CAL, o enxeñeiro e colega branco de HORN.

Entre as estratexias despregadas por HORN están o engano, o pacto, a invitación, digresións sobre asuntos referidos a África, á obra, á muller que acaba de chegar de París, LEONIA e que cómpre non asustar, etc.<sup>31</sup>

#### 4.C.2.b. ANAFÓRICA

Trataríase da variación entre segmentos que se situarían no inicio de unidades meirandes: 1(A-B-C), 2(A-D-E), 3(A-F-G)...

Temos un exemplo de *ritmo dramático por variación anafórica no inicio das escenas 8 e 9 de Oasi* de Carles Batlle ao encetárense ambas coa busca, por parte de XAVIER, de obxectos vinculados ao recordo desa casa que axiña vai desaparecer baixo as augas do encoro.

Vexamos, xa que logo, os inicios de cadansúa escena:

“8

(AIXA i XAVIER *miren l'àlbum de fotos en silenci. Passen fulls. De sobte, XAVIER s'aixeca. Soroll d'aigua a l'exterior: remor de petites onades.*)

XAVIER. Estic cansat...

AIXA. Què busques?

XAVIER. El rellotge.

AIXA. Quin rellotge?

XAVIER. El meu rellotge de butxaca, el de la primera comunió.

AIXÀ. Què?

XAVIER. La primera comunió... Coses nostres, rituals... Aquí, els nens petits fan la primera comunió.

AIXA. Has mirat a dalt, al calaix de la dreta?

[...]” (Batlle, 2003: 65)

---

<sup>31</sup> Pódese comprobar, no capítulo correspondente do Apéndice, a análise do *ritmo dramático por variación epanadiplosa forte e contrastiva nas escenas I – IV – XIII* de *Combate de Negro e de cans* (1989) de Bernard-Marie Koltès, a partir das microsecuencias vinculantes en cada unha das escenas postas en contacto por este mecanismo rítmico.



“9

(AIXA. *Enfilada en una cadira, dóna corda al rellotge de caixa. Mou les agulles amb un dit. Comprova que el pèndol no s’aturi. Neteja el vidre. Entra XAVIER.*)

XAVIER. Estic cansat...

AIXA. Què busques, ara?

XAVIER. Un llibre.

AIXA. Quin llibre? El teu llibre?

XAVIER. Sí.

AIXÀ. És aquí dins.

XAVIER. On?

AIXA. Aquí, amb les fotos. Li he tret la pols.

[...]” (Batlle, 2003: 77)

Outro exemplo sobranceiro de *ritmo dramático por variación anafórica forte e contrastiva de segmentos* constitúeo o “Tempo 3” da obra *Rastros* de Roberto Vidal Bolaño.

Trátase do corpo central da obra, o “Tempo 3”, encadrado entre dúas escenas cinguidas polo *ritmo dramaturxico por repetición epanadiplosa dos segmentos “Tempo 1” e “Tempo 4”*, como xa analizamos antes.

No “Tempo 3” asistimos ao encontro dos vellos amigos no piso de Esther, reunidos alí por causa de que ela acaba de intentar suicidarse e agora está ingresada no hospital. Desde o presente ficcional imos asistindo a un *ritmo dramático por alternancia da repetición de 16 saltos temporais analépticos a secuencias do pasado*. Isto produce, asemade, un *ritmo dramático por variación anafórica forte e contrastiva nas secuencias do presente ficcional* que os preceden.

Ou sexa, o grupo de amigos, reunidos no piso de Esther, están á espera de volver ao hospital para saber se a amiga consegue sobrevivir ao intento de suicidio, lembran algún momento con Esther que consideran determinante, e entón prodúcese un *flashback* e presenciamos directamente ese momento.

Este mecanismo de *variación anafórica forte e contrastiva* das secuencias que preceden aos *flashbacks* serven, ademais, como introdución aos mesmos, e conforman unha viaxe en 16 pasos que veñen a completar a *fábula* e a iluminar eses traxectos nos que a vida nunca é aquilo que se soñaba.

#### 4.C.2.c. EPIFÓRICA

Trataríase da variación entre segmentos que se situarían no final de unidades meirandes: 1(A-B-C), 2(D-E-C), 3(F-G-C)...

Imos tomar, tamén, como exemplo outra obra de Roberto Vidal Bolaño, desta vez a titulada *Bailadela da morte ditosa* (1980) na que, facendo eco das medievais danzas da morte, xunta varias escenas que rematan sempre con algún tipo de falecemento. Así pois, as derradeiras microsecuencias de todas as escenas vincúlanse baixo un *ritmo dramático por variación epifórica da morte*.<sup>32</sup>

As escenas ou cadros contiguos de *Bailadela da morte ditosa* de Roberto Vidal Bolaño son independentes, non forman entre si unha *fábula* global e unitaria, senón que cada escena constitúe unha pequena *fábula* arredor do tema da morte. De tal xeito que poderían considerarse como *variacións arredor da morte*.

No entanto, como sinalamos, é a parte final, as últimas microsecuencias de cada escena, cando se cumpre o *ritmo dramático climático por resolución das expectativas arredor dun final funesto*, a través dun *ritmo dramatúrxico por lance patético*, cando se dá, asemade, unha maior semellanza entre as escenas, cinguíndoas por ese *ritmo dramático por variación epifórica forte dos derradeiros segmentos de cada escena ao se producir o clímax resolutivo no lance patético*.

Hai que sinalar, tamén, que despois de cada escena aparece o personaxe alegórico da MORTE, que xa foi quen introduciu e presentou a obra, facendo unha conclusión sobre o que acaba de acaecer en cadansúa escena precedente.

Deste xeito, as escenas tituladas “BAILERETADA DE AMOR DERRADEIRA. ‘DE MORTE’ (Punto segundo) / (Punto terceiro) / (Punto cuarto) / (Punto quinto) / (Punto sexto) / (Punto sétimo)” tamén se moven baixo un *ritmo dramático por variación epifórica forte nas conclusións e comentarios do personaxe da MORTE despois de cadansúa escena da obra*.

#### 4.C.2.d. EPIMÓNICA

Trátase dunha relación de variación recoñecible entre segmentos, independentemente da súa posición na *trama*.

---

<sup>32</sup> Pode consultarse, no capítulo correspondente do Apéndice, a reprodución dos segmentos finais dalgunhas das escenas de *Bailadela da morte ditosa* (1980), de Roberto Vidal Bolaño, cinguídos por ese mecanismo rítmico da *variación epifórica*.

Tamén temos un exemplo desta modalidade en *Trànsits* de Carles Batlle, na que o derradeiro segmento da trama resoa baixo un *ritmo dramaturxico por variación epimónica das escenas 1 – 4 – 7 – 10 – 13*.

Trátase aquí dun *ritmo dramaturxico* antes que *dramático* porque o xogo da *variación* se produce sobre a morfoloxía e os movementos que describen as didascalias que conteñen estas escenas.

Observemos como funcionan reproducíndoas unha despois da outra:

“1

*A la plataforma:*

*MÀRIUS assegut a terra. Aparentment, dorm.*

*Davant seu, una DONA elegant i de pell fosca.*

*Duu a la mà uns auriculars. Se’ls posa. Se sent de fons la cançó que escolta: “Oh, what a beautiful morning” de Rodgers i Hammerstein.*

*Ara LA DONA s’agenolla. Agafa un maletí metèl·lic que hi ha sota un seient.*

*De genolls a terra, observa el maletí tancat. Amb el cap, segueix el ritme de la música.*

*Finalment es decideix i obre el maletí.*

*Una llum intensa surt de l’interior del maletí i il·lumina l’espai.*

***A fora:***

***TORT, a la banda dels compartiments, plora.***

*TÚNEL.”* (Batlle, 2007: 23-24)

“4

*A la plataforma: més tard.*

*MÀRIUS assegut a terra. Aparentment, dorm.*

*LA DONA, de genolls a terra, observa el maletí tancat. Duu els auriculars posats.*

*Se sent de fons la cançó que escolta LA DONA: “Oh, what a beautiful morning” de Rodgers i Hammerstein.*

*Amb el cap, segueix el ritme de la música.*

*Finalment es decideix i obre el maletí.*

*Una llum intensa surt de l’interior del maletí i il·lumina l’espai.*

*Ara el maletí és obert a terra i LA DONA hi manipula fils elèctrics de colors: un de vermell i un de blau. Després prem un interruptor i espera.*

*Se sent un bip-bip d’una alarma. LA DONA prem un altre interruptor.*

*El so s’atura.*

***A fora:***

***TORT, a la banda dels compartiments, plora.***

*TÚNEL.”* (Batlle, 2007: 55-56)

“7

*A la plataforma: més tard.*

*MÀRIUS assegut a terra. Aparentment, dorm.*

*LA DONA, de genolls a terra, amb els auriculars posats.*

*Se sent de fons la cançó que escolta LA DONA: “Oh, what a beautiful morning” de Rodgers i Hammerstein.*

*El maletí és obert a terra. Se sent el bip-bip d’una alarma. LA DONA prem un interruptor, el so s’atura.*

*Ara LA DONA caragola una peça amb els dits.*

*Quan acaba, treu amb molt de compte un parell de visos i se’ls guarda a la butxaca.*

*Tanca el maletí suaument.*

**A fora:**

**TORT, a la banda dels compartiments, plora.**

**TÚNEL.”** (Batlle, 2007: 81-82)

“10

*A la plataforma: més tard.*

*MÀRIUS assegut a terra. Aparentment, dorm.*

*LA DONA, de genolls a terra, amb els auriculars posats.*

*Se sent de fons la cançó que escolta LA DONA: “Oh, what a beautiful morning” de Rodgers i Hammerstein.*

*LA DONA tanca el maletí suaument. L’observa uns instants.*

*Després l’agafa i el deixa arrambat a la paret.*

*Seu.*

**A fora:**

**TORT, a la banda dels compartiments, plora.**

**TÚNEL.”** (Batlle, 2007: 99-100)

“13

*A la plataforma: més tard.*

*MÀRIUS assegut a terra. Aparentment, dorm.*

*LA DONA, de genolls a terra, amb els auriculars posats.*

*Se sent de fons la cançó que escolta LA DONA: “Oh, what a beautiful morning” de Rodgers i Hammerstein.*

*LA DONA tanca el maletí suaument. L’observa uns instants.*

*Després l’agafa i el deixa arrambat a la paret.*

*Seu.*

*Somriu.*

**A fora:**

**TORT, a la banda dels compartiments, plora.**

**TÚNEL.”** (Batlle, 2007: 117-118)

“14

[...]

*LA DONA agafa els auriculars i se’ls posa.*

*Comença a sentir-se, de fons, “Oh, what a beautiful morning” de Rodgers i Hammerstein.*

*S’agenolla a terra, agafa el maletí, que és a sota un seient, l’observa, amb el cap segueix el ritme de la música.*

*Finalment es decideix i obre el maletí.*

*Una llum intensa surt de l’interior del maletí i il·lumina l’espai.*

*Ara el maletí és obert a terra i LA DONA hi manipula fils elèctrics de colors: un de vermell i un de blau. Després prem un interruptor i espera.  
Se sent el bip-bip d'una alarma. LA DONA prem un altre interruptor. El so s'atura.  
Comença a cargolar una peça amb els dits.  
Quan acaba, treu amb molt de compte un parell de visos i se'ls guarda a la butxaca.  
Tanca el maletí suaument i el deixa arrambat a la paret. Seu.  
La música de fons.  
Somriu.  
De sobte, TÚNEL.  
Foscor.  
De sobte, un esclat de llum.  
FI.” (Batlle, 2007: 133-134)*

*Este ritmo dramátúrxico por 6 variacións epimónicas leves das escenas 1, 4, 7, 10, 13 e a derradeira microsecuencia da escena final, aséntase nunha estratexia amplificativa da información que reforza o ritmo dramático por mantemento intensificado da expectativa arredor de LA DONA e o seu maletín misterioso.*

*A derradeira variación contén o clímax resolutivo final que pecha a obra.*



## 5. MECANISMOS RÍTMICOS POR DIFERENZA

Está constituído por segmentos dramáticos, ou elementos compositivos diversos, cuxa única relación obvia é a contigüidade, a proximidade. Uns lindan cos outros, sen que entre eles haxa nin *repetición*, nin *contraste*, nin *similitude*. Son segmentos distintos cunha relación de proximidade colindante.

De cara á recepción o seu papel é o da novidade, posto que introducen novas informacións, novos datos, novos materiais.

A coherencia en si outorgarállela, no devir da *acción dramática*, outro segmento que ligue e xustifique, polo mecanismo que sexa, eses elementos ou segmentos anteriores diferentes.

A sensación rítmica provócana polo simple feito da acumulación de estímulos seguidos. A súa analoxía numérica sería a da adición de elementos disímiles:  $A + B + C + D + \dots$

Cando nos atopamos ante esta tipoloxía rítmica baseada na suma de novos segmentos, a sensación rítmica neste nivel non é plena, polo cal cede o seu protagonismo a outros mecanismos con maior capacidade estruturadora, como pode ser, por exemplo, o *ritmo dramaturxico de extensión ou duración*, que podería outorgar a eses novos segmentos unha relación máis perceptible baseada na *similitude*, *alternancia* ou *contraste* de duracións ou extensións do discurso dramático.

Non obstante tamén poderíamos considerar este mecanismo rítmico desde un achegamento tipicamente posmoderno relacionado co que Lévi-Strauss describiu como “bricolage”. Por exemplo se pensamos na ensamblaxe de fragmentos relativamente autónomos, equivalentes a “objets trouvés”, ata construír un artefacto cuxa forma e significado, ou significados, reconstrúese a través do proceso de enlaces, dando como resultado unha colaxe de elementos diversos, un “patchwork”, e unha aparente estrutura fragmentada que, no entanto, posúe a capacidade de casar o heteroxéneo.

De feito, na teoría da dramaturxia, é dun emprego máis común a noción de “*collage*”, como testemuña a entrada que se lle dedica no *Lèxic del drama modern i contemporani* (2009) dirixido por Jean-Pierre Sarrazac. A “*montaxe*” e a “*colaxe*” relaciónanse aquí con “l’obra d’art oberta (a l’exterior, a l’actualitat), capaç d’integrar l’atzar, els imprevistos, i de contemplar possibilitats múltiples.” (Sarrazac, 2009: 119)

As relacións entre segmentos ou elementos compositivos baseadas na asociación de ideas, conceptos, imaxes, tamén pode producir un efecto de colaxe ou montaxe de anacos disímiles.

A composición de dramaturxias a base de segmentos ou fragmentos disxuntivos e xustapostos, producindo un efecto de “puzzle” ou de “caos” (Ryngaert, 2005b: 67) escapa da organización unitaria típica da “dramaturxia fabular” (Sanchis, 2003: 35).

No entanto, sempre vai existir algún principio compositivo de autoconsistencia perceptible.

Se tomamos un exemplo no que os elementos compositivos foron *repetidos* ou *variados*, como é o caso do último exercicio que vimos de analizar no apartado anterior, e de súpeto aparece un elemento novo, diferente, esa *diferenza* vai concitar a nosa atención e xerar, de algunha maneira, un foco climático.

Retomemos o último exercicio de análise coa derradeira microsecuencia da escena final de *Trànsits* de Carles Batlle, que se moveu baixo un *ritmo dramaturxico por 6 variacións epimónicas*. Imos marcar en letra grosa os elementos novos que se intensifican baixo ese *ritmo dramaturxico por diferenza*:

“14

[...]

*LA DONA* agafa els auriculars i se'ls posa.

*Comença a sentir-se, de fons, “Oh, what a beautiful morning” de Rodgers i Hammerstein.*

*S'agenolla a terra, agafa el maletí, que és a sota un seient, l'observa, amb el cap segueix el ritme de la música.*

*Finalment es decideix i obre el maletí.*

*Una llum intensa surt de l'interior del maletí i il·lumina l'espai.*

*Ara el maletí és obert a terra i LA DONA hi manipula fils elèctrics de colors: un de vermell i un de blau. Després prem un interruptor i espera.*

*Se sent el bip-bip d'una alarma. LA DONA prem un altre interruptor. El so s'atura. Comença a cargolar una peça amb els dits.*

*Quan acaba, treu amb molt de compte un parell de visos i se'ls guarda a la butxaca.*

*Tanca el maletí suaument i el deixa arrambat a la paret. Seu.*

*La música de fons.*

*Somriu.*

*De sobte, TÚNEL.*

*Foscor.*

***De sobte, un esclat de llum.***

*FI.” (Batlle, 2007: 133-134)*



Todas as actividades que se describen nesta didascalia final de *Trànsits* xa as vimos realizar en escenas precedentes de maneira *variada*. O elemento novidoso aquí é precisamente a derradeira acción lumínica: “De sobte, un esclat de llum.” que pecha a obra. Desde logo, a rendibilidade metafórica dese “esclat de llum” é forte no que atinxe ao que podemos inducir e a cómo isto condiciona todo o que vimos ou visualizamos antes.

Dentro do *ritmo dramaturxico-dramático por diferenza* tamén podemos considerar o *ritmo dramaturxico-dramático por imprevisto*, que estudaremos un pouco máis adiante. Pero o *imprevisto* cando non só desafíe a causalidade ou motivación, senón cando, ademais introduza ou supoña unha *diferenza*.

Vexamos un exemplo práctico co fragmento inicial dunha dramaturxia de Antonin Artaud titulada *Le jet de sang* (1927) na que, malia a recorrencia dos personaxes xenéricos e das súas primeiras réplicas, axiña imos atopar sucesos que funcionan baixo o *ritmo dramaturxico por diferenza* e tamén, simultaneamente, polo *ritmo dramaturxico por imprevisto*.

“LE JET DE SANG

LE JEUNE HOMME. Je t’aime et tout est beau.

LA JEUNE FILLE, *avec un tremolo intensifié dans la voix*. Tu m’aimes et tout est beau.

LE JEUNE HOMME, *sur un ton plus bas*. Je t’aime et tout est beau.

LA JEUNE FILLE, *sur un ton encore plus bas que lui*. Tu m’aimes et tout est beau.

LE JEUNE HOMME, *la quittant brusquement*. Je t’aime.

*Un silence.*

Mets-toi en face de moi.

LA JEUNE FILLE, *même jeu, elle se met en face de lui*. Voilà.

LE JEUNE HOMME, *sur un ton exalté, suraigu*. Je t’aime, je suis grand, je suis clair, je suis plein, je suis dense.

LA JEUNE FILLE, *sur le même ton suraigu*. Nous nous aimons.

LE JEUNE HOMME. Nous sommes intenses. Ah que le monde est bien établi.

*Un silence. On entend comme le bruit d’une immense roue qui tourne et dégage du vent. Un ouragan les sépare en deux.*

*A ce moment, on voit deux astres qui s’entrechoquent et une série de jambes de chair vivante qui tombent avec des pieds, des mains, des chevelures, des masques, des colonnades, des portiques, des temples, des alambics, qui tombent, mais de plus en plus lentement, comme s’ils tombaient dans du vide, puis trois scorpions*

*l'un après l'autre, et enfin une grenouille, et un scarabée qui se dépose avec une lenteur désespérante, une lenteur à vomir.*

LE JEUNE HOMME, *criant de toutes ses forces*. Le ciel est devenu fou.

*Il regarde le ciel.*

Sortons en courant.

*Il pousse la jeune fille devant lui.*

*Et entre un Chevalier du Moyen Age avec une armure énorme, et suivi d'une nourrice qui tient sa poitrine à deux mains, et souffle à cause de ses seins trop enflés.*

LE CHEVALIER. Laisse là tes mamelles. Donne-moi mes papiers.

LA NOURRICE, *poussant un cri suraigu*. Ah! Ah! Ah!

[...]" (Artaud, 2004: 76-78)

Malia ao *ritmo dramaturxico por repetición-variación epanaléptica ou xeminativa das primeiras réplicas*, así como a recorrencia da *alternancia* das quendas de fala entre LE JEUNE HOMME e LA JEUNE FILLE, a didascalía que vén xusto despois de que LE JEUNE HOMME afirme: “Nous sommes intenses. Ah que le monde est bien établi.”, fai entrar en escena toda unha serie de sucesos *imprevistos* e inconexos que xeran un *ritmo dramaturxico por diferenza* que constitúe un momento climático.

Unha especie de apocalipse estoura sobre a escena desintegrando calquera asomo de causalidade lóxica, moi na onda das ideas expresadas por Artaud en “El teatro y la peste” (Artaud, 1990: 15) nas que sinalaba que unha “verdadeira” obra de teatro “perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido” (Artaud, 1990: 29). O mecanismo rítmico da *diferenza* e do *imprevisto* asoman aquí esa vontade artaudiana dunha “acción violenta” que desperte e revele a sensibilidade do público, expresada nos manifestos de “El teatro de la crueldad”:

“Propongo recobrar por medio del teatro el conocimiento físico de las imágenes y los medios de inducir al trance, como la medicina china que sabe qué puntos debe punzar en el cuerpo humano para regular las más sutiles funciones.

[...] la sonorización es constante: los sonidos, los ruidos, los gritos son escogidos ante todo por su calidad vibratoria, y luego por lo que ellos representan.[...]

Una acción violenta y concentrada es una especie de lirismo: excita imágenes sobrenaturales, una corriente sanguínea de imágenes, un chorro sangriento de imágenes en la cabeza del poeta, y en la cabeza del espectador. [...]

Propongo pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores.

Un teatro que abandone la psicología y narre lo extraordinario, que muestre conflictos naturales, fuerzas naturales y sutiles, y que se presente ante todo como un excepcional poder de derivación. Un teatro que induzca al trance, como inducen al trance las danzas de los derviches [...]” (Artaud, 1990: 90-92)

No que atinxe ao *ritmo por diferenza* baseado no procedemento de *montaxe e colaxe* resulta moi elocuente a peza *4.48 Psicose* de Sarah Kane, na que engancha textualidades de diversa procedencia (citas doutras obras literarias ou non, como poden ser frases da *Biblia*; listaxes de medicamentos; proposicións de resoancia histórica sacadas do seu contexto social; palabras inconexas en diversas disposicións na páxina; números; etc) e réxime narrativo diverso (fragmentos de réplicas en aparente intercambio dialóxico en segunda persoa; segmentos aparentemente monolóxicos na primeira persoa da lírica; segmentos nos que a palabra se volve descritiva, a xeito de diagnóstico médico; segmentos confesionais; etc.)

“[...]”

Sertralina, 50 mg. O insomnio aumentou, ansiedade extrema, anorexia (perda de 17 kg de peso) aumento de pensamentos, intencións e plans de suicidio. Suspendido coa hospitalización.

Zopiclone, 7,5 mg. Durmiu. Suspendido por mor dun sarabullo. [...]

Meleril, 50 mg. Coopera.

Lofepamina, 70 mg, aumentada a 140 mg, logo a 210 mg. Aumento de 12 kg de peso. Perda da memoria a curto prazo. Ningunha outra reacción.

[...]” (Kane, 2009: 440)

“ – Gaseei os xudeus, matei os kurdos, bombardeei os árabes, fodín crianzas mentres suplicaban clemencia, [...]” (Kane, 2009: 444)

“[...] Temede a Deus

e a súa chamada de condena

un buraco na miña pel, un fervor no meu corazón

un cobertor de cascudas sobre o que bailamos

este infernal estado de sitio.

[...]” (Kane, 2009: 445-446)

Montaxe e colaxe de textualidades e imaxes diversas que dan conta dunha voz ou dunhas voces escindidas do “eu”, do “nós”. Unha subxectividade en crise que rebenta e se nos amosa deste xeito esnaquizado, como nun crebacabezas. As relacións rítmicas de fricción entre os elementos disímiles que se pegan nesta colaxe conseguen que forma e

contido se unifiquen na mesma sensación ou efecto de desgarradora beleza, pasando por momentos de maior violencia, en contraste con outros de maior tenrura ou desvalemto.

## 6. MECANISMOS RÍTMICOS POR ACUMULACIÓN

En relación directa coa suma de elementos compositivos baixo o *ritmo por diferenza*, así como as intensificacións e sobrecargas xeradas polos mecanismos do *ritmo por recorrencia, repetición, variación e simetría*, estaríamos ante fenómenos de natureza rítmica *acumulativa*.

Podemos establecer hipóteses lóxicas que non necesitan, polo básico do razoamento común que as sustenta, maior documentación referencial teórica, segundo as cales, por exemplo, un *ritmo dramático por acumulación de velocidade rápida na execución (no tempus)* provocará un incremento da tensión. Do mesmo xeito, un *ritmo dramático por acumulación da lentitude extrema na execución (slow motion)* tamén contribuirá a un incremento da tensión.

De xeito paralelo, e co mesmo razoamento, podemos inducir facilmente que un *ritmo dramático por acumulación de luminosidade brillante* producirá un clímax intensivo no momento no que se dea. E un *ritmo dramático por acumulación de escuridade ou penumbra* tamén vai incentivar a tensión.

Acontece igualmente co código auditivo se describimos un *ritmo dramático por acumulación de volume sonoro*, ou pola contra un *ritmo dramático por acumulación de silencio ou, incluso, dun volume moi baixo*, que tamén poden agudizar a atención e a atracción polo mero feito de excitar os nosos sentidos de xeito moi abundante ou moi deficitario.

En conclusión, estamos ante un mecanismo rítmico que se pode aplicar a todos os elementos e niveis de composición nunha dramaturxia, tanto na intervención de personaxes, como na incidencia de accións de natureza diversa, ou no agravamento dos conflitos, ou na disposición de obxectos, etc.

No entanto, é mester facer algunhas distincións que teñen consecuencias non só na composición como tamén nos efectos que poden suscitar na recepción. Referímonos ao *ritmo por acumulación dun fenómeno nun mesmo segmento ou secuencia*, no eixe da sincronía, fronte ao *ritmo por acumulación baseada na xustaposición*, no eixe da diacronía.

### 6.A. SINCRÓNICA

Un dos procedementos para xerar *ritmo por acumulación* consiste na *simultaneidade* e no desenvolvemento dun tempo múltiple onde as réplicas e os acontecementos se trencen e superpoñan.

Isto pode producir unha multiplicación dos puntos de vista e fornece de “espesor” á duración ou afirman e subliñan a corporalidade a través da “evocación de sensacións e de percepcións” (Sermon et Ryngaert, 2012: 21).

O feito de amontoar enunciados e accións de maneira ostensible provoca esa impresión de desbordamento e densidade. “Des dramaturges s’efforcent de tout dire en même temps et de tout faire percevoir en même temps, ou du moins ‘d’additionner’ les énoncés, de les ‘empiler’ au lieu de les faire se succéder.” (Sermon et Ryngaert, 2012: 21)

Certamente non se trata tanto, neste *ritmo por acumulación sincrónica*, dun fenómeno temporal senón dunha estratexia ligada directamente ao nivel da enunciación.

Observemos, como exemplo sinxelo, o derradeiro segmento do Acto Primeiro de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (1962) de Edward Albee<sup>33</sup>. Cando se dá unha simultaneidade das réplicas de Martha e George, na súa frenética loita diante da parella nova de convidados, Nick e Honey, que permanecen estupefactos (Albee, 1997: 150).

---

<sup>33</sup> Edward Albee (Washington, 1928). Dramaturgo estadounidense que posúe unha ampla produción dramática, publicada e estreada en diferentes linguas arreo do mundo. Profesor de escrita dramática na University of Houston. Gañou en tres ocasións o prestixioso premio Pulitzer de teatro, con *A Delicate Balance* (1967), *Seascape* (1975) e *Three Tall Women* (1994). Tamén foi nominado a este mesmo galardón por *Who’s Afraid of Virginia Woolf* en 1963. En 1999 recibiu o PEN/Laura Pels International Foundation for Theatre Award como Master American Dramatist. Tamén se lle concedeu o Special Tony Award for Lifetime Achievement en 2005. A Medalla de Ouro do Teatro da American Academy and Institute of Arts and Letters en 1980 e outros galardóns que dan conta da alta valoración que acadou a súa obra.

MARTHA.—(*Que levanta la voz para contrarrestar la de su marido*)... casado con la hija del rector, que se espera que sea *alguien*, no un mero don nadie, un ratón de biblioteca, una persona tan... contemplativa que no puede ni llegar a nada, alguien sin el nervio para hacer que alguien se sienta orgulloso de él... ¡VALE, GEORGE!

GEORGE.—(*Por debajo, pero levantando la voz para evitar que se oiga a su mujer*)  
¿Quién teme a Virginia Woolf,  
Virginia Woolf,  
Virginia Woolf?  
¿Quién teme a Virginia Woolf cuando se levanta?  
GEORGE Y HONEY.—(*Esta última se une, ebria*) ¿Quién teme a Virginia Woolf,  
Virginia Woolf,  
Virginia Woolf?  
(*etc.*)

MARTHA.—¡Para!

(*Un breve silencio.*)

HONEY.—(*Se levanta, va hacia el recibidor*) No me encuentro bien... tengo angustia... voy a vomitar.

(*Sale.*)

NICK.—(*La sigue*) ¡Cielo santo!

(*Sale.*)

MARTHA.—(*Les sigue, pero se vuelve hacia GEORGE con desprecio*)  
¡Me cago en Dios! (*Sale. GEORGE queda solo en escena.*)

TELÓN

A simultaneidade das accións verbais da parella Martha-George acaba nun clímax case coral de voces e nun final precipitado e veloz, cando Honey, coa voz entrecortada, sae para vomitar.

## 6.B. DIACRÓNICA

### 6.B.1. CONTINUA

No eixe diacrónico, por exemplo, en obras de dramaturxia fabular, podemos achar escenas nas que se acugulen accións de diversa natureza relacionadas co conflito dramático dando lugar a unha perceptible atmosfera tensa e intensa.

As estratexias de protagonista(s) e antagonista(s), nesas escenas, acostuman investirse dunha especial virulencia. Pensemos, por exemplo, nos momentos de maior enfrontamento entre George e Martha en *¿Quién teme a Virginia Woolf?* de Edward Albee.

Visualicemos os últimos segmentos do Acto Primeiro cando salta o tema tabú do fillo de George e Martha ante a parella nova de convidados, Nick e Honey, nun *crescendo* na *acumulación de accións conflictivas* deica a violencia física:

“[...]

GEORGE. (*Que sigue dando la espalda a todos.*) Basta ya, Martha.

MARTHA. (*Despiadadamente triunfante.*) ¡Por ahí! Ya ves, George no tenía mucho... empuje... no era especialmente agresivo. De hecho lo que era era una especie de... (*Escupe la palabra en dirección a la espalda de George.*) ... ¡FRACASADO! Un gran... FRACASADO

(*Golpe estruendoso después de FRACASADO, GEORGE rompe una botella contra el minibar y se queda ahí, todavía de espaldas al resto, mientras sostiene lo que queda de la botella por el cuello. Hay un silencio. Todo el mundo paralizado. Entonces...*)

GEORGE. (*A punto de llorar.*) He dicho que basta ya, Martha.

MARTHA. (*Tras pensar en qué alternativa seguir.*) Espero que sea un casco vacío, George. No puedes echar a perder alcohol del bueno... No con tu sueldo.

(*GEORGE suelta la botella en el suelo, sin moverse.*)

No con un sueldo de profesor asociado. (*A NICK y HONEY.*) Porque no serviría de nada... en las cenas de patrocinadores, para recoger fondos. No tenía... personalidad, ¿sabes lo que quiero decir? Y fue toda una desilusión para papá, como podéis imaginar. Así que aquí estoy. Atascada con este fracaso.

GEORGE. (*Se vuelve.*) ... no sigas, Martha...

MARTHA. ... este GUSANO del departamento de historia...

GEORGE. ...Martha, no...” (Albee, 1997: 149)

Logo de que saíra o tema tabú do fillo, Martha comeza a atacar a George, facendo unha *acumulación continua* de reproches e insultos que culmina, no derradeiro segmento do Acto Primeiro, nun xogo de *ritmo por acumulación sincrónica* da acción verbal, na simultaneidade das réplicas de ambos, dentro dun combate por calar ou anular ao outro nese *crescendo* da crispación que se foi acumulando.

#### 6.B.2. DESCONTINUA OU FRAGMENTARIA

Outro caso distinto de *ritmo por acumulación* é aquel que se produce mediante a cantidade na xustaposición, a montaxe e a colaxe. Trátase, aquí, da cantidade na *acumulación de fragmentos xustapostos*.



Un exemplo práctico paradigmático a este respecto do espesor textual e das filtracións nun enunciado doutros enunciados, xa sexa como citas ou como outros préstamos é a dramaturxia intertextual *Máquina Hamlet* (1978) de Heiner Müller<sup>34</sup>.

Estamos ante un mecanismo de *ritmo por acumulación*, que usa tamén o procedemento da colaxe, como o descrito no capítulo dedicado aos *mecanismos rítmicos por diferenza*. Non obstante, distínguese destes porque leva as *diferenzas* ata o paroxismo no que atinxe á cantidade. Os estímulos amoréanse ata o límite e prodúcese un efecto moito máis denso e acumulativo.

Imos observar eses efectos do *ritmo por acumulación diacrónica na xustaposición e mestura de enunciados* no primeiro segmento da obra:

“1

#### ALBÚM DE FAMILIA

Eu fun Hamlet. De pé fronte ao mar falaba coa rompente BLABLA, ás miñas costas as ruínas de Europa. As campás anunciaban o funeral de estado, asasino e viúva en parella, a paso de ganso tras o féretro do insigne cadáver os conselleiros, ouveando nun dó mal pagado QUEN É O CADÁVER DO COCHE FÚNEBRE? / POR QUEN SE ESCOITAN TANTOS BERROS E LAIOS? / O CADÁVER DUN GRANDE / DOADOR DE ESMOLAS a poboación alienada, obra da súa arte de goberno FOI UN HOME QUE COLLÍA TODO DE TODOS. Detiven o cortexo fúnebre, forcei o cadaleito coa espada, escachei a folla, abrino coa parte roma e espallei o proxenitor morto A CARNE CHAMA Á CARNE entre os míseros corpos circundantes. O loito converteuse en xúbilo, o xúbilo en lapar, sobre o cadaleito baleiro cubriu o asasino a viúva AXUDAREICHE TÍO ABRE AS PERNAS MAMÁ. Deiteime no chan e escoitei o mundo dar as súas voltas ao ritmo da putrefacción.

I'M GOOD HAMLET GI'ME A CAUSE FOR GRIEF  
AH THE WHOLE GLOBE FOR A REAL SORROW  
RICHARD THE THIRD I THE PRINCEKILLING KING  
OH MY PEOPLE WHAT HAVE I DONE UNTO THEE  
ARRASTRO O PESO DO MEU CEREBRO COMA UN CHEPUDO

---

<sup>34</sup> Heiner Müller (1929-1995). Dramaturgo e director de escena alemán. Considerado o dramaturgo alemán máis importante do século XX despois de Bertolt Brecht, con quen traballou e aprendeu. Gañador do Premio Heinrich Mann en 1959 e do Premio Kleist en 1990. A súa popularidade como dramaturgo comezou coa estrea en 1978 de *Xermania. Morte en Berlín* na Munich Kammerspiele. Logo, el mesmo dirixiu *Der Auftrag (A Misión)* en Bochum, en 1982. En París, Jean Jourdheuil estreou *Máquina Hamlet* en 1979, que despois estrearía en inglés con grande éxito, nos anos oitenta, Robert Wilson, quen tamén estreou *Quartet* en Alemaña e despois en Francia. Müller, na primeira metade dos anos noventa, estivo na dirección do Berliner Ensemble. Moitas das súas pezas fragmentarias contribuíron ao nomeado “teatro posdramático”.

PALLASO SECUNDARIO NA PRIMAVERA COMUNISTA  
SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE  
LETS DELVE IN EARTH AND BLOW HER AT THE MOON

Aquí vén a pantasma que me creou, coa brosa aínda fendendo o cranio. Podes deixar o sombreiro, sei que tes un buraco de máis. Tivese a miña nai un menos cando aínda era carne: teríame aforrado a min mesmo. Habería que coser as mulleres, un mundo sen nais. Poderíámonos aniquilar uns aos outros con tranquilidade, e con certa esperanza, cando a vida se nos faga demasiado longa ou a gorxa demasiado estreita para os nosos berros. Que queres de min? Non tes dabondo cun funeral de estado. Vello estúpido. Non tes sangue nos zapatos. Que me importa o teu cadáver! Alégrate de que haxa un amarre por fóra, poida que subas ao ceo. A que esperas? Degoláronse os galos. Xa non hai mañá.

DEBERÍA

PORQUE SEXA O COSTUME FUNDIR UN ANACO DE FERRO  
NA CARNE MÁIS PRÓXIMA OU NA DE MÁIS ALÁ  
AFERRARME A ISO PORQUE O MUNDO XIRA  
SEÑOR RÓMPEME A NOCA AO CAER  
DO TALLO DA CERVEXERÍA

Entrada de Horacio. Confidente dos meus pensamento, atestados de sangue desde que a mañá está cuberta polo ceo baleiro. MEU AMIGO CHEGAS DEMASIADO TARDE POLA TÚA PAGA / NON TES LUGAR NA MIÑA TRAXEDIA. Horacio, coñécesme. Es o meu amigo, Horacio. Se me coñeces, como podes ser o meu amigo? Queres facer o papel de Polonio, aquel que se quere deitar coa súa filla, a sedutora Ofelia, que aquí chega ao escoitar a palabra clave, mira como move o cu, un papel tráxico. HoracioPolonio. Sabía que eras un actor. Tamén eu o son, interpreto a Hamlet. Dinamarca é unha prisión, entre nós levántase unha parede. Mira o que nace da parede. Exit Polonio. A miña nai é a noiva. O seu peito é unha roseira, o ventre unha cova de serpes. Esqueciches o texto, mamá. Apúntocho LAVA O CRIME DA TÚA CARA MEU PRÍNCIPE / E NAMORA A NOVA DINAMARCA. Devolvereiche a túa virxindade, Madre, para que o teu rei teña unha voda sanguenta. O VENTRE DA NAI NON É UNHA RÚA DE SENTIDO ÚNICO. Agora anoo as túas mans ás costas co teu veo de noiva porque me dá noxo o teu abrazo. Agora ráchoche o vestido de noiva. Agora tes que berrar. Agora unto os farrapos do vestido coa terra na que se converteu meu pai, cos farrapos a túa cara o teu ventre os teus peitos. Agora posúote, miña nai, seguindo a súa, do meu pai, pegada invisible. Afogo o teu berro cos meus beizos. Recoñeces o froito do teu corpo. Agora volve a túa voda, puta, baixo o inmenso sol dinamarqués que brilla sobre vivos e mortos. Quero atrancar a latrina co cadáver para que o palacio afogue en merda real. Despois, Ofelia, deixa que che devore o corazón que chora as miñas lágrimas.” (Müller, 2013: 223-225)

Aquí podemos analizar a mestura e a pluralidade de cambios na direccionalidade da voz así como no cambio do réxime verbal, que nuns sintagmas pertence ao discurso directo libre, mentres que noutros pasa, de súpeto e sen tansición, ao discurso indirecto libre.

Por exemplo, observemos aquí, neste fragmento extraído da escena anterior, como a voz pasa dun rexistro descritivo-épico, a un discurso directo libre dramático e a un discurso indirecto libre rapsódico:

“A miña nai é a noiva. O seu peito é unha roseira, o ventre unha cova de serpes. Esqueiches o texto, mamá. Apúntocho LAVA O CRIME DA TÚA CARA MEU PRÍNCIPE / E NAMORA A NOVA DINAMARCA. Devolvereiche a túa virxindade, Madre, para que o teu rei teña unha voda sanguenta. O VENTRE DA NAI NON É UNHA RÚA DE SENTIDO ÚNICO.”

Da mesma obra de Heiner Müller, tamén podemos escoller unha escena na que o *ritmo dramaturxico por acumulación diacrónica descontinua na xustaposición* atinxe as accións e movementos alén da(s) voz/voces:

“3  
SCHERZO

*Universidade dos mortos. Balbordos e murmurios. Desde as súas lápidas (cátedras) os filósofos mortos guindan os seus libros contra Hamlet. Galería (ballet) das mulleres mortas. A muller na forza A muller das veas cortadas etc., Hamlet obsérvaas coa actitude dun visitante de museo (espectador de teatro). A mulleres mortas arríncanlle a roupa do corpo. Dun cadaleito vertical coa lenda HAMLET 1 aparecen Claudio e, vestida e pintada como unha puta, Ofelia. Striptease de Ofelia.*

OFELIA Hamlet, queres comer o meu corazón? *Ri.*

HAMLET *Tapando a cara coas mans:* Quero ser unha muller.

*Hamlet vístese coa roupa de Ofelia, Ofelia pínalle unha máscara de puta, Claudio, agora pai de Hamlet, ri en silencio, Ofelia envíalle un bico a Hamlet coa man e volve canda Claudio / pai de Hamlet ao cadaleito. Hamlet con pose de puta. Un anxo, a cara na caluga: Horacio. Baila con Hamlet.*

VOC(ES) *desde o cadaleito:* Amarás o que aniquilaches.

*O baile faise máis rápido e salvaxe. Risas desde o cadaleito. Nun bambán Madonna con cancro de mama. Horacio abre un paraugas, abraza a Hamlet. Abrazados quedan petrificados baixo o paraugas. O cancro de mama brilla baixo o sol.” (Müller, 2013: 227)*

Unhas das estratexias para acadar a montaxe *acumulativa* é a da fragmentación, que como sinaléi noutro traballo (Becerra, 2013), constitúe un dos procedementos dramaturxicos ensaiados en *Máquina Hamlet*, que parten da preeminencia do asociativo e do rítmico. O propio autor explícao:

“La fragmentación de un proceso acentúa su carácter procesual, obstaculiza la desaparición del acto de producción en el producto, la mercantilización, convierte el reflejo en campo de experimentación abierto a la coproducción del público. No creo que una historia que tenga “pies y cabeza” (la fábula en su sentido clásico) pueda hoy hacer justicia a la realidad” (Riechmann, 1990: 20)

Ese procedemento de cortes, de fragmentos, que presupón un traballo de montaxe, atópase xa no “drama en estacións” do teatro expresionista, de cadros independentes e intercambiabes, tamén nalgunhas das pezas do “teatro épico” de Bertolt Brecht, e constitúe a característica fundamental do “teatro de cabaré”, cun actor e autor como Karl Valentin, que influíu notoriamente, por exemplo, en Brecht. Trátase, asemade, dunha das características do “teatro medieval” coa súa estrutura de retablo, de friso.

A composición en anacos, *lexias*, contribúe a unha porosidade que produce indefectiblemente unha implicación activa da recepción:

“On ne devrait pas boucher les pores de la partie pour le tout, le fragmentaire les garde ouverts, l’instant aspire toutes les époques ensemble, la véritable œuvre d’art totale ne peut naître que de l’unité, comme toujours contradictoire de la scène et du public, le spectateur aussi est un fragment que l’on fait entrer dans le jeu des fragments.” (Müller, 1991: 64)

O ritmo por acumulación diacrónica descontinua por xustaposición de accións potencia a dimensión lúdica dos enunciados e das accións máis aló dunha *fábula*. Neste senso *Máquina Hamlet* de Müller é un modelo a estudar.

Estamos ante unha dramaturxia xa plenamente *posdramática* que, malia renunciar á *story* non renuncia ao *game* (Lehmann, 2002: 33-34), senón que o potencia e o converte na “generative matrix”. O propio discurso verbal se volve acción e se presta para xerar outras accións escénicas e para actuar en simultaneidade e diverxencia con outros axentes sobre o taboado, como pode ser a iluminación, o movemento actoral, etc.

Abolida a linearidade, a intriga e a consecuenta previsibilidade, ábrese unha fragmentariedade e unha simultaneidade de accións de diversa natureza que permiten solucións artísticas inéditas e sorprendentes.

O texto é unha plétora de imaxes e ideas, de voces que comparecen a xeito de monólogo ou soliloquio e que reclaman unha actriz e un actor “portavoz”. A este respecto, o dramaturgo e profesor Jean-Pierre Sarrazac sinala que:

“Ici, l’abondance verbale n’est que le ressac d’un empêchement de parler et le déferlement de paroles du personnage intervient comme la stricte compensation, au poids des mots, d’un refoulement dont les causes sont sociales et existentielles. Ainsi Heiner Müller provoque, dans *Hamlet-Machine*, l’échouage d’Ophélie, l’héroïne shakespearienne aphasique, sur la grève du tragique quotidien.” (Sarrazac, 1999: 130)

A heteroxeneidade e a colaxe de voces de diversas procedencias e con diversas direccións, produce unhas imaxes que xeran un efecto pictórico e á vez musical. Como sinala Florence Baillet (Ryngaert, 2005a: 96-100) nun estudo ao respecto. A tipografía redonda, as didascalias en itálica, e as autocitacións así como as citas de Shakespeare, Marx, Dostoievski, Brecht, Eliot ou Artaud, resáltanse en maiúsculas. As réplicas en prosa repartidas entre o simulacro de Hamlet e de Ofelia, son interrompidas por versos extraídos de *Ricardo III* ou *Hamlet*, por unha parodia versificada do Pater Noster e por un intercambio de réplicas cuxo título nos sitúa no ámbito da música: “Scherzo”.

“Pareil mode de dialogue polyphonique et labyrinthique dérouté, obligeant à différer la fixation d’un sens unique, récusant toute interprétation monologique, et c’est bien là le principal effet escompté. Faut-il rappeler que, lorsque Heiner Müller mettait en scène ses propres textes, il insistait avant tout sur la musicalité de ses dialogues.” (Baillet, Florence en Ryngaert, 2005a: 100)

O emprego de fragmentos de prosa compostos de frases curtas, citas, slogans, recontros de cancións, frases noutros idiomas, mestura de discurso verbal e didascalias, así como o emprego do verso libre que vai estruturando unha serie de pausas, de finais, de encabalgamentos, de insistencia sobre uns termos fronte a outros. O emprego de diferentes tipografías, como xa se sinalou, de maiúsculas e minúsculas, de diferentes disposicións na *misse en page*. O recurso a alegorías, metáforas, paradoxos e outras figuras. Toda esta estilización que establece un afastamento dos realismos ancorase, non obstante, nun fondo compromiso coa realidade.

“Un critique de cinéma m’a demandé un jour pourquoi les œuvres théâtrales et cinématographiques en RDA faisaient souvent appel à un langage poétisant plutôt qu’à ce qu’il appelait un langage naturaliste, pourquoi cette tendance à préférer la stylisation au réalisme? Cette remarque, qui ne vaut que jusqu’à un certain point, s’explique par le fait que la RDA n’est pas photographiable: ici, les acteurs ne peuvent même pas dire “Guten Tag” sans que ça ait l’air d’un mensonge. Le réalisme ne fonctionne absolument pas, seule la stylisation fonctionne – ce qui est

une façon de reprendre la remarque de Brecht selon laquelle une photographie des usines Krupp ne nous dit au fond rien sur les usines Krupp.” (Müller, 1991: 35-36)

\* \* \*

Do mesmo xeito, tamén cómpre considerar como estratexia dentro do *ritmo por acumulación* o “efecto de tipo coral converxente” (Sermon et Ryngaert, 2012: 23) que contribúe, igualmente, a darlle “espesor” a un discurso debido ás voces múltiples que conflúen nel. Ou sexa, vén sendo outro modo de *acumulación* e intensificación rítmica.

Os “efectos de frotamento” (Sermon et Ryngaert, 2012: 24) que coinciden cos mecanismos do *ritmo por contraste-oposición* e que tamén poden deberse á superposición e simultaneidade, son outra das características do *ritmo por acumulación*. Por exemplo, accións verbais que pertencen a configuracións espazo-temporais diferentes pero que a *trama* as dispón ao mesmo tempo e de maneira (practicamente) solapada. Isto pode provocar choques de sentido sorprendentes ou relanzar e complementar os elementos e os segmentos simultaneados, ou tender unha ironía e un *contraste* de rendibilidade cómica.

Un exemplo práctico a este respecto tamén se pode atopar en *Tànsits* de Carles Batlle cando na *trama* coinciden, de xeito simultáneo, accións que pertencen a dúas configuracións espaciais diferentes:

“15

*A la plataforma: una mica abans.*

*TORT i POL.*

*A fora:*

*LA DONA a la banda de la cafeteria.*

*NINA a la banda dels compartiments.*

1ª. **TORT.** Hi havia una noia al lavabo.

2ª. **POL.** Sí.

3ª. **TORT.** On és?

4ª. **POL,** *assenyalant cap a on acaba de sortir NINA.* Allí.

5ª. **LA DONA: Ho faré. Ho faré per tu, fill meu.**

6ª. **TORT.** Bitllet, sisplau.

7ª. **POL,** *traient-se el bitllet de NINA d'una butxaca.* Tingui.

8ª. **TORT.** Bitllet obert?

9ª. **POL.** Com diu?

10ª. **TORT.** No hi consta el destí.

*Pausa breu.*

- 11<sup>a</sup>. **POL.** Encara no he decidit on baixaré.
- 12<sup>a</sup>. **NINA.** **Recordo els teus renecs, pare, l'olor del teu alè quan tornaves tard a casa, de nit, quan / entraves a la meva habitació, quan em feies un petó.**
- 13<sup>a</sup>. **LA DONA.** **Entrava a la teva habitació, et feia un petó. Dormies.**
- 14<sup>a</sup>. **NINA.** **Bona nit, pare.**
- 15<sup>a</sup>. **LA DONA.** **Bona nit, fill.**
- 16<sup>a</sup>. **TORT.** Cap a on m'ha dit?
- 17<sup>a</sup>. **POL.** No l'entenc.
- 18<sup>a</sup>. **TORT.** La noia del lavabo.
- 19<sup>a</sup>. **POL,** *assenyalant els compartiments.* Cap allí. Em sembla que no duu bitllet.
- 20<sup>a</sup>. **TORT.** Com és?
- 21<sup>a</sup>. **NINA.** **Sóc jove, sóc bona, obedient, però no recordo que mai em diguessis una paraula dolça, que em portessis un regal, només renecs, pudor, cops, més cops, més encara, i t'estiraves, i m'estrenyies, i després roncaves. Jo plorava, tu no. Tu no, no ploraves, només roncaves... Jo m'aixecava, obria la finestra...**
- 22<sup>a</sup>. **LA DONA.** **Quan obria la finestra...**
- 23<sup>a</sup>. **NINA.** **... tot era boira, gris.**
- 24<sup>a</sup>. **LA DONA.** **Quan obria la finestra, un esclat de llum il·luminava la nostra casa.**
- 25<sup>a</sup>. **POL.** És jove
- 26<sup>a</sup>. **TORT.** Jove?
- 27<sup>a</sup>. **POL.** Jove, bonica, m'ha mirat i m'ha trencat el cor.

*Pausa breu.*

- 28<sup>a</sup>. **POL.** Amb confiança..., és d'aquelles que s'insinuen.
- 29<sup>a</sup>. **TORT.** S'insinuen.
- 30<sup>a</sup>. **POL.** Sí, busquen.
- 31<sup>a</sup>. **NINA.** **Ets un malparit, pare.**
- 32<sup>a</sup>. **POL.** Una puta.
- 33<sup>a</sup>. **TORT.** Una puta.
- 34<sup>a</sup>. **NINA.** **Un malparit, i malgrat tot, t'estimo... T'estimo, pare.**
- 35<sup>a</sup>. **LA DONA.** **T'estimo, fill.**
- 36<sup>a</sup>. **POL.** Tot mentides, tot inventat, pura imaginació.
- 37<sup>a</sup>. **TORT.** Gràcies per la informació.
- 38<sup>a</sup>. **NINA.** **A partir d'ara...**
- 39<sup>a</sup>. **LA DONA.** **A partir d'ara / tot serà diferent.**
- 40<sup>a</sup>. **NINA.** **Tot serà diferent.**

*TORT surt cap a la banda dels compartiments.*

*POL recull la motxilla i se'n va cap a la cafeteria.*

*Pausa.*

- 41<sup>a</sup>. **LA DONA.** **El noi de la motxilla acaba d'entrar.**
- 42<sup>a</sup>. **POL.** **La doctora...**
- 43<sup>a</sup>. **TORT.** **La tinc davant meu... L'hi demano amablement.**
- Bitllet, sisplau.**
- 44<sup>a</sup>. **NINA.** **El revisor em demana el bitllet. El té el meu pare, el bitllet.**
- 45<sup>a</sup>. **TORT.** **La faig entrar al compartiment.**
- 46<sup>a</sup>. **NINA.** **No m'escolta, no m'escolta**

*LA DONA entra a la plataforma, deixa el maletí i el llibre i seu. De sobte, se sent un cop i un petit gemec que vénen del lavabo. LA DONA s'alça i pica a la porta.*" (Batlle, 2007: 121-125)

Esta derradeira escena de *Trànsits*, ademais de achegarse ao estalido climático final, intensifica sobremaneira os acontecementos verbais e/ou non verbais fragmentándoos e solapándoos a través dun *ritmo por acumulación diacrónica e sincrónica* mesturadas.

A propia tipografía do texto, botando man do recurso da letra grosa, marca a simultaneidade e o cruzamento de sucesos que pertencen a dous espazos diferentes do tren no que se desenvolve a acción da obra.

Ademais desta estratexia, Batlle dispón, de maneira contigua, diferentes estilos enunciativos:

A voz descritiva pola que un personaxe conta o que está a facer: 43<sup>a</sup>. **"TORT. La tinc davant meu... L'hi demano amablement."**

A voz dialóxica dramática en estilo directo libre: 43<sup>a</sup>. **"TORT. [...] Bitllet, sisplau."**

Ou:

6<sup>a</sup>. **TORT.** Bitllet, sisplau.

7<sup>a</sup>. **POL.** *traient-se el bitllet de NINA d'una butxaca.* Tingui.

8<sup>a</sup>. **TORT.** Bitllet obert?

9<sup>a</sup>. **POL.** Com diu?

10<sup>a</sup>. **TORT.** No hi consta el destí.

*Pausa breu.*

11<sup>a</sup>. **POL.** Encara no he decidit on baixaré.

A mestura case onírica, evocativa e referencial, de recordos enunciados por diferentes personaxes que se cruzan en réplicas que encaixan aínda que semelle un "diálogo de xordos":

21<sup>a</sup>. **NINA.** **Sóc jove, sóc bona, obedient, però no recordo que mai em diguessis una paraula dolça, que em portessis un regal, només renecs, pudor, cops, més cops, més encara, i t'estiraves, i m'estrenyies, i després roncaves. Jo plorava, tu no. Tu no, no ploraves, només roncaves... Jo m'aixecava, obria la finestra...**

22<sup>a</sup>. **LA DONA.** **Quan obria la finestra...**

23<sup>a</sup>. **NINA.** **... tot era boira, gris.**

24<sup>a</sup>. **LA DONA.** **Quan obria la finestra, un esclat de llum il·luminava la nostra casa.**



Solapamento ou superposición das voces, indicados pola barra “ / ”, que tamén contribúe a ese efecto do *ritmo por acumulación sincrónica*:

12ª. NINA. **Recordo els teus renecs, pare, l’olor del teu alè quan tornaves tard a casa, de nit, quan / entraves a la meva habitació, quan em feies un petó.**

13ª. LA DONA. **Entrava a la teva habitació, et feia un petó. Dormies.**

14ª. NINA. **Bona nit, pare.**

15ª. LA DONA. **Bona nit, fill.**

Efecto de choque ou rozamento semántico entre as réplicas que se cruzan e trenzan de xeito contiguo na *trama*, coincidindo no mesmo espazo, malia a pertenceren a configuracións de *espazos dramáticos* diferentes. Isto sementa unha desconfianza e agudiza a tensión respecto á validez dos enunciados levándoos a un certo nivel de crise:

18ª. **TORT.** La noia del lavabo.

19ª. **POL,** *assenyalant els compartiments.* Cap allí. Em sembla que no duu bitllet.

20ª. **TORT.** Com és?

21ª. NINA. **Sóc jove, sóc bona, obedient, però no recordo que mai em diguessis una paraula dolça, que em portessis un regal, només renecs, pudor, cops, més cops, més encara, i t’estiraves, i m’estrenyies, i després roncaves. Jo plorava, tu no. Tu no, no ploraves, només roncaves... Jo m’aixecava, obria la finestra...**

22ª. LA DONA. **Quan obria la finestra...**

23ª. NINA. **... tot era boira, gris.**

24ª. LA DONA. **Quan obria la finestra, un esclat de llum il·luminava la nostra casa.**

25ª. **POL.** És jove

26ª. **TORT.** Jove?

27ª. **POL.** Jove, bonica, m’ha mirat i m’ha trencat el cor.

*Pausa breu.*

28ª. **POL.** Amb confiança..., és d’aquelles que s’insinuen.

29ª. **TORT.** S’insinuen.

30ª. **POL.** Sí, busquen.

31ª. NINA. **Ets un malparit, pare.**

32ª. **POL.** Una puta.

33ª. **TORT.** Una puta.

34ª. NINA. **Un malparit, i malgrat tot, t’estimo... T’estimo, pare.**

35ª. LA DONA. **T’estimo, fill.**

36ª. **POL.** Tot mentides, tot inventat, pura imaginació.

37ª. **TORT.** Gràcies per la informació.

As réplicas entre TORT e POL inseridas entre as de NINA e LA DONA producen un *ritmo dramático por contraste ou oposición semántica* e veñen a densificar, xunto coas estratexias antes enumeradas, o *ritmo por acumulación*.

## 7. MECANISMOS RÍTMICOS POR OPOSICIÓN, CONTRASTE, SIMETRÍA

Sen deixar de lado os mecanismos do *ritmo dramaturxico por repetición e variación* que, como vimos, dotan de cohesión estrutural a composición, ademais de fornecer importantes focos de atención e atracción mediante a *recorrenza* e o subliñado que implica, xunto á súa definitiva función no que atinxe ao ámbito da recepción, nomeadamente respecto ao xogo coa memoria. Imos pasar a outro fenómeno motriz e rítmico de primeira magnitude, relacionado ou orixinado polo da *repetición e variación*, que é o da *oposición, contraste e simetría*.

No amplo campo do estudo específico sobre os cometidos da *repetición* e da *variación* no discurso, examinado por María Matilde Camacho Adarve (2009), despois de facer unha revisión comparativa das clasificacións das funcións da *repetición* levadas a cabo por distintos investigadores, conclúe que “[...] lo que los estudiosos de la repetición han fijado como funciones nos permite comprobar que todos, sin excepción, proponen la cohesión de manera explícita o implícita como uno de los papeles básicos del fenómeno.” (Camacho, 2009: 45)

E a esa cohesión xerada polo movemento recorrencia do *ritmo por repetición e variación*, contribúe sobremaneira ao movemento de alta potencialidade do *ritmo por oposición, contraste ou simetría*.

No eido do discurso, por exemplo, relacionado intimamente co eido da dramaturxia, está suficientemente demostrado, desde os tratados da Retórica clásica, como xa expuxemos no capítulo correspondente, ata os estudos máis actuais, o rol importantísimo que exerce a *oposición, o contraste, a contradición*.

Na análise literaria, dentro das figuras léxico-semánticas, a *relación de contrariedade* preséntase como un tipo de equivalencia semántica que se basea na *oposición* entre os significados das palabras. Nesa *contrariedade* pódense distinguir tres tipos ben diferenciados, segundo expón o poeta e profesor Arcadio López-Casanova (2001):

“[...] a) o caso dos termos *complementarios*, cando a negación dun supón a aserción do outro, e a aserción dun implica, á súa vez, a negación do outro. Trátase da relación existente entre pares léxicos como ‘macho: femia’; b) son, logo, *antónimos*, os termos ‘regularmente graduables’, é dicir, os que admiten entre eles graos da operación comparativa, pois non presentan valores fixos ou absolutos, senón puramente relativos ou variables (‘bon/malo’, ‘grande/pequeno’,

‘ancho/estreito’); c) e serán, en fin, termos *inversos* os que se relacionan segundo unha reciprocidade na implicación (‘vender/mercar’, ‘pai/fillo’)” (López-Casanova, 2001: 94-95)

Se, dentro da literatura, entramos no campo da métrica, non só vinculado directamente á lírica senón tamén ao propio nacemento da dramaturxia occidental con Esquilo, Sófocles e Eurípides e, de xeito máis ou menos explícito, como vimos vendo neste traballo, á dramaturxia contemporánea na súa *pulsión rapsódica* (Sarrazac, 2012: 293-340), entón poderemos achar estudos e reflexións teórico-prácticas máis sistematizadas arredor do papel indiscutible que xogan os mecanimos de *repetición, variación, contraste, oposición e simetría*.

#### 7.A. ORIXES. RITMO DRAMÁTICO POR INTERACCIÓN DO SISTEMA MÉTRICO E SINTÁCTICO

Se retomamos o traballo que se ten feito sobre a *recorrenza* e a *oposición* na métrica, poderemos achar fenómenos e procedementos aplicables ao ritmo na dramaturxia, como xa fixemos en capítulos precedentes.

Tamén é pertinente fixar a nosa atención na métrica, de novo, para introducir os mecanismos baseados na *oposición, contraste e simetría*, porque a dramaturxia occidental nace vinculada estreitamente á disposición musical e rítmica do verso.

Cómpre considerar atentamente os fenómenos métricos que contribúen a dotar dunha estrutura rítmica ás réplicas do diálogo na dramaturxia en verso.

Desde a antigüidade establécese unha diferenza entre *metro* e *ritmo* por parte dos que se ocupan de disciplinas como a retórica ou a oratoria. Diferenza que co tempo se foi afinando, pero que aínda nos nosos días se mantén impertérrita.

De todos os xeitos, *metro* e *ritmo*, aínda que sexan fenómenos distintos, funcionan cunha íntima interdependencia (Kayser 1992: 317). O *metro* vén a ser a medida, o cómputo de elementos establecendo unhas unidades normativas, ou sexa, o número e disposición das sílabas das que se compón un verso, mentres que o *ritmo* é a repetición no tempo de diversos fenómenos, a reaparición de calquera fenómeno susceptible de ser percibido (Gili Gaya 1993: 11).

“Aquests fenòmens poden ser més aviat fonètics o més aviat semàntics. [...] El ritme el sentim com a energia en moviment.

El ritme té relació amb l'aspecte més vital de l'ésser humà i del món, amb el retorn dels cicles naturals, amb la vetlla i el son, amb el dia i la nit, amb el pols, amb el nostre pas i amb els mateixos moviments de tensió i distensió dels òrgans de la parla. Per tant, es tracta d'alguna cosa que ens acompanya sempre i fins i tot sembla que originàriament els homes parlaven tenint consciència del ritme lingüístic. A favor d'això hi ha nombrosos testimonis de poetes que diuen que el ritme és l'element inicial en la creació del vers, anterior al metre (esquema que adoptaran i elaboraran), i també, anterior al sentit o a qualsevol significat.” (Gras i Perfontan 1997: 61)

“La métrique projette et maintient dans le langage l'ordre universel: l'équilibre, la cadence et la mesure. (...) L'opération essentiellement dualiste du mètre, à retenir le rythme pur, abstrait, séparant le sens de la substance phonique.” (Meschonnic 1982: 621)

A vinculación da métrica e o *ritmo* coa dramaturxia ofrécenos unhas semellanzas estruturais moi significativas. Sen ir máis aló, a métrica establece un marco de regularidade bastante perceptible, suscitando unha *inercia rítmica* que funciona de maneira *anticipatoria*.

A *inercia rítmica* que nos procura a regularidade establecida pola métrica fainos prever o que virá a continuación, créanos unha *expectativa* baseada nesa regularidade.

De non resolverse esa *anticipación*, suscitada pola regularidade métrica, no caso de inmiscirse unha variable ou calquera elemento estraño que funcione como *factor sorpresa*, teremos entón un *intre climático* e un *punto de atención*. “Ese tejido de expectativas, satisfacciones, desilusiones y sorpresas provocadas por la sucesión de sílabas, es el ritmo. [...] Es evidente que no puede haber sorpresa ni decepción si no existe expectativa.” (Richards, I. A. citado por Domínguez Caparrós 2000: 34)

O *ritmo* é, xa que logo, un xeito de estruturación baseada na *recorrenza* que se dá dentro dun determinado sistema.

O *metro* sería o substrato, que transcorre no tempo, e no que se dan eses *fenómenos recorrentes*.

A nós interésannos todos os fenómenos, xa sexan cuantitativos: número de sílabas, pausas, cesuras, así como cualitativos ou intensivos: acentuación, timbre, que teñan un certo grao de recorrenza apreciable na estruturación da expresión, e que sirvan para relacionar ou poñer de relevo, desde a forma, certas representacións a nivel dramático.

Asemade, consideramos importante analizar os puntos de tensión entre os sistemas métrico e sintáctico, que posúan tamén un certo *grao de recorrencia*, por constituíren *puntos climáticos*.

Son precisamente estes *puntos de tensión* as variables que fornecen un carácter propio, fronte ás constantes establecidas pola métrica. Velaí o elemento dinamizador do *ritmo* ao espetar unha variable que desautomatiza a inercia métrica. Ou sexa, o *ritmo* como *tensión* entre unha manifestación concreta e o *metro* ou norma (Domínguez Caparrós 2000: 33, 34).

Algo moi semellante víñanos a dicir Quintiliano en *Institución Oratoria*, IX, IV, 60, segundo nos explica Jaume Medina nos seus estudos de retórica, chamando a *introducir variables no discurso como elementos rítmicos* por excelencia:

““Uersus semper similis sibi est et una ratione decurrit; orationis compositio, nisi uaria est, et offendet similitudine et in affectatione deprehenditur.” És a dir: “El vers és sempre semblant a si mateix i té un curs regular; el ritme del discurs, si no es variat, ofendrà per la seva repetició i resulta afectat.”” (Medina 2000: 163)

Así pois, seguindo no miolo deses *fenómenos rítmicos* que procura a métrica, cando é a base sobre a que se constrúen os diálogos dunha obra teatral, imos botar unha ollada aos xogos de equilibrios e superposicións que se orixinan no decorrer do texto.

#### 7.A.1. O VALOR RÍTMICO DAS PAUSAS

É indiscutible que a *pausa* é un factor esencial para o cómputo do tempo. Pero, ademais, por ser un *fenómeno recorrente*, xoga tamén un papel fundamental na estruturación rítmica do texto. Faise entón necesario considerar as *pausas* como elemento rítmico nunha análise.

No eido da dicción, intimamente vinculado á análise estrutural rítmica do texto dramático, pódese establecer unha clasificación das *pausas* atendendo a súa duración, segundo a posición que ocupen no texto (Gili Gaya 1993: 143):

- *Pausas maiores*, coas que rematan as estrofas.
- *Pausas medias*, que dividen a estrofa.
- *Pausas menores*, indispensables ao final de cada verso.

- *Cesuras*, cortes breves no interior dos *versos compostos* (os que sobrepasan as once sílabas).

Hai fenómenos métricos que afectan ao cómputo silábico, tales como o *final esdrúxulo*, o *final agudo*, a *sinalefa*, o *hiato*, a *sinérese*, a *diérese*, a *aférese*, a *prótese*, a *síncopa*, a *epéntese*, a *apócope*, a *paragoxe*, e a *anacruse*, que están máis relacionados coa medida do tempo que coa estrutura rítmica, na que só inflúen secundariamente, e dun xeito máis perceptible na propia dicción que na análise textual, que é o obxecto que nos ocupa.

Pero aínda así non nos absteremos de observar como as *pausas* cumpren un papel regulador ao paliar, por exemplo, a desigualdade cuantitativa entre versos, segundo rematen en palabra esdrúxula (que se conta unha sílaba menos), ou aguda (que se conta unha sílaba máis), quedando compensada esa desigualdade na *pausa versal*.

O ouvido non nota que os versos agudos valen unha sílaba máis e os esdrúxulos unha menos, porque as sílabas que seguen ao último acento quedan sumidas na duración da *pausa* e forman con ela unha unidade temporal.

Navarro Tomás (1991) defíneo como “período de enlace”, que comeza na última sílaba acentuada e comprende as sílabas que lle seguen no mesmo verso, máis as sílabas febles que preceden ao primeiro acento do verso seguinte (anacruse), e máis a pausa intermedia. De maneira que na duración total do *período de enlace* súmanse e compénsanse as duracións das sílabas que comprende, máis a *pausa* ou silencio.

As *cesuras*, ao dividir *versos compostos*, que pola súa extensión escapan con maior facilidade á percepción deles como unidade, colaboran en manter unha regularidade na medida, e en facer eses versos longos máis perceptibles e achegados á memoria do receptor, co cal, deste xeito, poderaos rexistrar con maior facilidade.

#### 7.A.2. TENSIÓN ENTRE PAUSAS RÍTMICAS DA MÉTRICA E PAUSAS SINTÁCTICAS

##### *Superposición de encabalgamentos métricos e sintácticos*

Entendemos por *encabalgamento* a non coincidencia entre os lindes sintácticos e os lindes métricos. Ou sexa, cando o final da frase sintáctica, ou da unidade de sentido sintáctica, non coincide co final do verso, xa que este vén a xerar unha unidade de dicción.

Así no interior dun verso podemos atopar dúas unidades de sentido independentes, que por lóxica piden unha *pausa* entre elas para pechar o sentido dunha e despois abrir o da seguinte. No entanto, vense aglutinadas pola unidade de dicción que o verso propicia, o que orixina un certo grao de *tensión* entre o nivel métrico e o semántico.

Esa *tensión* ou *crispación* mínima, entre o sentido e a dicción, pode ser interpretada de moi diferentes xeitos. Pero independentemente da interpretación que se lle queira dar, que estará ligada, en grande medida, á *situación dramática* e ao personaxe, de habelos, ou en senso máis amplo aos locutores-actores, é indiscutible que ocasionará un *punto de fricción* que, como tal, constitúe un *foco* mínimo de atención e un *intre intensivo*.

O mesmo acontece cando a unidade de sentido sintáctica se ve seccionada pola *pausa versal* do final do verso. Así, podemos atopar, por exemplo, dous versos que conteñan unha soa frase, segmentándoa, e producíndose o devandito fenómeno do *encabalgamento*.

Vemos, pois, como a métrica interfire no sentido, dun xeito moi sutil, xerando, como dicíamos, unhas *tensións* na expresión que contribúen a facela máis viva e intensiva.

Ademais, o recurso a estes fenómenos, en combinación con outros destinados a intensificar certos intres, colaborará no tecido desa rede estrutural rítmica que estamos a desentrañar.

### 7.A.3. CONTRASTE OU OPOSICIÓN ENTRE CANTIDADES OU EXTENSIÓNS

A métrica estandariza uns modelos determinados de versos, segundo o número de sílabas, e tamén segundo a distribución acentual. Deste xeito créanse uns contextos ou *marcos rítmicos*, e cada vez que son transgredidos xérase unha tensión. Velaí un principio básico do ritmo que cómpre ter moi en conta en todo momento, semellante ao atávico sistema de creación – destrución – creación (rexeneración) dunha orde, que nos vén herdada do mito intercultural e internacional do “eterno retorno” (Eliade 1951).

No tocante á clasificación dos versos predomina o que chamamos *ritmo cuantitativo*, ou sexa, o cómputo de sílabas: bisílabo (dúas), trisílabo (tres), tetrasílabo (catro), pentasílabo (cinco), hexasílabo (seis), heptasílabo (sete), octosílabo (oito), enneasílabo (nove), decasílabo (dez), hendecasílabo (once), dodecasílabo (doce), e alexandrino



(catorce), que veñen a ser os máis usuais na formación de estrofas, se ben tamén poderíamos atopar versos tridecasílabos (trece), pentadecasílabos (quince), hexadecasílabos ou octonarios (dezaseis), heptadecasílabos (dezasete), octodecasílabos (dezaioito), enneadecasílabos (dezanove), etc.

A cantidade silábica constitúe un elemento rítmico caracterizador do verso (Gili Gaya 1993: 43) e, por extensión, da dramaturxia en verso. A súa regularidade en estrofas crea un *marco rítmico* que se fai significativo cada vez que se ve alterado ou ferido por un verso doutra cantidade silábica.

O *marco rítmico* que xera un determinado verso ao repetirse vai conformando, segundo a interpretación e a dicción que se lle outorgue, unha determinada sensación no receptor asimilada a un determinado senso.

Collamos, por exemplo, as seguintes atribucións expresivas xerais respecto ao número de sílabas:

Os versos longos asimilarémolos a unha certa solemnidade, os versos semilongos a unha expresión contemplativa ou moderada, e os versos curtos á viveza e á axilidade, incluso á urxencia (Paraíso 1976: 62).

Insistimos na interdependencia que estes resultados expresivos teñen da interpretación e da execución dos mesmos por parte da/o intérprete, sexa a lectora ou o lector, sexa a directora ou director teatral, sexa a actriz ou o actor. O que é indiscutible é que a *repetición* dun verso dun determinado número de sílabas nunha estrofa crea un *marco rítmico* que produce, segundo a execución, unha sensación e un senso.

Se, poñamos por caso, nese desenvolvemento do *ritmo cuantitativo* en versos curtos, de menos de oito sílabas, nunha *situación dramática* de extrema urxencia, de súpeto hai unha ruptura, coa inclusión dun verso longo de *arte maior*; aquí, neste punto de ruptura, producirase un *efecto de contraste de natureza rítmica* que, de facer xogo con outro efecto de semellantes consecuencias, a unha distancia máis ou menos equitativa que manteña a relación, virá a *ritmar* a estrutura do diálogo, outorgándolle un movemento característico, ligado indisolublemente a un senso característico, porque forma e contido van collidos da man do *ritmo*.

O mesmo acontecería ao revés se, poñamos por caso, o diálogo vaise desenvolvendo con *versos de arte maior*, inscrito nunha situación máis solemne e, de súpeto, comeza unha tirada de versos de *arte menor*. O *contraste* é sempre un elemento básico do *ritmo*.

Imos estudar, brevemente, un exemplo práctico ao respecto no seo da traxedia *O Mariscal* (1926) de Ramón Cabanillas<sup>35</sup> e Antón Vilar Ponte<sup>36</sup>, na que recuperan a figura mítica do Mariscal Pardo de Cela, personaxe histórico que encarna o ideal da independencia e a soberanía nacional de Galiza.

Primeiro imos observar como os versos de *arte menor*, co límite na recorrencia octosilábica, marcan un devir áxil para unha situación dramática de premura e urxencia, como cando DOÑA SABELA, ao escoitar o tanxido de campás, xa no final da traxedia, aínda quere acudir veloz para intentar salvar da morte ao Mariscal:

“(Oise tanguido de campanas)  
DOÑA SABELA. (*Pechando os ollos e escoitando trasposta*)  
¡Ou!  
BOLAÑO. ¿Que tedes?  
DOÑA SABELA. ¡Escoitade  
ese tanguido tristeiro...!  
¡As campanas na cibdade  
dobran a morto!  
(*Sin saber que faguer*)  
¡Ai! ¡Tremo!  
BOLAÑO. (*Escoitando traxicamente demudado*)  
¡Señora, valor!  
DOÑA SABELA. ¡Meu fillo!  
(*Mirando a cibdade*)  
¡Bandeiras de loito... ó vento...  
nas torres da catedral!  
(*Nun berro*)  
¡Pero Pardo!

---

<sup>35</sup> Ramón Cabanillas (Cambados, Pontevedra, 1876-1959). Considerado o “Poeta da Raza”. Comprometido co proxecto das Irmandades da Fala e cunha posición tradicionalista, puxo a súa poesía ao servizo da construción nacional de Galiza. Da súa obra poética cómpre sinalar *Da terra asoballada* (1917), *Na noite estrelecida* (1926) e *Samos* (1958). En teatro ten dúas pezas, *A man de Santiña* (1921) e *O Mariscal* (1926), escrita esta en colaboración con Antón Vilar Ponte. Foi membro da Real Academia Galega.

<sup>36</sup> Antón Vilar Ponte (Viveiro, Lugo, 1881-A Coruña, 1936). É un dos principais impulsores do galeguismo de preguerra. Promoveu a fundación das Irmandades da Fala da Coruña e dirixiu o seu xornal *A nosa terra*. Foi membro da Real Academia Galega. Escribiu ensaio e obras de teatro, entre estas cómpre destacar *A patria do labrego* (1905), *Almas mortas* (1922), *O Mariscal* (1926), escrito xunto a Ramón Cabanillas, *Os evanxeos da risa absoluta* (1935) e *Noiturno de medo e morte* (1935).

BOLAÑO. (*Nun xesto vencido, con supremo abatimento*)

¡Todo é feito!

¡Malia os que ben argallaron  
tan criminal pasatempo!

¡Malia a min, porque non soupen  
manter máis celoso axexo!

¡A miña torpeza de hoxe  
que eterno remordimento...!

DOÑA SABELA. ¿Decides que...? ¡Ou, non, Bolaño,  
corramos que inda ha ser tempo!

¡A cabalo como lóstregos  
a caír en Mondoñedo!

(*Cheia de nervosa mobilidade, abraia indo dun lado pra outro*)

¡Canda min todos...!

BOLAÑO. Señora...

(*Intentando detela con tristeiro agarimo*)

DOÑA SABELA. ¡A cabalo... axiña... ordeno!” (Cabanillas, 1996: 219-220)

O impulso desesperado de salvar, no derradeiro intre, ao Mariscal da execución en Mondoñedo, empurra a acción verbal a través dunha alta porcentaxe de ilocucións exclamativas, nomeadamente na boca de DOÑA SABELA.

Mentres BOLAÑO xa se dá por vencido, ao considerar o acto funesto consumado, DOÑA SABELA non se rende e vai loitar con todas as súas forzas deica o derradeiro intre. Isto xera, entre as réplicas da acción verbal de ambos, un movemento baixo o signo do *ritmo dramático por oposición ou contraste entre a actitude impulsiva de Doña Sabela e actitude vencida de Bolaño*, nunha pugna de alta rendibilidade rítmica, xusto no peche resolutivo da obra.

É mester analizar ese dinamismo rítmico impetuoso, debido á recorrencia cuantitativa silábica e á extensión das réplicas que, aquí se reforza estruturando as quendas de fala en *esticomitias* (réplicas moi breves) de catro sílabas. Dese xeito, para que se consiga a regularidade métrica octosilábica é necesario que se solapen as quendas de fala, cinguindo as *esticomitias* dun personaxe coas do outro para completar o *marco rítmico* da métrica.

Esta inmediatez ou case solapamento das quendas de fala *esticomíticas* (breves), que non chegan ás oito sílabas, fornecen, aínda, maior celeridade ao desenvolvemento da escena. Se prescindimos agora das didascalías e aplicamos esa complementariedade das quendas de fala conforme á métrica octosilábica, a escena quedaría da seguinte maneira:

“DOÑA SABELA. ¡Ou! + BOLAÑO. ¿Que tedes? + DOÑA SABELA. ¡Escoitade

ese tanguido tristeiro...!  
 ¡As campanas na cibdade  
 dobran a morto! + ¡Ai! ¡Tremo!  
 BOLAÑO. ¡Señora, valor! + DOÑA SABELA. ¡Meu fillo!  
 ¡Bandeiras de loito... ó vento...  
 nas torres da catedral!  
 ¡Pero Pardo! + BOLAÑO. ¡Todo é feito!  
 ¡Malia os que ben argallaron  
 tan criminal pasatempo!  
 ¡Malia a min, porque non soupen  
 manter máis celoso axexo!  
 ¡A miña torpeza de hoxe  
 que eterno remordimento...!  
 DOÑA SABELA. ¿Decides que...? ¡Ou, non, Bolaño,  
 corramos que inda ha ser tempo!  
 ¡A cabalo como lóstregos  
 a caír en Mondoñedo!  
 ¡Canda min todos...! + BOLAÑO. Señora...  
 DOÑA SABELA. ¡A cabalo... axiña... ordeno!”

Como vemos, excepto nun caso, todas as quendas de fala se solapan nunha inmediatez que fai de dúas quendas (dúas accións verbais) unha soa.

Este fenómeno aditivo tamén vai achegar un *ritmo dramaturxico por oposición entre as pausas ou finais sintácticos das locucións e a continuidade ininterrompida da recorrencia métrica octosilábica*.

Vexamos, agora, outro exemplo práctico da mesma obra, no que a extensión versal en alexandrinos, pola contra, procura un movemento rítmico moito máis solemne e longo. Trátase do parlamento d’O CEGO, que como o Tiresias de *Edipo Rei* de Sófocles, é capaz de prognosticar o destino tráxico. Por iso a súa presentación e o seu xesto verbal van ser parsimoniosos e cun aquel de grandilocuencia artificiosa, que establece unha distancia respecto aos modos de intercambio verbal máis ordinarios ou cotiás, elevándose cara ao extraordinario:

“O CEGO. ¡De onde son...! ¡De onde veño...! Nin sei cando fun nado  
 nin me lembro do berce no que fun acochado.  
 Antre a brétema escura deste mal de que peno  
 esvarouse a lembranza dos meus días de neno.  
 (Durante este parlamento entran silenzosamente varias mozas do pazo con servizo  
 de cea, e fican de pé escoitando ó Cego. Canda elas, Elvira)  
 Mariñeiro, soldado, pelengrino, artesán...

Portugal, Normandía e Maguncia e Milán...  
 Percorrín longos anos as máis estranas terras,  
 atravesei os mares e tramontei as serras  
 e, dunha voz segreda levado sempre adiante,  
 fun e vin polo mundo como Xudío Errante.  
 Esvaído da frebe e sangrando dos pés,  
 cuberto da poeira do camiño de Arlés,  
 traíndo inda nos beizos das terras provenzaes  
 as cancións dos torneos, as cantigas trunfaes  
 e os rondeles froridos, como feixes de rosas,  
 dos amores rendidos e as xornadas groriosas,  
 rubín, pasiño a paso, camiña que camiña,  
 a ruta dos milagres, a sagra verediña  
 feita de man da Virxe, estrela sobre estrela,  
 e ó par dos pelengrinos entrei en Compostela  
 e ó pé do Santo Apóstol chorei miña oración  
 pra un amor de pecado pedindo asolución.  
 Perdida a luz dos meus ollos, outra luz milagreira  
 encendeume na alma roiba e viva fogueira  
 e como nun espello ó seu escintilar  
 leio o porvir dos homes ¡canto ten de pasar!  
 Contan que ninguén soupo de onde fora chegado  
 o abade sin coroa, misterioso, enloitado,  
 que alá pola alta noite veu faguer meu bautizo,  
 mais din que houbo no ceo sinais de feitizo  
 e que sóbor da frente impuxéronme, xuntos,  
 o sal, fonte da vida, e os olios dos defuntos!  
 MOZA 1ª. ¿Ouvíchedes? ¡Daquela ten de ser adiviño!  
 [...]

O CEGO. ¡Vexo as agras e as veigas polo sangue enlamadas  
 e o lume ergueito ó ceo con longas labaradas!  
 ¡Vexo a guerra, a cabalo, levada da tromenta,  
 afundindo nos corpos a espada sanguíñenta!  
 ¡Vexo a peste escarnada que bota rindo, a montes,  
 bichocos nas feridas e solimán nas fontes!  
 ¡E de xeito de cobra, vexo a fame chuchando  
 nos peitos das mulleres e nas ubres do gando!  
 AS MOZAS. ¡A Virxe nos ampare!  
 O CEGO. ¡E por riba, na outura,  
 entre as nubes doiradas de xentil fermosura,  
 vexo cheios de grorias os reises de Castela  
 e ós seus pés, prisioneiro, Pero Pardo de Cela!” (Cabanillas, 1996: 139-141)

\* \* \*

No caso do verso libre que, como a súa propia definición indica, non se suxeita a unha recorrencia cuantitativa, tampouco vai estar exento, porén, dunha recorrencia relativa da extensión media que empregue en diferentes pasaxes.

Así pois, podemos afirmar que o verso libre non ten unha métrica, no sentido dunha cuantificación silábica determinada, pero si unha medida que pode estandarizarse ritmicamente nuns segmentos da dramaturxia e desestandarizarse ou cambiar, de súpeto, noutros segmentos, propiciando, nesas zonas de cambio, uns certos focos de tensión-atención.

O paso do verso libre ao “versículo” (verso libre que ten moita extensión e desborda as marxes de composición do texto) e viceversa.

Por outra banda, o verso libre, ao non responder aos factores cuantitativo e intensivo da métrica tradicional e regular, pasa a basear o seu ritmo en figuras de recorrencia posicional, figuras de construción como a ordenación hipotáctica (estrutura paralelística) e a paratáctica (estrutura correlativa), e tamén en determinados efectos da sintaxe que, como sinala Arcadio López-Casanova (2001), lle achegan un *dinamismo expresivo*. Este *dinamismo expresivo* ten que ver co relevo rítmico das formas sintácticas, segundo sexa a súa natureza, os modos de distribución e ordenación, etc.

No tocante ao movemento ou *dinamismo expresivo* é mester fixar a nosa atención, como mínimo en dúas posibilidades: un *dinamismo negativo* de sintaxe lenta e retardataria ou un *dinamismo positivo* áxil e cunha tendencia á aceleración e ao *tempus* rápido (López-Casanova, 2001: 136-140).

O *dinamismo negativo* de sintaxe lenta e retardataria viría determinado polo predominio de reiteracións, presenza abondosa de signos non autónomos (adxectivos, adverbios, modificadores de calquera tipo) e unha ordenación hipotáctica (complexidade da subordinación).

Pola contra, o *dinamismo positivo* áxil, con tendencia á velocidade e a intensidade que dela se deriva, producirase pola ordenación de elementos autónomos (substantivos e verbos), seriacións de cláusulas independentes e, en consecuencia, relevo da parataxe.

Velaquí un exemplo práctico cun fragmento de *Attempts on Her Life* (1997) de Martin Crimp<sup>37</sup>.

Imos coller a escena 5 e un fragmento da escena 6 para observar dous bloques textuais entre os que se produce un *ritmo dramaturxico por oposición entre as variacións e repeticións do verso libre da escena 5 fronte ao xogo dialóxico do verso libre da escena 6*.

Ademais tamén poderemos observar, en xeral, un dominio do *dinamismo positivo* áxil na superposición, enumeración incluso, de elementos autónomos (pronomes, nomes e verbos), con apenas peso de adxectivos ou outros elementos complementarios, así como tampouco unha incidencia de cláusulas subordinadas.

“5 THE CAMERA LOVES YOU

The camera *loves* you

The camera *loves* you

The camera *loves* you

We *need* to sympathise

We *need* to empathise

We *need* to advertise

We *need* to realise

We are the good guys

We are the good guys

We need to feel

what we’re seeing is real

It isn’t just acting

it’s far more exacting

---

<sup>37</sup> Martin Crimp (Dartford, Kent, 1956). Dramaturgo británico cunha obra na que destaca a innovación e investigación formal. O desapego emocional e a visión sombría das relacións humanas caracterizan a súa dramaturxia. As súas primeiras seis pezas foron estreadas no Orange Tree Theatre de Richmond nos anos oitenta. Despois foi dramaturgo residente no Royal Court Theatre de Londres, en 1997, ano no que estreou unha das súas obras máis emblemáticas e innovadoras, *Attempts on Her Life*. Entre outras tamén estreou: *Love Games* (1982), *Living Remains* (1982), *Four Attempted Acts* (1984), *A Variety of Death-Defying Acts* (1985), *Definitely the Bahamas*, “a group of three plays for consecutive performance”, incluíndo tamén *A Kind of Arden* e *The Spanish Girls* (1987), *Dealing with Clair* (1988), *Play with Repeats* (1989), *No One Sees the Video* (1990), *Getting Attention* (1991), *The Treatment* (1993), *The Country* (2000), *Face to the Wall* (2002), *Cruel and Tender* (2004), *Fewer Emergencies* (2005), *The City* (2008) e *In the Republic of Happiness* (2012).

than acting  
We're talking reality  
We're talking humanity  
We're talking of a plan to be  
OVERWHELMED by the sheer totality  
and utterly believable three-dimensionality  
THREE-DIMENSIONALITY  
of all the things that Anne can be  
ALL THE THINGS THAT ANNE CAN BE

What's Hecuba to him or he to Hecuba?  
A megastar  
A MEGASTAR

The camera *loves* you  
The camera *loves* you  
The camera *loves* you

We *need* to fantasise  
We *need* to improvise  
We *need* to synthesise

We *need* to advertise that  
We are the good guys  
We are the good guys

We need to go  
for the sexiest scenario  
It isn't just writing  
it's much more exciting  
than writing  
We're talking actuality  
We're saying that we want to be  
OVERWHELMED by the sheer quantity  
YES BY THE SHEER QUANTITY  
of all the things that Anne can be  
ALL THE THINGS THAT ANNE CAN BE



What's Hecuba to her or she to Hecuba?

A megastar

(A megastar? The fuck you are)

The camera loves you

The camera loves you

The camera the camera

the camera the camera

the camera the camera

THE CAMERA LOVES YOU

## 6 MUM AND DAD

- It's not her first attempt.

- It shouldn't be her first attempt. She's tried at various times. Even before she leaves home / she tries, doesn't she?

- She tries at various times throughout her *life*.

- We see the other times.

- We live *through* the other times. We live through these harrowing times.

*Silence.*

- We see photos, don't we.

- We see large numbers of photos.

- We see them close to, so close you can make out the little dots. Funny, isn't it, how everything at a certain point turns into just these little dots – even her smile.

- It's a happy smile. It's a genuine enough smile.

- Oh yes, it's a genuinely happy / smile alright.

- Because no one's *forcing* her, no one's forcing her to smile, are they?

- No one's forcing her to do *anything*. The idea of Annie, little Annie being forced to do things is quite frankly ludicrous.

- No question of it.

*Silence. In the silence:*

'She enjoys hosting these holidays  
because she loves meeting people.  
She will introduce you to your fellow guests  
ensuring that everyone has a memorable time.'

- Absolutely – and this should be made clear – absolutely no question of her doing what she does not / want to do.
- Everything at a certain point turns into these little dots – eyes, hair, smile.
- Smiles from all over the world.
- *People* from all over the world. People from all over the world photographed with Annie. Smiling with Annie. Characters I suppose who just popped in and / out of her life.
- And then popped out again.
- And then – yes – popped straight out again.
- Porno, actually, some of them.
- Porno? Come on. Hardly.
- Pretty pornographic, actually, some / of those pictures.
- I'd hardly call it pornographic, just high spirits. Just the high spirits you'd expect of a girl who's always smiling, always laughing, always on the move, always meeting someone, always leaving someone, always in a departure lounge or a bus station or waiting by an airport carousel or sleeping in the corridor / of a train.
- Always by the side of the road somewhere with that big red bag of hers. Somewhere in Africa, say, with that big red canvas bag she got from Mum and Dad when she turned sixteen. Somewhere in South America.
- Somewhere in Europe with that big / red bag.
- Europe. Africa, South America, you name it. Brazil.
- Cuba. Brazil. Romania. / *Nigeria*.
- Romania. Cuba. Florida. Australia.
- That's right. Australia. New Zealand. The / Philippines.
- Morocco. Algeria. Tunisia. The Sahara Desert.
- The Kalahari Desert, the foothills of the Himalayas.
- The foothills of the Alps.
- That's right – the what's it called –
- The / Piedmont.
- The Piedmont. Always in some foothills somewhere with that big red bag of hers.
- Because, let's face it, she *is* concerned.
- Well of *course* she's concerned. We can *see* that she's concerned. You only have to see her for example in those photos, the way she's rubbing shoulders with the poor. She's not afraid in those photos to rub shoulders with the poor.
- Pictures of her in slums with the smiling slum-dwellers.
- Pictures of her on hillsides with the smiling hill-dwellers.

- Pictures of her – exactly – with the smiling hill-dwellers whose land has been eroded, just swept off – fwah – by the wind.
- And on rubbish dumps.
- Pictures of Annie on rubbish dumps next to smiling people actually living on the dumps, actually living right there on the dumps / with their *children*.
- Whole families of gypsies or whatever they are, are apparently living, that's right, right there on the dumps.
- What it's not – and this is perhaps how it differs from those previous attempts – what it's not is a cry for help.
- It's quite clear that her mind's / made up.
- It's not a cry for help. It's very important to establish that, wouldn't you agree, from the outset. It's very important to establish that no one could've helped / her at that point.
- No one could've helped her – not her Mum – not her Dad – and certainly none of her so-called / *friends*.
- She wouldn't've / *wanted* help.
- Help is the last thing she would've wanted.

*Silence. In the silence:*

‘She enjoys spending lots of time with guests,  
and gets a feeling of great satisfaction  
when everyone is having a good time.  
She says there are lots of hugs at the station  
when it's time to go home, with holidaymakers  
waving and calling out  
“see you next time” from the train window.’

*They laugh all through next passage:*

- Some of the strange things she says...
- Some of the strange things she says to her Mum and Dad as a child: ‘I feel like a screen.’
- ‘I feel like a screen.’
- She's lying there, isn't she, with the tube in her poor thin arm, looking terribly pale, whiter in fact than / the *pillow*.
- ‘Like a TV screen’, she says, ‘where everything from the front looks real and alive, but round the back there's just dust and a few wires.’
- ‘Dust and a few wires.’ Her imagination...
- She says she's not a real character, not a real character like you get in a book or on TV, but a *lack* of character, an *absence* she calls it, doesn't she, of character.

- An absence of character, whatever *that* means..." (Crimp, 2005: 223-229)

O primeiro que salta á vista é a organización do verso libre en certos bloques, na escena 5 máis semellantes, incluso, a estrofas ou aos retrosos da letra dunha canción pop. Na escena 6, no entanto, á distribución do que poderían ser quendas de fala a través dos guións gráficos, pero que tampouco garanten un número determinado de emisores.

Non sabemos se na escena 6 hai dous emisores ou un coro no que cada guión se vai repartindo entre os integrantes dese coro.

Podemos especular, polo que semella o título da escena "MUM AND DAD", que se trate das voces da nai e do pai do pseudo-personaxe ausente referido como Anne e Annie. De feito, un pouco máis adiante din: "- She says she's not a real character, not a real character like you get in a book or on TV, but a *lack* of character, an *absence* she calls it, doesn't she, of character."

Evidentemente se Anne ou Annie non é ninguén máis que o xogo de especulacións, constitucións contraditorias e deconstrucións dun personaxe, entón sobra dicir que o suposto título "MUM AND DAD" tampouco vai corresponder a unha situación na que se debuxen estes dous roles familiares respecto a ese xogo especular chamado Anne ou Annie.

Si se nos advirte, nunha nota incial da obra, que:

"This is a piece for a company of actors  
whose composition should reflect the composition  
of the world beyond the theatre.

A dash ( - ) at the beginning of a line indicates  
a change of speaker. If there is no dash after a pause,  
it means the same character is still speaking.  
A slash ( / ) marks the point of interruption in  
overlapping dialogue." (Crimp, 2005: 202)

Por tanto, máis que de personaxes propiamente ditos trátase de actrices e actores a emitir e xogar cos textos diversos que compoñen os 17 atentados (intentos, quizais) sobre a vida dalguén que nomean Anne.

A sucesión das voces segue unha lóxica aditiva, sen que se configuren situacións dramáticas en torno a conflitos impulsores da acción.

Resulta bastante sobresaínte o movemento que xera o *ritmo dramaturxico por repetición de versos inmediatos*, por exemplo:

“The camera *loves* you  
The camera *loves* you  
The camera *loves* you.”

Ou ao final da escena 5:

“The camera loves you  
The camera loves you  
The camera the camera  
the camera the camera  
the camera the camera  
THE CAMERA LOVES YOU”

Neste último parágrafo o *ritmo dramaturxico por repetición inmediata de palabras e expresións* adquire un ton marcadamente maquinal que, ademais, podería implicar un *crescendo* na velocidade e/ou na intensidade, debido a ese subliñado final que parece indicar o uso de maiúsculas.

A este respecto tamén hai que prestar atención ás palabras que, ao longo das dúas escenas, se poñen de relevo distiguíndose das outras por medio do cambio no tipo de letra, xa sexan as maiúsculas, xa sexan as cursivas.

Se extraemos as palabras diferenciadas mediante a tipografía é moi posible que poidamos especular arredor da súa forza semántica articuladora de eixes temáticos:

Na escena 5, titulada “THE CAMERA LOVES YOU”, temos diferenciadas as seguintes palabras en cursiva:

“The camera *loves* you” – O verbo querer, amar.

“We *need* to [...]” – O verbo necesitar.

Na mesma escena 5 temos diferenciadas as seguintes palabras en maiúsculas:

“OVERWHELMED [...]” – O verbo abafar, agoniar.

“THREE-DIMENSIONALITY” – O concepto da tridimensionalidade.

“ALL THE THINGS THAT ANNE CAN BE” – Unha frase, en certo aspecto irónica, arredor do propio xogo que propón a obra *Attempts on Her Life*, na construción e deconstrución de hipóteses sobre todo o que pode ser Anne.

“A MEGASTAR” – O concepto da máis famosa. Quizais outra ironía respecto ao xogo que propón a obra, xa que, certamente Anne viría a ser protagonista e, á vez, obxecto de

todas as especulacións ás que nos inducen as estratexias dramatúrxicas de *Attempts on Her Life*.

“OVERWHELMED [...]

YES BY THE SHEER QUANTITY

[...]

ALL THE THINGS THAT ANNE CAN BE” – De novo vólvese insistir no verbo abafar, complementando o sentido coa “absoluta cantidade de todas as cousas que Anne pode ser”.

A estrutura e o contido da escena 5, “THE CAMERA LOVES YOU”, con estas ironías e estes retrousos de canción pop, semella unha especie de intermedio na obra, (un entremés contemporáneo), un número cómico-musical metadramático, no que se fai unha exposición sobre o funcionamento do xogo no que consiste *Attempts on Her Life*.

“THE CAMERA LOVES YOU” – Así remata a escena 5, co título. Unha frase que se presta a múltiples interpretacións arredor das imaxes que poden representar a identidade fuxidía dunha persoa e que unha cámara pode intentar captar.

No fragmento escollido da primeira metade da escena 6, titulada “MUM AND DAD”, as palabras diferenciadas do resto tipograficamente a través da letra cursiva son as que aparecen nas seguintes quendas de fala:

3<sup>a</sup> “- She tries at various times throughout her *life*.”

5<sup>a</sup> “- We live *through* the other times. We live through these harrowing times.”

11<sup>a</sup> “- Because no one’s *forcing* her, no one’s forcing her to smile, are they?”

12<sup>a</sup> “- No one’s forcing her to do *anything*. The idea of Annie, little Annie being forced to do things is quite frankly ludicrous.”

17<sup>a</sup> “- *People* from all over the world. People from all over the world photographed with Annie. Smiling with Annie. Characters I suppose who just popped in and / out of her life.”

27<sup>a</sup> “- Cuba. Brazil. Romania. / *Nigeria*.”

36<sup>a</sup> “- Because, let’s face it, she *is* concerned.”

37<sup>a</sup> “- Well of *course* she’s concerned. We can *see* that she’s concerned. You only have to see her for example in those photos, the way she’s rubbing shoulders with the poor. She’s not afraid in those photos to rub shoulders with the poor.”

42<sup>a</sup> “- Pictures of Annie on rubbish dumps next to smiling people actually living on the dumps, actually living right there on the dumps / with their *children*.”

47<sup>a</sup> “- No one could’ve helped her – not her Mum – not her Dad – and certainly none of her so-called / *friends*.”

48<sup>a</sup> “- She wouldn’t’ve / *wanted* help.”

53<sup>a</sup> “- She’s lying there, isn’t she, with the tube in her poor thin arm, looking terribly pale, whiter in fact than / the *pillow*.”

56<sup>a</sup> “- She says she’s not a real character, not a real character like you get in a book or on TV, but a *lack* of character, an *absence* she calls it, doesn’t she, of character.”

57<sup>a</sup> “- An absence of character, whatever *that* means...”

Como podemos comprobar, non existe unha regularidade ou recorrencia posicional das palabras distinguidas mediante letra cursiva, por tanto, a súa dimensión rítmica máis que morfolóxica vai resultar semántica, ou sexa, asociada ao que vimos nomeando como *ritmo dramático*.

Esas palabras resaltadas coa letra cursiva deberíamos consideralas como núcleos de intensidade rítmico-semántica e, por tanto, poderíamos concretar o mecanismo como *ritmo dramático por elemento (palabra) nuclear diferenciado tipograficamente*.

Retomando a cuestión do contraste entre as extensións e disposicións do verso libre, chama moito a atención o feito de que na escena 5, “THE CAMERA LOVES YOU”, se dea unha certa regularidade nas extensións dos versos. Isto contribúe a crear unha forma coral ou de monólogo, que vai contrastar coas extensións máis longas e irregulares das quendas de fala da escena 6, “MUM AND DAD”. Nesta escena 6 dáse unha especie de diálogo entre diferentes enunciadores que manexan diversos puntos de vista arredor do obxecto Anne.

“[...] D’un point de vue formel, les formations chorales divergent d’un scénario à l’autre [da obra]. Si, dans la plupart d’entre eux, le chœur se construit en voix plurielles, dans d’autres, le partage des voix laisse place à un long discours versifié et rimé, prenant la forme d’une seule et même voix, ou à un récit monologué, affichant, par la présence d’un unique tiret, l’unicité de l’énonciateur. Entre chœur constitué, dialogue choral et monologue, il paraît difficile de définir textuellement un régime d’énonciation fixe.

[...] Le dialogue introduit une tension entre le consensus choral et les singularisations qui émergent sans pour autant s’en distinguer” (Rachel Spengler, en Ryngaert, 2005: 121-122)

Tamén resulta sobresaínte o movemento que xera o *ritmo dramatúrxico por repetición de estruturas sintácticas ou funcións gramaticais*. Isto dá un *ritmo dramático por variación semántica baseada nas figuras de recorrencia posicional e de funcións gramaticais, máis o emprego de recorrencias fónicas (sonoras)*, con xogos de palabras homofónicas e tamén dunha certa recorrencia tímbrica (rima). Por exemplo:

- “- It’s not her first attempt.
- It shouldn’t be her first attempt. She’s tried at various times. Even before she leaves home / she tries, doesn’t she?
- She tries at various times throughout her *life*.”

Estas tres primeiras réplicas da escena 6, “MUM AND DAD”, responden a un movemento por un *ritmo dramaturxico por recorrencia e variación feble sintáctica*.

A estrutura das dúas seguintes locucións é idéntica, cunha variación no tempo verbal, polo demais o resto dos compoñentes coinciden:

- 1ª “- It’s not her first attempt.”
- 2ª “- It shouldn’t be her first attempt. [...]”

O mesmo acontece entre a 2ª e a 3ª réplicas, aínda que aquí á variación do tempo verbal se sume o engadido final na 3ª réplica:

- 2ª “- [...]She’s tried at various times. [...]”
- 3ª “- She tries at various times throughout her *life*.”

Case de seguido, aparece outra recorrencia estrutural con mínimas variacións nas que se adicionan algúñas palabras e complementos á frase:

- 4ª “- We see the other times.”
- 5ª “- We live *through* the other times. We live through these harrowing times. *Silence*.”
- 6ª “- We see photos, don’t we.”
- 7ª “- We see large numbers of photos.”
- 8ª “- We see them close to, so close you can make out the little dots. [...]”

Unha fórmula, esta da recorrencia estrutural ou sintáctica, con variacións a base de introducir diversos tipos de complementos, adverbios, adxectivos ou cambiar un verbo por outro, etc., pero mantendo a *dispositio* das locucións, que adquire unha regularidade rítmica ao longo de toda a escena:

- 8ª “- [...] even her smile.”
- 9ª “- It’s a happy smile. It’s a genuine enough smile.”
- 10ª “- Oh yes, it’s a genuinely happy / smile alright.”



Dánse, incluso, unha especie de simetrías nun mesmo versículo ou réplica, producindo unha sensación case xeométrica na composición. Case semellan versículos con dous hemistiquios. Locucións que se poderían dobrar pola metade:

5ª “- We live *through* the other times. We live through these harrowing times.

9ª “- It’s a happy smile. It’s a genuine enough smile.”

11ª “- Because no one’s *forcing* her, no one’s forcing her to smile, are they?”

17ª “- *People* from all over the world. People from all over the world photographed with Annie. [...]”

Outro mecanismo é o do *ritmo por repetición a distancia de palabras en diferentes posicións*. Vexamos algúns casos notorios:

*Ritmo dramaturxico por repetición de inicio de segmento* ou tomando prestada a figura da retórica clásica: *ritmo dramaturxico por repetición anafórica*.

6ª “- **We see** photos, don’t we.”

7ª “- **We see** large numbers of photos.”

8ª “- **We see** them close to, so close you can make out the little dots. [...]”

18ª “- **And then popped** out again.”

19ª “- **And then** – yes – **popped** straight out again.”

20ª “- **Porno**, actually, some of them.”

21ª “- **Porno**? Come on. Hardly.”

38ª “- **Pictures of her** in slums with the smiling slum-dwellers.”

39ª “- **Pictures of her** on hillsides with the smiling hill-dwellers.”

40ª “- **Pictures of her** – exactly – with the smiling hill-dwellers whose land has been eroded, just swept off – fwah – by the wind.”

50ª “- **Some of the strange things she says...**”

51ª “- **Some of the strange things she says** to her Mum and Dad as a child: ‘I feel like a screen.’”

*Ritmo dramaturxico por repetición de final de segmento* ou tomando prestada a figura da retórica clásica: *ritmo dramaturxico por repetición epifórica*.

4ª “- We see the other **times**.”

5ª “- We live *through* the other times. We live through these harrowing **times**.”

8ª “- We see them close to, so close you can make out the little dots. Funny, isn’t it, how everything at a certain point turns into just these little dots – even her **smile**.”

9ª “- It’s a happy smile. It’s a genuine enough **smile**.”

15ª “- Everything at a certain point turns into these little dots – eyes, hair, **smile**.”

18ª “- And then popped out **again**.”

19ª “- And then – yes – popped straight out **again**.”

41ª “- And on rubbish **dumps**.”

43<sup>a</sup> “- Whole families of gypsies or whatever they are, are apparently living, that’s right, right there on the **dumps.**”

44<sup>a</sup> “- What it’s not – and this is perhaps how it differs from those previous attempts – what it’s not is a cry for **help.**”

48<sup>a</sup> “- She wouldn’t’ve / *wanted help.*”

51<sup>a</sup> “- Some of the strange things she says to her Mum and Dad as a child: **‘I feel like a screen.’**”

52<sup>a</sup> “- **‘I feel like a screen.’**”

*Ritmo dramaturxico por repetición encadeada do final dun segmento no principio de outro ou tomando prestada a figura da retórica clásica: ritmo dramaturxico por repetición anadiplosa ou reduplicativa.*

2<sup>a</sup> “- It shouldn’t be her first attempt. She’s tried at various times. Even before she leaves home / **she tries**, doesn’t she?”

3<sup>a</sup> “- **She tries** at various times throughout her *life.*”

15<sup>a</sup> “- Everything at a certain point turns into these little dots – eyes, hair, **smile.**”

16<sup>a</sup> “- **Smiles** from all over the world.”

34<sup>a</sup> “- **The / Piedmont.**”

35<sup>a</sup> “- **The Piedmont.** Always in some foothills somewhere with that big red bag of hers.”

48<sup>a</sup> “- She wouldn’t’ve / *wanted help.*”

49<sup>a</sup> “- **Help** is the last thing she would’ve wanted.”

54<sup>a</sup> “- ‘Like a TV screen’, she says, ‘where everything from the front looks real and alive, but round the back there’s just **dust and a few wires.**’”

55<sup>a</sup> “- **‘Dust and a few wires.’** Her imagination...”

Na derradeira estrofa ou parágrafo da escena 5, “ THE CAMERA LOVES YOU”, tamén podemos considerar o movemento dun *ritmo dramaturxico por repetición continua ou en contacto* ou tomando prestada a figura da retórica clásica: *ritmo dramaturxico por repetición epanaléptica ou xeminativa.*

“The camera loves you  
The camera loves you  
The camera the camera  
the camera the camera  
the camera the camera  
THE CAMERA LOVES YOU”

En consecuencia, non resulta difícil deducir que Martin Crimp, en *Attempts on Her Life*, bota man de todo un variado xogo coas recorrencias, repeticións e variacións de

diversos niveis expresivos e morfolóxicos, tanto das extensións como das estruturas e posicións, como de palabras ou grupos de palabras.

Asemade, o contraste que xa analizamos entre a forma da escena 5, “THE CAMERA LOVES YOU”, fronte á da escena 6, “MUM AND DAD”, tamén se pode achar no mesmo interior desta última cando se interrompen as quendas de fala (as réplicas) e aparece a didascalia: “*Silence. In the silence:*” Entón emerxe unha especie de estrofa, que podería remitir a un texto coral, pero que, en todo caso, implica unha desautomatización das quendas de fala indicadas polos guións tipográficos.

No fragmento da escena 6 que utilizamos para a exemplificación práctica observamos este contraste en dúas ocasións:

“*Silence. In the silence:*

‘She enjoys hosting these holidays  
because she loves meeting people.  
She will introduce you to your fellow guests  
ensuring that everyone has a memorable time.’”

“*Silence. In the silence:*

‘She enjoys spending lots of time with guests,  
and gets a feeling of great satisfaction  
when everyone is having a good time.  
She says there are lots of hugs at the station  
when it’s time to go home, with holidaymakers  
waving and calling out  
“see you next time” from the train window.’”

No entanto, en toda a escena 6 este contraste aparece en cinco ocasións xerando un foco diferencial respecto ao marco rítmico establecido polas réplicas que introducen os devanditos guións tipográficos.

Ademais, como se pode comprobar, despois das sucintas análises acometidas, e tal cal xa sinalamos antes, o *dinamismo expresivo* correspóndese cun *dinamismo positivo* áxil, con tendencia á velocidade e a intensidade, producido pola ordenación de elementos autónomos (substantivos e verbos), seriacións de cláusulas independentes e, en consecuencia, un relevo da parataxe.

#### 7.A.4. RECURRENCIA DE CANTIDADE OU EXTENSIÓN MÁIS RELACIÓN OU DISPOSICIÓN

### *Dinamismo expresivo positivo áxil e negativo retardatario*

Imos, a continuación, completar os exemplos prácticos cuns casos de *dinamismo expresivo*, rítmico, nos que as diferentes recorrencias poden dar lugar a movementos rítmicos por un *dinamismo positivo áxil*, cando as estruturas sintácticas repetidas ou variadas sosteñen elementos autónomos, principalmente substantivos e verbos, seriacións de cláusulas independentes e un relevo da parataxe. Ou, pola contra, un *dinamismo negativo ou retardatario*, cunha sintaxe máis lenta, determinada por reiteracións e presenza de elementos dependentes, principalmente adxectivos, adverbios e modificadores de calquera tipo, nunha ordenación hipotáctica asentada na subordinación.

#### 7.A.4.a. CONTRASTE ENTRE *DINAMISMO EXPRESIVO POSITIVO ÁXILE* E *NEGATIVO RETARDATARIO*

O primeiro exemplo co que imos a traballar é a dramaturxia titulada *Perroquets et Cobayes* (2002)<sup>38</sup> do belga Jan Fabre. Nela asistimos a unha evolución rítmica dun *dinamismo positivo*, baseado, en xeral, na recorrencia da estrutura sintáctica das locucións que constitúen as primeiras réplicas e que están integradas, efectivamente, por elementos independentes, que fan avanzar a acción verbal, ademais de ilocucións interpelativas, para, despois, pasar a un movemento rítmico dun *dinamismo negativo*, baseado, sobre todo, nunha predominancia de reiteracións, que semella deter o tempo, e na recorrencia de elementos dependentes.

De tal xeito, esta evolución vai constituír, asemade, un *ritmo dramaturxico por oposición ou contraste entre un dinamismo positivo e un dinamismo negativo* que, en realidade, é o que rexe ao longo de toda a obra *Perroquets et Cobayes* instaurando, entre outros mecansimos, o do *ritmo dramaturxico por alternancia da oposición ou contraste entre dinamismo positivo e dinamismo negativo*.

As dúas primeiras réplicas da obra, sendo, ademais, a primeira repetida na escenificación en distintas variacións, segundo se sinala na didascalia inmediata á mesma, conforman un inicio ou presentación que xa establece a convención dun *ritmo*

---

<sup>38</sup> Pode consultarse a peza *Perroquets et Cobayes* (2002) de Jan Fabre, reproducida no capítulo correspondente do Apéndice.

*dramatúrxico por dinamismo negativo ou retardatario na insistencia reiterativa dos termos expostos, na súa interdependencia e non avance.*

(Sinalamos, ao final de cada verso libre, con letra maiúscula grossa entre parénteses, o modelo estrutural a repetir e/ou a variar.

Cando se repite sinalámolo sinxelamente coa repetición mesma da letra maiúscula grossa correspondente.

Cando o modelo estrutural reaparece mediante o mecanismo rítmico da variación, sinalámolo cunha coma alta grossa' situada á dereita da letra maiúscula grossa correspondente ao modelo estrutural do verso variado. Unha coma alta grossa' indicará a primeira variación, dúas comas altas grossas'' indicarán a segunda variación, tres comas altas grossas''' indicarán a terceira variación e así sucesivamente.

Fóra da paréntese, na que se inclúe a letra maiúscula grossa, que refire o modelo estrutural dun verso que se repite ou varía, á dereita pode aparecer un número para indicar en cantas ocasións se produce unha repetición do que está contido dentro desa paréntese.)

“(L’actrice / perroquet s’adresse au perroquet)”	
1ª - “ACTRICE/PERROQUET. <b>Tu es le patron</b>	(A)
<b>C’est toi, le patron, le chef</b>	(A’)
Bonsoir <b>patron</b>	(A’')
<b>Qui est le patron?</b>	(A’’')
<b>C’est toi, le patron</b>	(A’’’’)
(Ceci est répété suivant différentes variantes jusqu’à ce que le perroquet réponde)”	
2ª - “PERROQUET/ACTRICE. <b>Je suis le patron</b>	(A’’’’’)1
<b>Je suis le patron</b>	(A’’’’’’)2
<b>Je suis le patron”</b>	(A’’’’’’’)3

Coa entrada de L’ÉTRANGÈRE, prodúcese un cambio ostensible cara a un *ritmo dramatúrxico por dinamismo positivo, na reiteración de réplicas variadas simetricamente mediante un contraste cómico, derivado da alternancia da lingua inglesa de L’ÉTRANGÈRE e as traducións, en lingua francesa, coas que a ACTRICE/PERROQUET terxiversa o sentido.*

Este xogo vai extenderse desde a segunda metade da réplica 3ª, que se subdivide en dúas estrofas ou parágrafos, separados por un espazo en branco na propia disposición da páxina, ata a réplica 10ª e a saída de L’ÉTRANGÈRE logo da réplica 11ª.

Como se trata dun xogo, en certo sentido paródico, que só se dá desde a 3ª réplica ata á 11ª en toda a obra, procederemos a sinalar, á dereita das réplicas, entre parénteses, o modelo cunha letra minúscula grosa (para non mesturalo cos modelos máis recorrentes dos versos libres do resto da peza, que van sinalados en letra maiúscula grosa), e á beira desa letra minúscula grosa poñeremos unha coma alta grosa' para marcar a variación do modelo.

3ª - “L'ÉTRANGÈRE. Good evening everybody  
It's a full house  
I'm feeling so lonely in Antwerp  
But I am happy to be here tonight with you  
What a nice audience  
Beautiful guys

**Oh, what a nice couple**

**You are so cute**

**It's a pleasure to see**

**You are really made for one another** (a)

You don't understand me?

I'll fix that

Can you translate?"

4ª - “ACTRICE/PERROQUETE *souffle à l'oreille de l'étrangère*

**Quel drôle de couple**

**On dirait un ver de terre dans une pomme pourrie”** (a')

5ª - “L'ÉTRANGÈRE. Mmm, it smells good here. Is it you madam? No, actually it comes from over there.

Miss, you are wearing such a delicate perfume, it makes me dream. What is it?" (b)

6ª - “ACTRICE/PERROQUET. Mmm, mademoiselle, vous devriez mettre du parfum. Vous sentez le fauve. C'est de la transpiration ou vous avez vos règles.” (b')

7ª - “L'ÉTRANGÈRE. Sir, you must be an intellectual. You have the looks of a professor. An attractive professor who smokes cigars or pipe.”

(c)

8ª - “ACTRICE/PERROQUET. Monsieur, vous êtes un intellectuel. Vous avez une tête de professeur, je voudrais jouer avec votre cigare et vous tailler une pipe.” (c')

9ª - “L'ÉTRANGÈRE. Sir, you look like a lion. So virile. You have a wild and magic charm. I feel lonely here. I would be glad to meet you later after the performance to have an innocent talk with you.”

(d)

10ª - “ACTRICE/PERROQUET. Monsieur, vous baisez comme une bête sauvage, comme un lion. Venez avec votre virile baguette magique me masser

**les amygdales. Je veux être votre gorge profonde. Après la représentation, je veux m'envoyer en l'air avec vous. À tout à l'heure.” (d')**

11<sup>a</sup> - “L'ÉTRANGÈRE. See you later.

After the performance.”

No entanto, o *ritmo dramaturxico por dinamismo positivo* continúa activo durante toda a réplica 12<sup>a</sup> na que, malia ás repeticións a distancia da expresión “Comme moi”, vai facendo avanzar o discurso con zonas nas que as recorrencias estruturais en variacións se fan máis patentes, como son as estrofas ou parágrafos 12.C – 12.D – 12.E, habendo xa neste último unha predominancia da repetición en contacto que prepara a detención retardataria que comeza na derradeira estrofa ou parágrafo 12.F:

12.A - “ACTRICE/PERROQUET. Depuis que j'ai découvert

Le bipède bavard

Avec sa grosse gueule

J'aime les animaux

Tu as non seulement deux parents

**Comme moi**

**(B)1**

Mais également 256è arrière-arrière-arrière-arrière-arrière-arrière-grand-mère

Était aussi...

un perroquet

Et elle a fricoté avec un de ces bavards bipèdes

Avec une grosse gueule

Je ne sais pas si elle tenait à lui

(Silence.)”

12. B - “Sommes-nous si différents?

Si ton intérieur était ton extérieur,

À chaque moment du jour tu rivaliserais

avec l'arc-en-ciel

**Comme moi**

**(B)2**

Toi aussi tu es descendu d'un arbre

**Comme moi**

**(B)3**

Et pourtant tu as besoin de hauteur

**Comme moi**

**(B)4**

Sinon, tu ne peux pas conquérir le ciel”

12.C – “**Tes plus hautes** aspirations

**(C)**

**Tes plus hautes** suspensions

**(C')**

**Tes plus hautes** élévations

**(C'')**

**Ton plus** haut vol

**(C''')**

**Ton plus** grand bonheur

**(C''''')**

Est d'avoir **investigué**

**(D)**

Ce qu'est l'**investigation**

**(D')**

Et moi, l'impénétrabilité	
De <b>tranquillement me vénérer</b>	(E)
<b>CHUUUT</b>	(F)
Non, pas de fracassants applaudissements	
<b>CHUUUT</b>	(E')
<b>Tranquillement me vénérer"</b>	(F')
12.D – "Peut-être pourras-tu devenir	
<b>Comme moi</b>	(B)5
Tu es curieux	
<b>Comme moi</b>	(B)6
<b>Tu te moques de toi</b>	(G)
<b>Comme moi</b>	(B)7
<b>Tu te moques de tout ce que tu aimes</b>	(G')
<b>Tu te moques de tout ce que tu n'aimes pas</b>	(G'')
<b>Tu te moques de la moquerie</b>	(G''')
<b>Comme moi"</b>	(B)8
12.E – " <b>Je ne suis pas un animal</b>	(H)1
<b>Je ne suis pas un animal</b>	(H)2
<b>Je ne suis pas un animal</b>	(H)3
<b>Je ne suis pas un animal</b>	(H)4
<b>Je ne suis pas un animal</b>	(H)5
<b>Je suis un dieu</b>	(H')
<b>Et je suis ici</b>	(H'')
<b>Et je ne suis pas mort</b>	(H''')
Et je travaille sur un projet...	
Moins ambitieux"	
12.F – " <b>Tu es un cerveau incompréhensible</b>	↓
<b>Une voix criarde</b>	↓
<b>Un corps déplumé</b>	↓
<b>Une créature déracinée</b>	↓
<b>Un animal exotique</b>	(↓I)1
<b>Comme moi"</b>	(B)9

Neste derradeiro parágrafo (I) da réplica 12<sup>a</sup> xa se constata un *ritmo dramaturxico por dinamismo negativo retardatorio debido ao paralelismo de cláusulas dependentes* que van completando e complementándose para dar unha longa locución descritiva cun emprego abondoso de adxectivos e pouca incidencia de verbos.

As pausas versais aquí, ademais, marcan a letanía dese paralelismo estrutural: artigo indeterminado + substantivo + adxectivo.



As seguintes réplicas, 13<sup>a</sup> - 14<sup>a</sup> - 15<sup>a</sup> - 16<sup>a</sup> - 17<sup>a</sup> - 18<sup>a</sup> - 19<sup>a</sup> - 20<sup>a</sup> - 21<sup>a</sup> entran, de cheo, nese *ritmo dramaturxico por dinamismo negativo retardatorio, por predominio de repeticións inmediatas, paralelismos estruturais e variacións febles* (imos marcalos con letra grosa). Aínda que se atenúe un pouco, cara a un *dinamismo positivo áxil*, nalgunhas zonas: 16.A – 16.B – 16.C – 18.A – 20.B – 20.C.

Así pois teriamos cun *ritmo dramaturxico por dinamismo negativo retardativo*: 13 – 14.A – 14.B – 15 – 16.D – 17 – 18.B – 19 – 20.A – 21.

13 – “PERROQUET/ACTRICE. <i>Say I Love you</i>	(L)1
<i>Say I Love you</i>	(L)2
<i>Say I Love you</i>	(L)3
<i>Say I Love you</i>	(L)4
<i>Say I Love you</i>	(L)5
<i>Say I Love you</i>	(L)6
<i>Say I Love you”</i>	(L)7
14.A – “ACTRICE/PERROQUET. <b>Je ne suis pas un homme</b>	(M)1
<b>Je ne suis pas un homme</b>	(M)2
<b>Je ne suis pas un homme</b>	(M)3
<b>Je ne suis pas un homme</b>	(M)4
<b>Je ne suis pas un homme</b>	(M)5
<b>Je suis un dieu</b>	(M’)
<b>Et je suis ici</b>	(M’)
<b>Et je ne suis pas mort</b>	(M’)
<b>Et je travaille sur un projet...</b>	(M’)
Moins ambitieux”	
14.B – “Tu es <b>un cerveau incompréhensible</b>	(↓)
<b>Une voix criarde</b>	(↓)
<b>Un corps déplumé</b>	(↓)
<b>Une créature déracinée</b>	(↓)
<b>Un animal exotique</b>	(↓)2
<b>Comme moi”</b>	(B)10
15 – “PERROQUET/ACTRICE. <i>Do you wanna be my friend?</i>	(N)1
<i>Do you wanna be my friend?</i>	(N)2
<i>Do you wanna be my friend?</i>	(N)3
<i>Do you wanna be my friend?</i>	(N)4
<i>Do you wanna be my friend?</i>	(N)5
<i>Do you wanna be my friend?</i>	(N)6
<i>Do you wanna be my friend?”</i>	(N)7
16.A – “ACTRICE/PERROQUET. <b>Tes ailes sont coupés</b>	(Ñ)
<b>Tu obéis</b>	(O)
<b>Moi, je reçois une récompense</b>	(P)
<b>Parce que je ne sais pas voler”</b>	(Q)

16.B – “ <b>Tes imitations sont parfaites</b>	(Ñ’)
<b>Tu t’explores</b> toi-même	(O’)
<b>Moi, je subis un test</b>	(P’)
<b>Parce que tu ne me connais pas”</b>	(Q’)
16.C – “ <b>Tes paroles sont vides</b>	(Ñ’)
<b>Tu parles</b> beaucoup	(O’)
<b>Moi, je mérite un langage</b>	(P’)
<b>Parce que je répète sélectivement</b>	(Q’)
Ce que tu dis	
Au moment où tu ne le veux pas”	
16.D – “ <b>Tu es un cerveau incompréhensible</b>	(↓)
<b>Une voix crierde</b>	(↓)
<b>Un corps déplumé</b>	(↓)
<b>Une créature déracinée</b>	(↓)
<b>Un animal exotique</b>	(↓I)3
<b>Comme moi”</b>	(B)11
17 – “ <b>PERROQUET/ACTRICE. <i>Fly like an eagle!</i></b>	(R)1
<i>Fly like an eagle!</i>	(R)2
<i>Fly like an eagle!</i>	(R)3
<i>Fly like an eagle!</i>	(R)4
<i>Fly like an eagle!</i>	(R)5
<i>Fly like an eagle!</i>	(R)6
<i>Fly like an eagle!”</i>	(R)7
18.A – “ <b>ACTRICE/PERROQUET. Je suis en marche</b>	
Le sauveur de ta culture est arrivé	
Un nouveau sexe verra le jour	
Un moment encore	
Et tu seras délivré de toi-même”	
18.B – “ <b>Tu seras l’avenir</b>	
Et tu comprendras	
Que tu ne comprends rien	
Sais-tu ce que dans le passé	
Tu as réellement dit	
Moi pas	
Et par-dessus le marché on chuchote derrière ton dos	
Du moment que l’autre le comprend”	
19 – “ <b>PERROQUET/ACTRICE. <i>Say I love you</i></b>	(L1)8
<i>Say I love you</i>	(L2)9
<i>Say I love you</i>	(L3)10
<i>I love you</i>	(L’1)
<i>I love you</i>	(L’2)
<i>I love you</i>	(L’3)
<i>Love you</i>	(L’’1)
<i>Love you</i>	(L’’2)
<i>You</i>	(L’’’)

<i>Do you wanna be my friend?</i>	(N1)8
<i>Do you wanna be my friend?</i>	(N2)9
<i>Do you wanna be my friend?</i>	(N3)10
<i>Wanna be my friend?</i>	(N'1)
<i>Wanna be my friend?</i>	(N'2)
<i>Wanna be my friend?</i>	(N'3)
<i>Friend?</i>	(N''1)
<i>Friend?</i>	(N''2)
<i>Fly like an eagle!</i>	(R1)8
<i>Fly like an eagle!</i>	(R2)9
<i>Fly like an eagle!</i>	(R3)10
<i>Like an eagle!</i>	(R'1)
<i>Like an eagle!</i>	(R'2)
<i>Like an eagle!</i>	(R'3)
<i>An eagle!</i>	(R''1)
<i>An eagle!"</i>	(R''2)
20.A – “ACTRICE/PERROQUET. L'autre c'est toi-même	(S)
<b>Même si tu n'es personne</b>	(S')
<b>Même si tu n'es rien</b>	(S'')
<b>Pour autant tu ne pourras pas dire</b>	(T)1
<b>Que tu ne l'as pas dit</b>	(T')1
<b>Tout un chacun est</b> Marcel l'homme-moule	(U)
<b>Tout un chacun est</b> un cobaye belge	(U')
Nous sommes le passé”	
20.B – “Je répète	(V)
J'aime <b>la répétition</b>	(V')
<b>La répétition</b> est mon contact	(V'')
<b>Tu es sélectif</b>	(↓)
<b>Comme moi</b>	(↓X) (B)12
<b>Tu ressens ce que tu ne dis pas</b>	(↓)
<b>Comme moi</b>	(↓X') (B)13
Tu répètes ce qui a été pensé auparavant	
Parce que tes pensées	
Se travestissent en mots	
<b>Pour autant tu ne pourras pas dire</b>	(T)2
<b>Que tu ne l'as pas dit</b>	(T')2
20.C – “Tu pourrais être moi	
Mais tu n'es pas moi	
<b>Je veux t'oublier</b>	(Z)
<b>Je veux m'oublier</b>	(Z')
Et savoir ce que j'ai dit”	
21 – “PERROQUET/ACTRICE. <i>Say I love you</i>	(L1)11
<i>Say I love you</i>	(L2)12
<i>Say I love you</i>	(L3)13
<i>I love you</i>	(L'1)4
<i>I love you</i>	(L'2)5

<i>I love you</i>	(L'3)6
<i>Love you</i>	(L''1)3
<i>Love you</i>	(L''2)4
<i>You</i>	(L''')
<i>Do you wanna be my friend?</i>	(N.1)
<i>Do you wanna be my friend?</i>	(N.2)
<i>Do you wanna be my friend?</i>	(N.3)
<i>Wanna be my friend?</i>	(N'1)4
<i>Wanna be my friend?</i>	(N'2)5
<i>Wanna be my friend?</i>	(N'3)6
<i>Friend?</i>	(N''1)3
<i>Friend?</i>	(N''2)4
<i>Fly like an eagle!</i>	(R1)11
<i>Fly like an eagle!</i>	(R2)12
<i>Fly like an eagle!</i>	(R3)13
<i>Like an eagle!</i>	(R'1)4
<i>Like an eagle!</i>	(R'2)5
<i>Like an eagle!</i>	(R'3)6
<i>An eagle!</i>	(R''1)3
<i>An eagle!''</i>	(R''2)4

Así, entre a réplica 13ª e a 21ª temos un total de 15 recorrencias (sinaladas ao final de cada modelo repetido ou variado coas letras maiúsculas **L, M, I, N, Ñ, O, P, Q, R, S, T, U, V, X, Z**, e cunha coma alta' a primeira variación, con dúas comas altas'' a segunda variación, con tres comas altas''' a terceira variación, e con catro comas altas'''' a cuarta variación, no caso de se daren, e así sucesivamente.)

Das 15 recorrencias entre a réplica 13ª e a 21ª, temos *ritmo dramaturxico por repetición inmediata, xeminativa ou epanaléptica*, que se dá nos modelos estruturais:

**L** (7 veces), **M** (5 veces), **N** (7 veces), **R** (7 veces).

**L** (3 veces), **L'** (3 veces), **L''** (2 veces), **L'''** (1 vez).

**N** (3 veces), **N'** (3 veces), **N''** (2 veces).

**R** (3 veces), **R'** (3 veces), **R''** (2 veces).

De novo:

**L** (3 veces), **L'** (3 veces), **L''** (2 veces), **L'''** (1 vez).

**N** (3 veces), **N'** (3 veces), **N''** (2 veces).

**R** (3 veces), **R'** (3 veces), **R''** (2 veces).

Obsérvase unha primeira quenda moi insistente e maquina, de carácter estático, nos modelos estruturais **L**, **M**, **N** e **R** repetidos en cada caso 7, 5, 7 e 7 veces.

Despois dáse unha alternancia matemática de grande simetría coas reaparicións deses modelos estruturais e as súas variacións febles xogando en conxuntos de *repeticións xeminativas ou epanalépticas* de 3 veces a primeira reaparición, 3 veces a primeira variación da reaparición, e 2 veces a segunda variación da reaparición. Este combinado recorrencia 3 - 3 - 2 dáse en 3 quendas e nun total de 6 ocasións.

Coa réplica 22<sup>a</sup> prodúcese unha moi significativa desautomatización formal e da extensión respecto ao resto de réplicas de toda a obra. Isto implica, por tanto, un *ritmo dramaturxico por contraste entre a forma en prosa, con citacións de diálogos (estilo indirecto), e a ampla extensión da réplica 22<sup>a</sup>, fronte ao resto das réplicas en verso libre ou prosa (estilo directo) de menor extensión.*

Efectivamente, a réplica 22<sup>a</sup> introduce un estilo indirecto, a través da citación referencial dun diálogo entre un “perroquet” e un tendeiro, na que se narra un suceso fantástico, ou de inversión da realidade, no que un loro entra nunha tenda para mercar un home e lle vai preguntando ao tendeiro prezos e características, para, finalmente, quedarse co máis caro, que é o personaxe-tipo do “patrón”, o home-rol “xefe”.

Esta réplica 22<sup>a</sup>, na que se desenvolve unha pequena *fábula* ou *historia*, adopta, ademais, o estilo formal dos contos para a infancia, implicando, xa que logo, un certo ton pedagóxico, parabólico e, incluso, moral.

Os estilemas aprécianse, sobre todo, no comezo e no final do relato:

22<sup>a</sup> - “Il était une fois dans un pays lointain et mystérieux, un perroquet, qui désirait acheter un homme. [...] Et ils vécurent heureux et eurent beaucoup, beaucoup, beaucoup d’enfants.”

Daríase aquí, na réplica 22<sup>a</sup>, o clímax semántico de *Perroquets et Cobayes* de Jan Fabre, achegando un peche resolutivo á obra, no nivel do sentido, relacionado cun cuestionamento das relacións xerárquicas entre o ser humano e os animais e a suposta superioridade do primeiro. Un cuestionamento, tamén, sobre os conceptos de razón (humana) e instinto (animal).

A nivel rítmico cómpre observar que en toda esta réplica 22<sup>a</sup> se vai dar un *ritmo dramaturxico por dinamismo expresivo positivo, baseado en elementos e cláusulas independentes que van desenvolvendo unha historia ou fábula*.

Xérase, deste xeito, un contraste, tamén, coa predominancia, no resto da obra, dun *ritmo dramaturxico por dinamismo expresivo negativo retardatorio, baseado na repetición e variación*.

O remate da obra, coas réplicas 23<sup>a</sup> e 24<sup>a</sup>, volve a recuncar no estilo xeral baixo o movemento dese *ritmo dramaturxico por dinamismo expresivo negativo retardatorio, baseado na repetición e variación*.

A penúltima réplica, a 23<sup>a</sup> do “PERROQUET/ACTRICE”, retoma, en inglés, a repetición do modelo da réplica 12<sup>a</sup> [12.E] “Je ne suis pas un animal”, que marcamos coa letra gorda **(H)** e que se repetiu, daquela, 5 veces, para repetirse agora, nesta réplica 23<sup>a</sup>, variada 14 veces en inglés **(H’)**14. Instaurando unha recorrencia sobre esta expresión “Je ne suis pas un animal” **(H)**5 + “*I’m not an animal!*” **(H’)**14, un total de 19 veces, as primeiras 5 repeticións en boca da “ACTRICE/PERROQUET”, na réplica 12<sup>a</sup>, e as 14 derradeiras repeticións en boca do “PERROQUET/ACTRICE”, nesta penúltima réplica da obra, a réplica 23<sup>a</sup>.

23 <sup>a</sup> - “PERROQUET/ACTRICE. <i>I’m not an animal!</i> ”	<b>(H’1)6</b>
<i>I’m not an animal!</i>	<b>(H’2)7</b>
<i>I’m not an animal!</i>	<b>(H’3)8</b>
<i>I’m not an animal!</i>	<b>(H’4)9</b>
<i>I’m not an animal!</i>	<b>(H’5)10</b>
<i>I’m not an animal!</i>	<b>(H’6)11</b>
<i>I’m not an animal!</i>	<b>(H’7)12</b>
<i>I’m not an animal!</i>	<b>(H’8)13</b>
<i>I’m not an animal!</i>	<b>(H’9)14</b>
<i>I’m not an animal!</i>	<b>(H’10)15</b>
<i>I’m not an animal!</i>	<b>(H’11)16</b>
<i>I’m not an animal!</i>	<b>(H’12)17</b>
<i>I’m not an animal!</i>	<b>(H’13)18</b>
<i>I’m not an animal!’</i>	<b>(H’14)19</b>

A equivalencia temático-semántica humano/animal, presente nas didascalias nominalizadoras “ACTRICE/PERROQUET”-“PERROQUET/ACTRICE”, como

vemos, ocupa tamén a acción verbal reflexada entre ambos emisores (persoa e animal) a través dos mecanismos rítmicos de repetición-variación.

Pero, ademais, para reforzar esta equiparación entre o emisor-actriz e o emisor-loro, a derradeira réplica da obra, a 24ª, da “ACTRICE/PERROQUET”, pecha *Perroquets et Cobayes* confirmando ese ritmo dramático por dinamismo expresivo negativo retardatorio, por repetición e emprego de elementos dependentes (adxectivos e complementos circunstanciais), xunto á reaparición da expresión comparativa “Comme moi”, que xa se viña repetindo ao longo da peza en distintas posicións 13 veces, que sinalamos coa letra maiúscula grosa **(B)13**, e que nesta derradeira réplica vai repetirse outras 6 veces máis, dando un total de 19 repeticións, que veñen a enfatizar esa paridade entre o emisor-actriz e o emisor-animal, o loro.

Fúndase, así, unha equivalencia entre “*I’m not an animal*” **(H)19** e “Comme moi” **(B)19**, sendo das expresións máis repetidas da obra.

“Comme moi” **(B)**, na derradeira réplica, a 24ª, ocupa os versos pares reforzando unha estrutura paralelística nas 3 estrofas ou parágrafos, así mesmo, repetidos.

Imos marcar, de novo, a recorrencia dos modelos estruturais ao final de cada verso con letra maiúscula grosa entre parénteses, pero como xa esgotamos todas as letras do alfabeto galego na análise precedente, imos botar man das vogais, pero desta volta, con letras maiúsculas grosas acentuadas.

24ª - “ACTRICE / PERROQUET. Tu es apprivoisé	(Á)1
Comme moi	<b>(B1)14</b>
Tu parles	(É)1
Comme moi	<b>(B2)15</b>
Tu es apprivoisé	(Á)2
Comme moi	<b>(B3)16</b>
Tu parles	(É)2
Comme moi	<b>(B4)17</b>
Tu es apprivoisé	(Á)3
Comme moi	<b>(B5)18</b>
Tu parles	(É)3
Comme moi”	<b>(B6)19</b>

En conclusión, podemos comprobar como a preeminencia do movemento do *ritmo dramaturxico por dinamismo expresivo negativo retardatario, baseado en múltiples repeticions e variacions febles*, produce unha depuración que raia no minimalismo e se achega ás poéticas da substracción e da austeridade verbal.

Tendencia que confirmou Hans-Thies Lehmann ao estudar as dramaturxias de Robert Wilson ou Jan Fabre entre outros:

“El teatro posdramático trabaja contra el bombardeo de signos en la vida cotidiana haciendo uso de una estrategia de rechazo. Practica una economía en el uso de los signos que se puede entender como ascetismo; enfatiza un *formalismo* que reduce la abundancia de signos mediante la repetición y la duración, [...]. Silencio, lentitud, repetición y duración en los que *nada ocurre* pueden encontrarse no solo en los primeros trabajos minimalistas de Wilson, sino también, por ejemplo, en Jan Fabre [...]” (Lehmann, 2013: 156)

Asemade, tampouco resulta irrelevante o feito de que esta estética minimalista e xeométrica, na que se dá unha certa abolición do devir temporal e da duración, por medio do mecanismo do *ritmo dramaturxico por dinamismo expresivo negativo retardatario, a base de repeticions e variacions febles*, contribúa a unha deconstrución ou rexeitamento dunha *historia* ou *fábula*, como acontece en *Perroquets et Cobayes*, a excepción dese conto inserido na antepenúltima réplica (a 22ª), así como no resto da dramaturxia de Jan Fabre.

Esta ausencia procesual dunha *historia* ou *fábula* e do seu devir temporal compénsase ou súplese cunha afirmación do *performativo*, do propio xogo verbal que partituriza a dramaturxia que acabamos de analizar.

#### 7.A.4.b. DINAMISMO EXPRESIVO NEGATIVO RETARDATARIO, SEN O EMPREGO DE RECORRENCIAS, POR DISPOSICIÓN HIPOTÁCTICA DE ELEMENTOS DEPENDENTES

O *ritmo dramaturxico por dinamismo expresivo negativo retardatario* non só se dá nas dramaturxias que empregan os mecanismos da repetición e da variación, ou naquelas que empregan a recorrencia do verso, métrico ou libre. Tamén pode darse en dramaturxias cuxas composicións empreguen ordenacións hipotácticas de elementos dependentes. No ámbito da acción verbal e da construción das locucións sería o caso daquelas inzadas de moita complexidade subordinada.



Para exemplificalo imos escoller unha peza en prosa, doutra época, xénero e estilo, titulada *Rosalía*<sup>39</sup> de Ramón Otero Pedrayo<sup>40</sup>, escrita en 1959 e na que recrea, dun xeito case hipertextual, a vida de Rosalía de Castro.

Nesta obra imos atopar un predominio xeral do movemento rítmico de *dinamismo negativo*, debido, fundamentalmente, á recorrencia de elementos dependentes, ao barroquismo na adxectivación e no uso de diferentes complementos, ademais da construción de locucións inzadas de frases subordinadas. Un texto que, sen dúbida, é dunha grande riqueza imaxinística, e que semella pedir, na escenificación, un traballo de contraste a través dun *dinamismo positivo escénico*, no que atinxe ao movemento dos dispositivos do palco, para non caer na redundancia co *dinamismo negativo e retardatario verbal*.

Antes de confirmar, na análise rítmica formal, o predominio dun movemento que chama á contemplación e á inmersión imaxinística, case onírica, máis que ao seguimento dunha acción, imos deternos no campo semántico da “saúde”, da melancolía, que aparece e reaparece, de xeito recorrente, nas réplicas destes personaxes alegóricos de voces telúricas.

Anotamos, a continuación, todas as expresións que remiten, de xeito directo, metafórico ou simbólico, ao campo semántico da saúde, da melancolía, da morriña, dun existencialismo asociado a un decorrer lento que raia no atemporal, e clama pola detención contemplativa que propicia a fusión máxica do ser humano que contempla con aquilo contemplado. Dáse, neste proceder máxico, un esvaemento da diferenza *suxeito/obxecto* para confundírense nunha comunión.

1ª Didascalia:

“*Nun lampo de sol espreita Rosalía o espallarse das camelias. [...]*”

“*Rosalía fica un demorado intre suspensa [...]*”

---

<sup>39</sup> Pode consultarse, no capítulo correspondente do Apéndice, a reprodución do fragmento final da escena A – IV da obra *Rosalía* (1959) de Ramón Otero Pedrayo.

<sup>40</sup> Ramón Otero Pedrayo (Ourense, 1888-1976). Escritor, político, profesor. Membro da Xeración Nós. En 1931 fundou o Partido Nazonalista Republicán. Foi deputado nas Cortes da Segunda República Española. Foi, tamén, un dos fundadores da Editorial Galaxia. Considerado o “Patriarca das Letras Galegas”, cultivou o ensaio, a poesía, a novela, a literatura dramática e o estudo científico en xeografía, na súa cátedra da Universidade de Santiago de Compostela. A súa obra teatral destaca pola súa plasticidade fantástica máis aló do realismo. As súas pezas teatrais son: *A lagarada* (1928), *Teatro de máscaras* (1934), *O desengano do prioiro* (1952), *O fidalgo e a noite* (1970), *Noite compostelá* (1973) e *Rosalía* (1959, publicado en 1985).

“A raíña *Camelia*. (*Docemente chega*)”

1ª Réplica, que pertence á “*A raíña Camelia*”:

“Para cada un amor, **tempo e dor.**”

“**Canto gregoriano das horas da aldea...**”

“Canto deran **os defuntiños** dos adrais, **eixes rompidos**, por **chorar e laiar** comigo, pois son **o canto** do pobo en camiño, **a fórmula do tempo galego...**”

2ª Réplica, que pertence a “*O alalá dos eixes*”. Nótese, por unha banda, que “o alalá” é “un canto popular galego que se caracteriza pola súa melancolía e languidez” (Alonso Estravís, 1995) e, por outra banda, que “os eixes” refírense ao mítico carro, que remite ao ambiente rural e artesanal de antano, tamén a un traballo case manual ou de tracción animal, baseado na repetición e acompañado de cantos de labor, moi afastado da velocidade tecnolóxica das máquinas.

“*O alalá dos eixes*”

“[...] **canto** de prioiro e **sermón** colexial...”

“**Balume** levo [...]”

“Dime **baixiño**: “Conta o meu traballo, **vou vello, dóenme as costas** [...]”

“[...] **os meus tempos** polas **doces chairas de levián area** [...]”

“[...] e o meu **longo tema** é como un **longo berro** baril de xefe e petrucio de tribu **esperanza** [...]”

“[...] e **o meu canto embázase de bagullas** ó expresar a **alma fuxidía** [...]”

3ª Réplica, que pertence a “*A herba recendente*”:

“**Humildosiñas, case sen nome**, só agasalladas **polo tenro bico das empregas de doce ollar**, [...]”

“[...] abonda **un calmo sol de serán longo e pousado**, [...]”

“[...] **caladiñas**, [...]”

“[...] **o serán da paisaxe** e sexan para **os ollos** e para **a alma** o verdecer máis achegado e **saudoso.**”

4ª Réplica, que pertence a “*O escuro pai esterco...*”

“**Xa durmín de máis...**”

“[...] **lembranza** do monte.”

“**Sonos** de toxal.”

“¡**O vello esterco!**”

“¡**O Deus antigo!**”

“[...] o **vello** esterco [...]”  
“¿Non si, **lúa, lumiña das colleitas?**”

5ª Réplica, que pertence a “*As froumas derrubadas...*”

“[...] **deitaron a voz antiga**, [...]”  
“[...] ben logo volta **ladaíña** [...]”  
“[...] cando **caeron de vagar** e responden ó **chan** cun **longo trono...**”  
“[...] **adeprendemos a morrer** [...]”  
“**Ó tempo doce e esgrevio**, hemos ser fieis ó fogar.”

6ª Réplica, que pertence a “*Os millos das nabeiras*”:

“[...] e **era doce morrer** [...]”  
“**Irnos desfacendo pouquiño a pouco**, entre parolas e **consolos de vento e solpor** [...]”  
“Imos quizais para **sermos mancados.**”  
“**Mellor durmir**, unha contra as outras [...]”  
“[...] **durmir ó arrollo dese cantar.**”

7ª Réplica, que pertence a “*Rosalía*”, ata agora calada, envisa, en comunión coas imaxes contempladas e cos pensamentos e sentimentos que emanan delas.

Tampouco sería en balde considerar que esta polifonía coral, atribuída no texto a personaxes alegóricos, a elementos inanimados da paisaxe, a través dunha certa prosopopea, non é, nin máis nin menos, que as voces múltiples que se espertan no maxín da poeta Rosalía. Nese transo simbiótico entre a sensibilidade refinada de Rosalía e os elementos non humanos, animados ou inanimados, que a rodean.

“**Carradas de pensamentos**, [...]”  
“[...] **outáns piñeiros de dor**, [...]”  
“[...] o meu **laio...**”  
“[...] **río abaixo polo meu val cara á morte.**”  
“[...] **chorar** irmán...”  
“[...] facer **sufrir** [...]”  
“¡Fálame **baixiño!**”  
“[...] **vexo ben fondamente canto amei e canto deixo!**”  
“Mellor o **esquencemento** [...]”  
“[...] as **espigas de ouro canso**, [...]”  
“[...] de **doce e amparadora** muller, da **Morte...**”

8ª Réplica, que pertence a “*O chover ventureiro*”:

“Se os teus anos han ser **requintamento do sufrir...**”

“**Lévasme na alma...** Tamén **nas veigas do espírito**, e **nas adurmiñadas Mirandas do Sar**, [...]”

“**De moi lonxe.**”

“**Nas nubes, no maxiñar consolan e amolecen** os eidos da intelixencia.”

“**O moito e fino cavilar** ordena os eidos, tece as viñas, alicerza os pobos, ergue e mantén as froumas das arquitecturas, [...]”

“[...] **cando o ser acoradaba nas augas de noite, na grandor chea do ser**, as orballeiras de **levián decorrer...**”

“[...] **os teus sufrimentos han ser consolo**, os teus pensamentos aveciñas ledas no xogo do chover, pois son **lirismo e xogo, lembradoira fada dos mortos**, que **recordo** como **vagas figuranzas de néboa** percorrendo os seus **vellos camiños**, [...]”

A derradeira didascalía, desta escena A – IV, insírese en medio da derradeira réplica, que pertence a *Rosalía*, que marcha, non sabemos para onde. Alguén, sen concretar, chama por ela e ela marcha, seguindo, quizais, ese transporte no que xa leva toda a escena:

“*Rosalía. Chaman...*

(*Apreixando algunha cousa contra o corazón e gustando nos beizos orballeira de bágoas.*)

¡Alá vou!”

Como se pode comprobar ao extraermos do texto os grupos de palabras que remiten ao campo semántico da melancolía, a “saúde”, o existencialismo lírico, a fusión coa paisaxe, a dor informe, a omnipresenza da morte, a detención do tempo... hai unha recorrencia simbólico-semántica moi forte que xera ese apoizamento rítmico.

A este tempo suspendido vén a sumarse o emprego ortográfico de puntos suspensivos que deixan inacabadas algunhas frases:

Na réplica 1ª, de “*A raíña Camelia*”, temos 3 frases inacabadas co uso ortográfico de puntos suspensivos, dun total de 6 frases. Unha porcentaxe do 50 %.

Na réplica 2ª, de “*O alalá dos eixes*”, temos 7 frases suspendidas, dun total de 9 frases. Unha porcentaxe do 77,7 %.

Na réplica 4ª, de “*O escuro pai esterco*”, temos 6 frases suspendidas, dun total de 11 frases. Unha porcentaxe do 54,5 %.

Na réplica 5ª, de “*As froumas derrubadas...*”, contando a propia didascalia nominalizadora que xa leva uns puntos suspensivos acompañandoa, temos 4 frases suspendidas, dun total de 6 frases. Unha porcentaxe do 66,6 %.

Na réplica 6ª, de “*Os millos das nabeiras*”, temos 2 frases suspendidas, dun total de 7 frases. Unha porcentaxe do 28,5 %.

Na réplica 7ª, de “*Rosalía*”, temos 5 frases suspendidas, dun total de 9 frases. Unha porcentaxe do 55,5 %.

Na réplica 8ª, de “*O chover ventureiro*”, temos 6 frases suspendidas, dun total de 11 frases. Unha porcentaxe do 54,5 %.

Na derradeira réplica, a 9ª, de “*Rosalía*”, temos 1 frase suspendida, dun total de 2 frases. Unha porcentaxe do 50 %.

Así pois, das 9 réplicas das que consta o fragmento da escena A – IV, que tomamos como exemplo para a análise rítmica, temos 8 réplicas nas que se inclúen frases co sentido suspendido. Practicamente nun 90 % das réplicas aparecen as locucións suspendidas e, ademais, como vimos de observar, as devanditas locucións suspendidas supoñen máis da metade das frases que compoñen a acción verbal desas réplicas.

A saúde, a melancolía, a morriña, son o *tema* común de todas as réplicas nas que hai, se se quere, unha abundancia de *remas* complementarios, a modo de reformulacións extensivas (Camacho, 2009: 71), como cláusulas dependentes que se van enlazando nesta delongada “ladaíña” que demora o tempo.

A *ladaíña* é unha enumeración monótona, termo que vén do grego *litaneia* e que dá no latín *litania* (Alonso Estravís, 1995). Outro xeito máis de suspender o tempo.

Outra liña de análise rendible para corroborar o *ritmo dramaturxico por dinamismo expresivo negativo retardatario, tanto pola recorrencia simbólico-semántica como pola proliferación de cláusulas dependentes (adxectivación, enumeración, subordinación, etc.)*, será a análise da escasa incidencia de verbos fronte á proliferación de substantivos, adxectivos, adverbios, verbos substantivados e outras formas dependentes que tenden ao estatismo pictórico:

Na **réplica 1ª**, de “*A raíña Camelia*”, temos **7 verbos**, dun total de **88 palabras** que compoñen a réplica. O cal supón só un **8% de verbos**.

Na **réplica 2ª**, de “*O alalá dos eixes*”, temos **20 verbos**, dun total de **204 palabras** que compoñen a réplica. O cal supón só un **10 % de verbos**.

Na **réplica 3ª**, de “*A herba recendente*”, temos **4 verbos**, dun total de **67 palabras** que compoñen a réplica. O cal supón só un **6 % de verbos**.

Na **réplica 4ª**, de “*O escuro pai esterco...*”, temos **7 verbos**, dun total de **82 palabras** que compoñen a réplica. O cal supón só un **8,5 % de verbos**.

Na **réplica 5ª**, de “*As froumas derrubadas...*”, temos **15 verbos**, dun total de **125 palabras** que compoñen a réplica. O cal supón só un **12 % de verbos**.

Na **réplica 6ª**, de “*Os millos das nabeiras*”, temos **8 verbos**, dun total de **81 palabras** que compoñen a réplica. O cal supón só un **10 % de verbos**.

Na **réplica 7ª**, de “*Rosalía*”, temos **9 verbos**, dun total de **109 palabras** que compoñen a réplica. O cal supón só un **8 % de verbos**.

Na **réplica 8ª**, de “*O chover ventureiro*”, temos **28 verbos**, dun total de **214 palabras** que compoñen a réplica. O cal supón só un **13 % de verbos**.

Na **réplica 9ª**, de “*Rosalía*”, temos **2 verbos**, dun total de **3 palabras** que compoñen a réplica. O cal supón só un **66 % de verbos**.

En total, nas 9 réplicas analizadas da escena A – IV, compostas por un total de **973 palabras**, temos **100 verbos**. Unha **porcentaxe total da presenza de verbos do 10 %**. O que vén a confirmar, asemade, ese *ritmo dramaturxico por dinamismo expresivo negativo retardatario*.

O complexo encadeamento de elementos complementarios (modificadores, circunstanciais, etc.) e a construción cun relevo das seriacións de cláusulas subordinantes, etc. chega a límites de grande estatismo, por exemplo en frases compostas como as seguintes.

Imos seleccionar só aquelas partes máis sobresaíntes das réplicas con elementos e/ou frases dependentes. Sinalamos en letra grosa o verbos:

1ª - “*A raíña Camelia*. [...] **Fallaba** a lúa primeira, inda montaña, de pedra mancadora das mans, de piñeiro e a súa verde cabeleira, de millo aínda amoroso do sol, de esterco escuro, pai da fartura... Canto gregoriano das horas da aldea... Canto **deran** os defuntiños dos adrais, eixes rompidos, por chorar e laiar comigo, pois **son** o canto do pobo en camiño, a fórmula do tempo galego...”

2ª - “*O alalá dos eixes*. [...] Pero tamén **vou** ledos os meus tempos polas doces chairas de levián area, entre as sebes rechouchiantes de paxarada, e o meu longo tema **é** como un longo berro baril de xefe e petrucio de tribu cos xogos dos nenos, o amor das mociñas, a impaciencia e anxeio de camiñar dos rapaces... Todo o val **apaña** o canto da aldea en camiño: compasado verso, lei de orde e a rubra

obediencia, na crrega **vai** o ramo e flor do traballo e da esperanza, e o meu canto **embzase** de bagullas o expresar a alma fuxidía da enxoita, dos piñeiros tallados, do millo das nabeiras, do escuro pai esterco.”

3<sup>a</sup> - “*A herba recedente*. Humildosias, case sen nome, so agasalladas polo tenro bico das empregas de doce ollar, as herbas **son** as nobres e tebras mociñas das alleas. Cangadas a todos os ventos, castigadas e aterecidas das xiadas **abonda** un calmo sol de serán longo e pousado, para que elas **disfruten**, caladias, o serán da paisaxe e **sexan** para os ollos e para a alma o verdecer mais achegado e saudoso.”

4<sup>a</sup> - “*O escuro pai esterco*... Al **vou** eu! Xa **durmn** de mais... Quentor de vaca, lembranza do monte. Sonos de toxal. O vello esterco! O Deus antigo! Qu **sodes** sen min, sol galancete, traballo e peito e aixada, e ti auga-muller gandideira cantareira... Sen o vello esterco patrón, escuro e fedehondo, que se **raa** o peito de toxeira con farpas e **ri** fateado de boa bosta de vaca... [...].”

5<sup>a</sup> - “*As froumas derrubadas*... **Foi** o medo e a irmandade... Daquela **fomos** mais irmáns... Os nosos petrucios, onde ania o vento, **deitaron** a voz antiga, ben logo volta ladaa e **adoutrinronnos** no morrer... **Souperon** caer e ata o fío que lle **mordeu** o fío do cerno **brillou** de admiración cando **caeron** de vagar e **responden** o chan cun longo trono... Nós, pios novos, froumas albelas coas que **xoga** o sol das alboradas, **adeprendemos** a morrer e agora, como os mozos desartellados das aldeas para o servicio do Rei, **imos** novos e rapados, e para onde nos **leve**, tebra de mina, ou oficio de carpinteiro, **hemos ser** ledos co noso cheiro e claridade de monte, e como táboas de tacto. O tempo doce e esgrevio, **hemos ser** feis o fogar.”

6<sup>a</sup> - “*Os millos das nabeiras*. Como **foi**? Como **foi**? Ninguén o **sabe**, e **era** doce morrer onde **verdeciamos**, xa transpostos ou levins ouros, peteirados polos paxaros. **Irnos desfacendo** pouquiño a pouco, entre parolas e consolos de vento e solpor gardando o grancio enxoito, empanicado coas súas carreirias pechas e riseiras como as bocas dos nenos... [...].”

7<sup>a</sup> - “*Rosalía*. Carradas de pensamentos, de espigas poucas e outns piñeiros de dor, **van** no meu carro e o meu laio... tamén río abaixo polo meu val cara  morte. [...] Mellor o esquencemento da pobre mocia envolveita como as fabas pintadas, e as espigas de ouro canso, e os pimentos de Herbn na aba de boa mai, de doce e amparadora muller, da Morte... Nese doce eido, pé das oliveiras, fantasía e pesadelo de luar...”

8<sup>a</sup> - “*O chover ventureiro*. [...] **Lvasme** na alma... Tamén nas veigas do espírito, e nas adurmiadas Mirandas do Sar, **veñen** e **van** as orballeiras ventureiras... De moi lonxe. Nas nubes, no maxiar **consolan** e **amolecen** os eidos da intelixencia. O moito e fino cavilar **ordena** os eidos, **tece** as viñas, **alicerza** os pobos, **ergue** e **mantn** as froumas das arquitecturas, pero nese fogo ben ordenado, como o lume na ferrera, as mesmas ideas **sufiran** de enxoiteza e **mancaranse** se non **chegaran** coa fantasía e o noso, de moi lonxe cando o ser **acoradaba** nas augas de noite, na grandor chea do ser, as orballeiras de levián decorrer... Elas **collen** o voar do paxaro de ouro, **acarian** as pedras e as fronte **descobren** as feitas das

cousas, **sementan** de flores as ermanzas, **apañan** para o peneirar nas cores do arco da vella o sol... Gracias a min, os teus sufrimentos **han ser** consolo, os teus pensamentos aveciñas ledas no xogo do chober, pois **son** lirismo e xogo, lembradoira fada dos mortos, que **recordo** como vagas figuranzas de néboa percorrendo os seus vellos camiños, e fala da Nosa Terra, música de orballeira nos labios rexos dos souts, nas boquiñas de doncela das augas novas.”

Tamén cómpre considerar a preponderancia, nesa mínima presenza de verbos, do tempo pasado, dunha referencialidade que pendura e fai esmorecer o presente activo do drama cara a unha disolución posdramática afincada na atemporalidade.

#### 7.A.4.c. INVERSIÓN DE *DINAMISMO EXPRESIVO NEGATIVO RETARDATARIO EN POSITIVO ÁXIL* POR PERSPECTIVA CÓMICA

No entanto, tamén podemos observar como nunha dramaturxia con réplicas nas que predomine a referencialidade verbal, o tempo pasado, e incluso unha composición típica de *ritmo dramatúrxico por dinamismo expresivo negativo retardatario*, ao empregar ordenacións hipotácticas de elementos dependentes, pode, pola contra, adscribirse a un *ritmo dramático por dinamismo positivo áxil*.

Este aparente paradoxo dáse cando as recorrencias semánticas e o emprego de cláusulas dependentes por subordinación, etc., están ao servizo de xogos de palabras con finalidades lúdicas, cómicas, paródicas e, incluso, sarcásticas.

Aquí as repeticións humorísticas adoitan unha certa dimensión libre e superflua, desinteresada incluso, que se esgota en si mesma e que posúe as súas propias regras, o seu propio espazo e o seu propio tempo, recreándose máis nos medios que nos fines para constituír unha fonte de pracer.

Trátase dun proceder que pode posuír concomitacias co “chiste”, no que, polo xeral, se dá “un proceso cognitivo de vaivén que culmina normalmente en la sorpresa final y en la explosión cómica” (Camacho, 2009: 175).

Así pois, a mutación dun *ritmo dramatúrxico por dinamismo expresivo negativo retardatario* nun *ritmo dramático por dinamismo expresivo positivo áxil* opérase sen alteracións sintácticas ou estruturais, senón por medio de transgresións léxicas e semánticas que funcionan baixo os protocolos do humor e da comicidade.

A *repetición* en clave de humor “transfigura” e “flexibiliza” a “obxectividade de realidade” (Camacho, 2009: 176).



Fagamos un breve exercicio práctico de observación cunha pasaxe do Acto Segundo da comedia *An Ideal Husband* (1895) de Oscar Wilde.

Poderemos decatarnos que a composición do parlamento de MABEL CHILTERN responde a unha estrutura hipotáctica de cláusulas dependentes e a unha referencialidade verbal en tempo pasado, típicas do *ritmo dramatúrxico por dinamismo expresivo negativo retardatario*, pero que, no entanto, mediante os mecanismos lúdicos do humor, ese despegue temporal e esa detención do progreso da acción da *fábula*, funciona baixo o paradigma do *ritmo dramático por dinamismo expresivo positivo áxil a través da transgresión lúdico-cómica do dinamismo dramatúrxico negativo retardatario hipotáctico*.

Nótese que o *dinamismo expresivo positivo áxil* é aquí de carácter *dramático*, ou sexa: semántico, referido ao contido. Mentres que o *dinamismo expresivo negativo retardatario* de base estrutural no texto pertencería ao que denominamos como nivel *dramatúrxico*, ou sexa: morfosintáctico.

Máis adiante tamén estudaremos o movemento rítmico que se dá na seguinte pasaxe do Acto Segundo de *An Ideal Husband* de Oscar Wilde baixo a cualificación de *ritmo dramático por acción empático-cómica desvinculada da fábula*, pois, certamente, prodúcese unha paréntese cómico-discursiva que suspende o desenvolvemento da *historia*. Pero este mecanismo rítmico suple a falta de tonicidade, propia do avance en tempo presente da *fábula* na *trama* cara a súa resolución, coa tensión rítmica do xogo lúdico e cómico:

“MABEL CHILTERN. Gertrude, I wish you would speak to Tommy Trafford.  
LADY CHILTERN. What has poor Mr Trafford done this time? Robert says he is the best secretary he has ever had.  
MABEL CHILTERN. Well, Tommy has proposed to me again. Tommy really does nothing but propose to me. He proposed to me last night in the music-room, when I was quite unprotected, as there was an elaborate trio go on. I didn't dare to make the smallest repartee, I need hardly tell you. If I had, it would have stopped the music at once. Musical people are so absurdly unreasonable. They always want one to be perfectly dumb at the very moment when one is longing to be absolutely deaf. Then he proposed to me in broad daylight this morning, in front of that dreadful statue of Achilles. Really, the things that go on in front of that work of art are quite appalling. The police should interfere. At luncheon I saw by the glare in his eye that he was going to propose again, and I just managed to check him in time by assuring him that I was a bimetallist. Fortunately I don't know what

bimetallism means. And I don't believe anybody else does either. But the observation crushed Tommy for ten minutes. He looked quite shocked. And then Tommy is so annoying in the way he proposes. If he proposed at the top of his voice, I should not mind so much. That might produce some effect on the public. But he does it in a horrid confidential way. When Tommy wants to be romantic he talks to one just like a doctor. I am very fond of Tommy, but his methods of proposing are quite out of date. I wish, Gertrude, you would speak to him, and tell him that once a week is quite often enough to propose to anyone, and that it should always be done in a manner that attracts some attention.

LADY CHILTERN. Dear Mabel, don't talk like that. Besides, Robert thinks very highly of Mr Trafford. He believes he has a brilliant future before him.

MABEL CHILTERN. Oh! I wouldn't marry a man with a future before him for anything under the sun.

LADY CHILTERN. Mabel!

MABEL CHILTERN. I know, dear. You married a man with a future, didn't you? But then Robert was a genius, and you have a noble, self-sacrificing character. You can stand geniuses. I have no character at all, and Robert is the only genius I could ever bear. As a rule, I think they are quite impossible. Geniuses talk so much, don't they? Such a bad habit! And they are always thinking about themselves, when I want them thinking about me. I must go round now and rehearse at Lady Basildon's. You remember, we are having *tableaux*, don't you? The Triumph of something, I don't know what! I hope it will be triumph of me. Only triumph I am really interested in at present. (*Kisses LADY CHILTERN and goes out; [...]*) (Wilde, 2000: 220-221)

Como vemos, os longos parlamentos de MABEL CHILTERN, poboados de cláusulas dependentes, cun predominio do tempo pasado referencial e descritivo, non teñen ningunha incidencia respecto ao avance da *fábula*, de cuxa resolución estamos pendentes, respecto ao *affaire* de corrupción que ensombrece o futuro de SIR ROBERT CHILTERN, que xa nos foi revelado por el mesmo en segmentos anteriores, e que ameaza con destruír a súa imaxe de “marido ideal” e o seu matrimonio coa insubornable e orgullosa LADY CHILTERN.

Estes longos parlamentos de MABEL CHILTERN abren, xa que logo, unha paréntese de alta rendibilidade cómica no devir da *historia* e, como afirmamos antes, transforman o *ritmo dramatúrxico por dinamismo expresivo negativo retardatario* en *ritmo dramático por dinamismo expresivo positivo áxil coa acción empático-cómica desvinculada da fábula*.

Unha análise rápida dalgunhas liñas do discurso de MABEL CHILTERN pon en evidencia o emprego xeral da hipérbole ridiculizadora ao ir acumulando anécdotas das

declaracións de amor que Mr Trafford lle fixo en reiteradas ocasións. Ao que se suman outras esaxeracións e termos opostos que provocan o riso: “Tommy really does nothing but propose to me.”

Os razoamentos fóra da lóxica, como o paradoxo de estar nun concerto musical pero preferir a xordeira, mentres se lles fai atribucións insensatas aos músicos: “Musical people are so absurdly unreasonable. They always want one to be perfectly dumb at the very moment when one is longing to be absolutely deaf.”

A ironía de rexeitar que Mr Trafford se lle declare nun lugar público, cando, en realidade, o que máis desexa a emisora é o exhibicionismo dese acto de declaración amorosa co que demostrarlle ao mundo que é unha muller solicitada. Máis a hipérbole que supón incluír nesta ironía á “policía” para garantir que non se realicen actos dese tipo nese lugar público: “Then he proposed to me in broad daylight this morning, in front of that dreadful statue of Achilles. Really, the things that go on in front of that work of art are quite appalling. The police should interfere.”

Máis paradoxos cando cualifica a mirada de Mr Trafford de “maliciosa” como síntoma de que ía perpetrar outra nova declaración de amor. Ao que se engade a brincadeira metadiscursiva baseada na invención dunha palabra, “bimetallist”, para espantar e rebaixar ao pretendente cando a escoite e non a entenda e, por vergonza, non se atreva a preguntar:

“At luncheon I saw by the glare in his eye that he was going to propose again, and I just managed to check him in time by assuring him that I was a bimetalist. Fortunately I don’t know what bimetalism means. And I don’t believe anybody else does either. But the observation crushed Tommy for ten minutes. He looked quite shocked.”

A aseveración, case contraria ao sentido común, de preferir que un acto íntimo de declaración amorosa, ou de sedución, se realice de xeito público e ostentoso, como se se tratase dun espectáculo. A parte, case circense, dese exhibicionismo: “If he proposed at the top of his voice, I should not mind so much. That might produce some effect on the public. But he does it in a horrid confidential way.”

A ridiculización do pretendente acusándoo de trasnoitado e pasado de moda: “When Tommy wants to be romantic he talks to one just like a doctor. I am very fond of Tommy, but his methods of proposing are quite out of date.”

A busca dunha emisaria para acadar os fines desexados nas maneiras do galanteo: “I wish, Gertrude, you would speak to him, and tell him that once a week is quite often enough to propose to anyone, and that it should always be done in a manner that attracts some attention.”

O sarcasmo sobre “os xenios”, que non hai quen os ature, e a afirmación, contraria ao decoro, que pretende demostrar o personaxe, de que ela quere ser o centro de atención e de atracción e que, por tanto, non vai permitir que ninguén lle poida facer sombra:

“You can stand geniuses. I have no character at all, and Robert is the only genius I could ever bear. As a rule, I think they are quite impossible. Geniuses talk so much, don’t they? Such a bad habit! And they are always thinking about themselves, when I want them thinking about me.”

De novo, unha variación respecto ao anterior, que insiste na avidez de notoriedade e éxito do personaxe: “You remember, we are having *tableaux*, don’t you? The Triumph of something, I don’t know what! I hope it will be triumph of me. Only triumph I am really interested in at present.”

En conclusión, malia a hipotaxe estrutural e a extensión dos parlamentos de MABEL CHILTERN, observamos como se dá un movemento de comedia baixo o mecanismo do *ritmo dramático por dinamismo expresivo positivo áxil*.

Ao respecto do tópico sobre o ritmo áxil da comedia, aínda que o obxecto específico deste estudo non son os xéneros, senón o ritmo no seu funcionamento xeral, si que podemos aclarar que a maioría das teorías sobre a comedia, o humor e o xénero cómico coinciden en destacar como procedementos fundamentais a *recorrenza*, *repetición e variación*, así como a *oposición* e o *contraste* nos niveis semánticos de alteración e transgresión das representacións do mundo respecto ás convencións, usos e crenzas sociais.

“La risa es en principio un fenómeno económico. Surge como una descarga, de la diferencia de potencial entre dos representaciones. La primera es la visión prevista como probable de lo que seguirá, según vamos construyéndola en cada minuto, más o menos consciente, que tiende siempre a formarse y preside nuestra actitud. Está cargada de afectos variados, pero se acompaña también de una cierta estimación del esfuerzo exigido para adaptarse a la nueva realidad. Esta especie de previsión implica una movilización de la atención, del interés y, en general, de

energía psíquica disponible de forma inmediata. Añadamos a esto que una representación de este tipo se forma también, aunque de modo más vago, en nuestro espíritu cuando consideramos como ejemplo lo que le pasa a otro. Este es el primer polo y su potencial. El segundo es la representación del acontecimiento real. Ha surgido una nueva situación, cuya imagen se carga con otros afectos y se acompaña de una estimación corregida. Si hay economía, el plus de energía psíquica, movilizada gratuitamente, se disipa sin más; y si esta disipación se hace difícil por la rapidez de la operación, se convierte psíquicamente en ese pequeño acceso de epilepsia que es la risa.” (Mauron, 1998: 20-21)

Resulta interesante, máis aló das disquisicións filosóficas e temáticas sobre o cómico, a consideración básica sobre ese “desfase” (*oposición*, corrección), que tamén analiza Yves Lavandier no seu libro de dramaturxia (2003: 322-324), e no concepto mesmo que Mauron introduce de “rapidez” da operación, como condición necesaria para que xurda o riso.

Así pois, a velocidade parece ser unha das condicións intrínsecas da comedia e da comicidade.

Respecto ao asunto do ritmo, concebido como organización e movemento, tamén nos incumbe o que, na definición de Charles Mauron, ten que ver coa “enerxía” e a “descarga da diferenza de potencial” entre dúas representacións, polo dinamismo que isto implica. “La risa nace, como una especie de reflejo psíquico, de una diferencia de potencial entre dos representaciones; el humor suscita esta diferencia y juega con ella.” (Mauron, 1998: 24)

O desfase é unha foma de *contraste* ou *oposición*. Lavandier (2003: 322-324) fai unha clasificación do “desfase” segundo as relacións entre os binomios:

- A intención e o resultado.
- A palabra e a acción.
- A normalidade e a anormalidade.

Ademais, coincidindo coa maioría dos tratadistas neste asunto, Yves Lavandier, tamén sinala como primordial o papel da “ironía” e da “esaxeración”, para garantir unha “distancia” da recepción respecto á acción que evite a “identificación” e o “sufrimento”:

“Mantener la perspectiva del espectador evitando el sufrimiento, y para ello hay que exagerarlo todo y crear desfases. [...] Mantener la perspectiva del espectador instalando una o más ironías dramáticas [...]. No por casualidad la ironía dramática está omnipresente en la comedia.” (Lavandier, 2003: 333)

O *ritmo por oposición ou contraste* tamén aparece de maneira sobresaínte no libro *Cómo orquestrar una comedia* (2005) de John Vorhaus, cando sitúa como o primeiro “instrumento cómico” o “choque de contextos” definido como a “unión forzosa de dous opostos”:

“El choque de contextos saca algo de su lugar habitual y lo pone donde no encaja. Una prostituta en un convento es un choque de contextos. Y también lo es un elefante en una bañera o la llegada de Glorx.  
[...] El choque de contextos funciona a todos los niveles de la comedia, desde las grandes narraciones a los pequeños juegos de palabras.” (Vorhaus, 2005: 82-83)

Respecto ao papel que xogan as *repeticións* no ámbito da comicidade, baste advertir que a “repetición con variación”, ao implicar cambios dun contexto a outro, é un “campo fértil para o humor” (Camacho, 2009: 181).

Por exemplo, o xogo coas “incongruencias” necesita, en certa maneira, dese labor que a *repetición* reclama da memoria da recepción e da súa capacidade para comparar e discriminar:

“En los chistes que repiten una fórmula verbal o una situación, se marca un modelo al que, después, se introduce la incongruencia necesaria para el humor, creando un nuevo estilo sorprendente y estableciendo el escenario para la variación imprevista. La doble perspectiva de la repetición aparece aquí nítidamente: ella marca la pauta, el modelo cuando es mecánica, y cuando tiene un giro creativo produce la reinterpretación novedosa, sorprendente y necesaria para el humor.” (Camacho, 2009: 181)

## 7.B. OPOSICIÓN ENTRE EXTENSIÓN OU DURACIÓN E ACCIÓN DRAMÁTICA

Outro modo alternativo ao *ritmo por dinamismo expresivo negativo retardatario* ou *positivo áxil*, para determinar o *movemento rítmico* dunha obra, pode efectuarse a partir da recorrencia ou contraste da extensión de cada un dos seus segmentos ou unidades. Trátase do que podemos nomear como mecanismo de *ritmo dramaturxico por recorrencia de extensión ou duración*.

Xa sabemos que a *extensión* ou *duración* dun segmento depende de diversos factores intrínsecos, así como dos criterios de segmentación que empreguemos. O primeiro e o máis obvio de todos os factores que se poidan aducir é, por exemplo, a *cantidade de*

*discurso* que contén, en forma de réplica(s), cada segmento, en relación proporcional coa cantidade de *acción dramática* que aconteza en cada un.

En consecuencia temos, por exemplo, que a inflación retórica de certos segmentos, nos que apenas acontecen *accións* determinantes para a consecución do drama, procúranos unha “sensación” de *tempo “largo”*, lento, e dános coma resultante unha longa *extensión*, ou sexa que, a fórmula: moito discurso para pouca *acción*, crea no receptor a sensación de lentitude.

Neste caso atópanse, por exemplo, os segmentos nos que se insiren *monólogos interiores*, que suspenden o *tempo real da ficción dramática* e prolongan o *tempo representacional*.

Entendido deste xeito, o *ritmo dramatúrxico por recorrencia de extensión ou duración*, que nos dá o *movemento rítmico xeral da obra*, pódese relacionar coa concepción rítmica de Andrei Tarkovski (1998: 142), segundo a cal o ritmo dunha obra xurdiría en analoxía co tempo que transcorre dentro de cada segmento conformante. Pero o *movemento rítmico xeral da obra* estaría determinado non pola *duración* de cada segmento, senón pola “tensión do tempo” que transcorre neles.

E de qué depende esa “tensión temporal” en cada *segmento dramático*? Pois, como explicamos máis arriba, é a “sensación” ou “vivencia” do tempo de cada segmento.

Esta “tensión temporal” é o cociente que resulta de dividir a *extensión cronolóxica* do segmento (a súa *duración*), entre a cantidade e cualidade da *acción dramática* que ten lugar nel.

Por iso, como vimos de dicir máis arriba, se un *segmento dramático* se alonga cronoloxicamente por causa, por exemplo, dun *monólogo interior*, mentres apenas hai nel *acción dramática* relevante para o avance da *fábula*, entón resultará que a “tensión temporal” dese segmento será frouxa, e a “sensación temporal” que nos transmitirá será a de longura e lentitude.

Collamos, como exemplo práctico, un fragmento do Cuarto Acto de *Largo viaxe hacia la noche* (1941) de Eugene O’Neill, onde podemos observar como, certamente, a inflación verbal dos personaxes, ensimesmados en longas réplicas, estende a sensación da duración ao interromper a interacción dialóxica:

“TYRONE. [...] Si has estado paseando por la playa debes estar helado con tanta humedad.

EDMUND. Bueno, me dejé caer por la taberna a la ida y a la vuelta.

TYRONE. No hace noche para salir a pasear.

EDMUND. Me encanta la niebla. Justo lo que me apetecía (*Parece estar más achispado.*)

TYRONE. Deberías tener sentido común y no arriesgarte a...

EDMUND. ¡Al cuerno el sentido común! Todos estamos locos. ¿Qué falta hace el sentido común? (*Con sorna, cita a Dowson.*)

El llanto y la risa no perduran

el amor, el odio y el deseo,

pienso yo, nos abandonan

al traspasar el umbral.

Los días de vino y rosas no perduran.

En un brumoso sueño

fugazmente percibimos un difuso sendero

que se pierde dentro de un sueño.

(*Con la mirada perdida ante sí.*) La niebla estaba tal y como yo esperaba. Desde la mitad del jardín ya no se veía la casa. No parecía estar aquí. Ni las otras casas de la carretera. Solo se distinguían unos metros de camino. No había ni un alma. Todo parecía irreal. Nada era como es. Eso es lo que yo quería..., encontrarme solo conmigo mismo en otro mundo donde la verdad es incierta y la vida retrocede ante sí. Más allá del puerto, cuando la carretera se desliza paralela a la playa, incluso dejé de sentir que estaba en tierra firme. La niebla y el agua se entremezclaban de tal manera que me parecía caminar por el fondo del mar. Como si me hubiera ahogado. Como si fuera un espectro en el interior de otro espectro inmerso en una gloriosa paz.

(*Observa que su padre le mira fijamente con una mezcla de preocupación, irritación y disgusto. Hace una mueca burlona.*)

No me mires como si me hubiera vuelto loco. Lo que digo tiene sentido. ¿Por qué tengo que ver la vida tal como es si puedo evitarlo? Es lo que sucede con las Gorgonas: si las miras de frente te conviertes en piedra. O como con Pan: su visión te produce la muerte y te conviertes en un espectro para el resto de tu vida.

TYRONE. (*Impresionado, pero sin dejar de sentir nuevamente cierta repulsión.*)

Tendrás alma de poeta, pero un alma bien macabra. (*Fuerza una sonrisa.*) ¡Al infierno tu pesimismo! Ya estoy bastante deprimido. (*Suspira.*) ¿Por qué no recuerdas a Shakespeare y te olvidas de esos poetastros? Él te enseñaría a expresar tus sentimientos, porque dijo todo lo que merece la pena saber. (*Cita, utilizando su hermosa voz.*) “Estamos hechos de sueños y un sueño circunda nuestras vidas”.

EDMUND. (*Irónico.*) ¡Estupendo! ¡Precioso! Pero eso no es lo que yo quería decir. Estamos hechos de estiércol, así que bebamos para olvidar. Eso es lo que yo creo.” (O’Neill, 1992: 173-174)

Pola contra, un *segmento dramático* dunha duración cronolóxica breve por causa, por exemplo, dun diálogo de escasas esticomitias, pero no que aconteza unha *acción* importante para o avance e consecución da *fábula*, ou ben varias *accións* simultáneas, entón a “tensión temporal” resultante dese segmento será forte e intensiva, e a “sensación temporal” que nos transmitirá será a de brevidade, rapidez e, ata incluso,



vertixe. Estas “vivencias” non son de balde, senón que nos conectan co *sentido* do *sentido*, coa pulsión máis profunda que nos vincula coa obra de arte dramática. Nestas “vivencias” cífrase o “enganche” primixenio da recepción coa obra.

Collamos, como exemplo, a axilidade que producen as réplicas breves solapadas, detidas e retomadas, nos personaxes de *Glengarry Glen Ross* (1984) de David Mamet<sup>41</sup> no Segundo Acto da obra, cando se está levando a cabo a investigación sobre o roubo de documentación na empresa inmobiliaria.

Pódese observar como esa forma de intercalar, solapar e suspender as réplicas verbais, dá un movemento rítmico de crispación e tensión que se corresponde coa atmosfera que envolve a situación dramática da escena. Ao que se van sumar tamén as breves actividades, xestos e desprazamentos que se codifican, igualmente, nas didascalias e forman parte da elocuencia do movemento rítmico xeral da escena:

“ACT TWO

*The Real Estate Office. Ransacked. A broken plate glass window boarded up, glass all over the floor. AARONOW and WILLIAMSON standing around, smoking.*

*Pause.*

AARONOW. People used to say that there are numbers of such magnitude that multiplying them by two made no difference.

*Pause.*

WILLIAMSON. Who used to say that?

AARONOW. In school.

*Pause.*

BAYLEN, *a detective, comes out of the inner office.*

BAYLEN. Alright...?

ROMA *enters from the street.*

ROMA. *Williamson... Williamson, they stole the contracts...?*

BAYLEN. Excuse me, sir...

ROMA. Did they get my contracts?

---

<sup>41</sup> David Mamet (Chicago, 1947). Ensaísta, novelista, dramaturgo, guionista e director de cine norteamericano. Deu clase de escrita dramática e guión no Goddard, na Yale Drama School e na Universidade de Nova York. As súas primeiras obras estreounas coa Cía. St. Nicholas Theatre de Chicago, da que foi fundador e director artístico. Tamén fundou a Atlantic Theater Company. Ten máis dunha trintena de obras teatrais, publicadas e estreadas en diversas linguas e países do mundo. Gañou o prestixioso Premio Pulitzer por *Glengarry Glen Ross* (1984), que foi levada ao cine por James Foley en 1992. Outras pezas súas de grande repercusión nos escenarios e na pantalla grande son: *American Buffalo* (1975), levada ao cine por Michael Corrente en 1996; *Edmond* (1982), levada ao cine por Stuart Gordon en 2005; *Oleanna* (1992), levada ao cine por el mesmo en 1994. Os seus primeiros éxitos acadounos en 1976, no off-Broadway, con *The Duck Variations*, *Sexual Perversity in Chicago* e *American Buffalo*. Ademais do Premio Pulitzer, de varias nominación saos premios Tony de teatro e aos Oscar de Hollywood, recibiu o PEN/Laura Pels International Foundation for Theater Award como Grand Master of American Theater en 2010.

WILLIAMSON. They got...

BAYLEN. Excuse me, fella.

ROMA. ... did they...

BAYLEN. Would you excuse us, please...?

ROMA. Don't *fuck* with me, fella. I'm talking about a fuckin' Cadillac car that you owe me...

WILLIAMSON. They didn't get your contract. I filed it before I left.

ROMA. They didn't get my contracts?

WILLIAMSON. They: excuse me... (*He goes back into inner room with the detective.*)

ROMA. Oh, *fuck. Fuck.* (*He starts kicking the desk.*) FUCK FUCK FUCK! WILLIAMSON!!! WILLIAMSON!!! (*He goes to the door WILLIAMSON went into, tries the door, it's locked.*) OPEN THE FUCKING... WILLIAMSON...

BAYLEN (*coming out*). Who are you?

WILLIAMSON *comes out.*

WILLIAMSON. They didn't get the contracts.

ROMA. Did they...

WILLIAMSON. They got, listen to me...

ROMA. Th...

WILLIAMSON. Listen to me: they got *some* of them.

ROMA. Some of them...

BAYLEN. Who told you...?

ROMA. Who told me wh...? You've got a fucking, you've... a... who is this...? You've got a *board-up* on the window... *Moss* told me.

BAYLEN (*looking back toward the inner office*). *Moss*... Who told him?

ROMA. How the fuck do *I* know? (*To WILLIAMSON.*) *What... talk* to me.

WILLIAMSON. They took *some* of the con...

ROMA. ...some of the contracts... *Lingk*. *James Lingk*. I closed...

WILLIAMSON. You closed him yesterday.

ROMA. *Yes.*

WILLIAMSON. It went down. I filed it.

ROMA. You did?

WILLIAMSON. Yes.

ROMA. Then I'm over the fucking top and you owe me a Cadillac.

WILLIAMSON. I..." (Mamet, 1996: 30-32)

Así pois, o *movemento rítmico xeral* dunha dramaturxia quedaría constituído pola “tensión temporal” de cadanseu segmento, e pola súa coordinación global. A composición da *trama* queda determinada, desde o principio, polo carácter da “tensión temporal” de cada un dos seus segmentos.

Na escrita de guións cinematográficos, o experimentado guionista e mestre Robert McKee (2002: 351) afirma, de xeito contundente, que “el ritmo lo marca la extensión de las escenas”. E describe a lóxica das relacións de *extensión* e *duración* dos distintos

segmentos que compoñen a obra, co fin de acadar o *movemento rítmico*. A lóxica da que nos fala McKee é a mesma que rexe na configuración de agrupamentos rítmicos na música, ou a lóxica do *ritmo acentual* da métrica no verso.

No eido musical, o papel da *duración* dos sons é definitivo para a captación de *grupos rítmicos*, segundo o funcionamento do cerebro humano. A mente tende a organizar os estímulos percibidos, procedendo a agrupalos por *semellanza* e *proximidade*. Neste caso, a *duración* dos sons fai cambiar a relación de proximidade entre eles. Un exemplo moi básico: os sons breves tenden a achegarse aos sons seguintes, mentres que os sons longos afástanse dos sons seguintes polo feito de tardar máis en chegar a eles. Velaí o exemplo máis claro de que a *duración* altera a relación de proximidade e, por tanto, a configuración de agrupamentos rítmicos.

A natureza da mente humana está na base das configuracións rítmicas:

“All pulses in a series are by definition exactly alike. However, preferring clear and definite patterns to such an unorganized and potentially infinite series, the human mind tends to impose some sort of organization upon such equal pulses. As we listen to the ticks of a clock or the clicks of a railroad car passing over the tracks, we tend to arrange the equal pulses into intelligible units of finite duration or into even more obviously structured groups.” (Cooper & B. Meyer 1960: 3)

E, tanto na música como na prosodia, os sons non acentuados tenden a agrupárense en torno aos acentuados. Entendendo por “acento” un *estímulo* maiormente marcado que os outros dentro dunha *serie de estímulos*. Tanto na música, como na prosodia, un *estímulo* acentúase ou márcase respecto aos outros estímulos por unha diferenza na duración, na intensidade, na altura, no timbre, etc. “The difference between accented and unaccented beats lies in the fact that the accented beat is the focal point, the nucleus of the rhythm, around which the unaccented beats are grouped and in relation to which they are heard.” (Cooper & B. Meyer 1960: 8)

E cales poderían ser entón os *acentos* ou *focos* dentro da serie de *segmentos dramáticos* que compoñen a *trama* da obra? Os *segmentos dramáticos* acentuados, sobre os que recae a maior énfase focalizadora. Os *clímax*.

A tendencia gravitatoria dos segmentos colindantes ao achegárense a un *clímax* é a de acurtar progresivamente a súa extensión, e acelerar o *tempo* precipitándose cara a ese *clímax* (McKee 2002: 353). Igual que na música e na prosodia, as partes febles precipítanse cara aos acentos seguintes, indicando a tendencia e dirección cara a un fin,

e xerando, á súa vez, a expectación do acento seguinte: “That is, the crescendo creates an expectation that an accent will follow, and the tone bearing the crescendo is heard as leading toward, and grouping with, the expected accent.” (Cooper & B. Meyer 1960: 15).

O mesmo que no ámbito da harmonía musical a *sensible* tende, por natureza, cara á *tónica*.

“Si las escenas anteriores al clímax principal son largas y lentas, la gran escena en la que queremos acumular la tensión resultará átona. Puesto que hemos agotado la energía de los espectadores a través de escenas flojas de menor importancia. (...) Si aumentamos y ralentizamos las escenas previas a un cambio importante, dañaremos nuestro clímax.” (McKee 2002: 353 – 354)

Por todo o cal, podemos rematar concluíndo que o *ritmo dramático por recorrencia de extensión ou duración* serve para observar o *movemento rítmico global da obra*, en función das relacións que se establezan entre as *extensións-duracións* dos seus *segmentos dramáticos*, e a “tensión temporal” que se atope no interior dos mesmos. Desta maneira, observando a “sensación” temporal que suscita cada *segmento dramático*, poderemos determinar o “carácter” do devandito *movemento rítmico global da obra* que, sen dúbida, prestaranos a súa elocuencia para descubrir o sentido profundo da peza.

A análise do *ritmo dramático por recorrencia de extensión ou duración* consistirá, basicamente, en dividir o texto nos *segmentos dramáticos* que o conforman para, despois, observar en cada *segmento* cal é a “tensión temporal”, dividindo a súa *extensión cronolóxica* entre a *cantidade* e *cualidade* da(s) *acción(s)* que teña(n) lugar nel.

Unha vez observada a “tensión temporal” de cada *segmento dramático*, pasaremos a observar a relación que se establece entre eles en función da súa colocación na *trama*: se avanzan de xeito alterno, ou se van en orde crecente ou decrecente de tensión, cómo se relacionan cos *clímax* de cada segmento maior, e co *clímax* da obra, ou se entre eles se poden establecer *agrupamentos rítmicos*.

Así que, finalmente, chamámoslle *dramático*, ao *ritmo dramático por recorrencia de extensión ou duración* porque, a pesar de que a apreciación da “tensión temporal” de cada segmento depende do nivel do contido dramático, o lugar no que se

constata de xeito máis evidente a duración é no nivel formal do discurso, ou sexa, na súa extensión.

### 7.C. OPOSICIÓN ENTRE *RITMO ACENTUAL* E *RITMO SINTÁCTICO*.

#### *As tensións entre as células rítmicas e as estruturas sintáctica e semántica*

Na análise dos elementos sonoros do texto podemos descubrir consecuencias sutís, pero importantes, no que atinxe ao estudo do ritmo na dramaturxia.

O *ritmo acentual* aséntase máis no terreo da dicción que no da dramaturxia *estricto senso*, porque se move grazas ás cualidades do son, igual que pasa co *ritmo de timbres* ou *rima* e, por suposto, coa *entoación*.

Porén, xa temos destacado como, máis aló do sentido propio do termo “voz” como trazo físico ou fonético, existe unha “voz dramaturxica” nas obras e textos dramáticos contemporáneos que multiplican os “efectos de voz” e elaboran un “teatro da palabra” desde múltiples procedementos ritmizadores, desde a “polifonía” e as formas de hipertextualidade, como acontece, por exemplo, nalgunhas dramaturxias de Samuel Beckett ou de Heiner Müller, ata o minimalismo textual, por exemplo, de Jean-Luc Lagarce ou de Jon Fosse (Sarrazac, 2009: 183).

Tanto o *ritmo cuantitativo* (número de sílabas de cada verso), que tratamos máis arriba, como o *ritmo acentual* baseado na *acentuación ou intensidade recursiva*, como tamén o *ritmo de timbres* que nace da *recursividade da rima*, son fenómenos rítmicos todos eles perceptibles por vía auditiva, ao ler ou ao dicir o diálogo en verso. Aínda que as *simetrías visuais*, que se deitan sobre o papel, tamén os fan patentes nun primeiro achegamento á obra escrita, sobre todo o *ritmo cuantitativo* e o *ritmo de timbres*, ambas recorrencias son perfectamente observables a primeira vista sobre o texto.

Á marxe do seu grao de importancia dramática ou da súa operatividade, si que deben ser considerados nunha análise rítmica do texto minimamente seria, xa que os seus resultados son rendibles non só desde o punto de vista de levar a cabo unha hipotética escenificación, na que estes materiais sonoros pasan, por inclusión ou por omisión, a formar parte da lectura escénica que da obra en cuestión se queira dar, senón tamén porque na súa observancia atoparemos pistas e camiños de posibles sentidos profundos da obra. Ou o que aínda pode resultar máis interesante e necesario, atopar o *sentido do sentido*, a dirección do *sentido*. Xa que o *ritmo* desvela ese *sentido inmediato* que

constitúe o soporte do *sentido semántico*. O ritmo viría a ser ese soporte e, á vez, o intermediario entre o *sentido* e o *sentido do sentido*, entre a *esencia* e a *quintaesencia*, entre o *sentido* e o *encantamento* (atracción, sedución).

Toda análise pormenorizada da forma, sobre todo desde o ángulo estrutural ou rítmico, lévanos, indefectiblemente, a unha meirande profundación na cerna da obra.

A *entoación* dunha *réplica* de diálogo escrita en verso depende de múltiples factores aparentemente extrínsecos á mesma, como poden ser o determinado intre da *situación dramática* no que se atope o personaxe, dono da devandita réplica, e todo o conglomerado relacional que se estableza na mesma cos outros personaxes e co contexto escénico, tanto nas súas dimensións espaciais como temporais, xa sexan na virtualidade da lectura do texto, como na fisicidade presente da escenificación.

Pero tamén depende a súa *entoación* de factores intrínsecos á mesma, tales como a súa lonxitude, que de ser recorrente tornarase en *ritmo cuantitativo*, como da orde psicolóxica ou gramatical que a rexe, en cooperación cos puntos intensivos ou acentuados.

Por norma xeral, “todo verso simple leva ictus (acento estrófico ou de intensidade) na penúltima sílaba e, sendo composto, na penúltima sílaba de cada hemistiquio.” (Rodríguez Fer 1991: 34).

Nese *ictus* conflúen tres factores na dicción que lle confiren o realce necesario como para facer del un mínimo *punto climático*: 1. forza e intensidade, 2. duración, 3. entoación (ton) (Gili Gaya 1993: 126).

Así, en torno a cada *ictus*, que recae sobre unha sílaba, agrúpanse outras formando unha *célula rítmica*, tamén nomeada pola preceptiva como *cláusula rítmica*, *grupo de intensidade*, ou *pé*.

Estas *células rítmicas* recollen o *binarismo* e o *principium oppositorum* primixenios na concepción rítmica, que xa estaban presentes na versificación clásica baseada na oposición de sílaba longa/sílaba breve, adaptándoo á versificación das nosas linguas na oposición acentual de sílaba tónica/sílaba átona, debido basicamente a que na meirande parte delas a cantidade vocálica non posúe un valor fonemático.

A *célula rítmica* é, por conseguinte, o grupo de sílabas que vai dun acento a outro, ou sexa, trátase dunha agrupación de sílabas en torno a un acento.

O movemento interior da *célula rítmica* funciona dun xeito moi semellante aos graos da escala diatónica musical, no que todas as notas gardan unha relación de atracción e tendencia cara á tónica que lle dá nome á devandita escala, gravitando en torno ao son desa tónica, e reforzándoo ao mesmo tempo.

Así atopamos que igual que a tónica atrae á dominante, en música, ou a sensible deslízase, case irremediabilmente, cara á tónica, así as sílabas pretónicas, no interior dunha *célula rítmica*, precipítanse cara ao acento, acelerando o seu *tempo* e elevando progresivamente o seu ton, para conformar deste xeito a parte tensiva da *célula* ou *pé*, mentres que as sílabas postónicas son distensivas, declinatorias na entoación e menos rápidas no seu *tempo* (Gili Gaya 1993: 27).

É por iso que temos a sensación de que tódalas sílabas dun verso van cara un acento ou veñen del, tenden cara unha cúspide acentual ou penden dela. E é nesta apreciación subxectiva de vaivén, de *tensión* e *distensión*, onde se funda a estrutura rítmica básica do verso do diálogo dramático, quizais non tanto como métrica (metro) ou medida temporal, que viría dada pola sucesión isócrona dos acentos, como no que ten de movemento ascendente cara unha cúspide ou descendente dela, e fai que as sílabas inacentuadas teñan para a recepción ou para a actriz e o actor un carácter distinto. Daremos, xa que logo, en chamarlle *ritmo dialoxístico versal acentual*.

Aínda que aquí non sexa o obxecto principal observar o funcionamento da *entoación* nos versos do diálogo, si que se fai necesario, no entanto, recoller as súas implicacións máis inmediatas, como é a súa repercusión no movemento interior da *célula rítmica*, que acabamos de expor, para demostrar a pertinencia do factor acentual no estudo do *ritmo*, xa que nel existe unha certa física de atracción e de tensións cun funcionamento que, despois, tamén atoparemos noutros niveis e noutros elementos da dramaturxia, algo semellante á teoría dos fractais.

\* \* \*

Un elemento case fundacional do dramático, que ben se podería case definir como a súa esencia, é o *conflicto*, xerador de tensións e artellador de desequilibrios que fan avanzar a *acción* que move a *fábula*. Considerando o *conflicto* coma unha categoría máis ampla, que non a da norma que o circunscribe á nomeada *forma pechada* (Pavis 1998: 90), e adoptando a súa acepción dramaturxica xenérica máis vinculada ao *choque de opostos*, á *crise*, á *tensión*, á *loita simultánea de contrarios*, considerándoo como “el núcleo

imprescindible de toda estructura dramática” (Caballero 2001: 29), podemos chegar a conclusións capitais que nos acheguen á mesma médula do fenómeno rítmico.

Para o obxecto da análise rítmica, no nivel da estrutura da *trama dramática*, no caso das dramaturxias fabulares, observaremos o *conflito* como elemento rítmico, por impoñer este un *intre intensivo* no devir da *fábula*.

Pero, antes diso, no tocante aos efectos rítmicos que o verso traspasa ao diálogo dramático, atoparía o seu paralelismo na substancia da forma nesoutro *conflito* que se pode establecer entre o *ritmo acentual*, das *células rítmicas*, e o *ritmo sintáctico*, sobre todo na fricción dos acentos etimolóxicos que non coincidan co *ictus* ou acento métrico, aos que a preceptiva doa o nome de *acentos extrarrítmicos*.

Tensión que tamén xeran os acentos etimolóxicos que abeiran o *ictus*, que son os que reciben o nome de *acentos antirrítmicos*.

Quédannos só por nomear os *acentos rítmicos* que, como xa se pode supoñer, son os acentos etimolóxicos que non entran en *conflito* co *ictus*, senón que coinciden con el.

Xa que logo, unha vez observados os dramáticos fenómenos que acontecen no seo do *ritmo dialoxístico versal acentual*, todos eles coas súas implicacións rítmicas derivadas, pasamos agora a enumerar os tipos fundamentais deste *ritmo dialoxístico versal acentual*. Tipos que traspasamos aquí da preceptiva métrica, tomando os cinco *pés* ou *cláusulas rítmicas*, que son, como dixemos, os grupos de sílabas que van dun acento a outro.

O poeta e lingüista Andrés Bello, estudado por Samuel Gili Gaya (1993: 148), xa hai dous séculos, outorgáballe a primacía rítmica ao *ictus*, ás sílabas do verso sobre as que recaía unha maior forza de intensidade, mentres que ao cómputo silábico (*ritmo cuantitativo*) dáballo un papel máis secundario, ao considerar que tanto o número de sílabas, como as pausas e cesuras, como as rimas, servían para medir o tempo, mentres que o *movemento rítmico* dependería dos *acentos*.

Así, Bello, emprega a denominación de *ritmo* cando se refire aos *acentos*, e a de *metro* cando alude á medida temporal sinalada polos demais elementos do verso, algo que, sen dúbida, pode chamarnos a atención sobre a preponderancia que os preceptistas lle outorgaron ao factor intensidade, por riba doutros, para a dilucidación do *ritmo*.



Cabe destacar, do estudo de Bello, a énfase que pon, valla a redundancia, sobre os *intres enfáticos recorrentes* para unha consolidación rítmica, como é o caso do *acento*. Algo que, como veremos, tamén acontece a *nivel dramático* coas secuencias máis determinantes para a consecución do mesmo drama.

Se no nivel lingüístico do verso o papel rítmico do *acento* é preponderante e facilmente constatable, non o serán menos os elementos dramaturxicos que, a nivel da estrutura da *trama*, desempeñen unhas funcións análogas de natureza intensiva, como veremos no apartado correspondente. O cal lévanos a pensar que, ademais doutros factores, os estímulos cunha alternancia recursiva de tensión e distensión fundan, pese a hipotética relatividade que se lles queira achacar, a base e o criterio principais do feito rítmico.

Imos pois ver as devanditas *cláusulas rítmicas, grupos acentuais, ou pés*:

#### *Ritmos dialoxísticos versais binarios*

Constan de dous tempos ocupados por cadansúa sílaba. Os dous tempos ou sílabas están *intimamente vencellados por unha relación de atracción de opostos*, forte/feble, ou átona/tónica.

*Ritmo dialoxístico versal binario iámbico* (átona – tónica).

*Ritmo dialoxístico versal binario trocaico* (tónica – átona).

#### *Ritmos dialoxísticos versais ternarios*

Constan de tres tempos ocupados por cadansúa sílaba, e agrupados en torno a un deles que é sobre o que recae o acento e a maior intensidade. Sobre ese tempo forte gravitan os outros dous tempos febles.

*Ritmo dialoxístico versal ternario dactílico* (tónica – átona – átona)

*Ritmo dialoxístico versal ternario anfibráquico* (átona – tónica – átona)

*Ritmo dialoxístico versal ternario anapéstico* (átona – átona – tónica)

### 7.D. RELACIÓN E DISPOSICIÓN DOS SEGMENTOS INTENSIVOS NA TRAMA

Cabe reseñar que a configuración en *grupos rítmicos* levada a cabo na métrica sobre a unidade mínima estrutural, que é a sílaba, pode practicarse igualmente noutros niveis maiores de organización, por exemplo na *trama dramática*, logo de tela dividida en

*segmentos*, observando de que xeito se poden agrupar os devanditos, e se se pode instaurar entre eles unha relación que posúa unha lóxica semellante á anteriormente citada dos *grupos rítmicos* dentro do sistema do *ritmo acentual*.

Así poderíamos falar, por exemplo, de *estruturas dramáticas binarias*, ou *ternarias* ou ben *compostas* e, dependendo do *segmento* onde resida o *clímax dramático*, que equivalería ao acento ou *ictus*, establecer se son *iámbicas*, *trocaicas*, *dactílicas*, *anfibráquicas* ou *anapésticas*.

Se tomamos a estrutura patrón clásica que articula a *acción dramática* da obra en *exposición – nó – desenlace*, atopándose cada un deles no interior dun *segmento dramático* máis ou menos illable, poderíamos entón asignarlle un *ritmo estrutural ternario anfibráquico*, xa que consta de tres partes, sendo a central a máis intensa no tocante á *acción*.

Á súa vez, cada unha das tres partes da obra, poderíamos dividilas noutros *segmentos* e analizar as relacións que se establecen entre eles, e se son susceptibles de formar *grupos rítmicos*.

Outra maneira de acometer esta aplicación podería ser tomando os *segmentos dramáticos* dos que se compón a *trama*, e analízalos en base á súa relación de *segmentos catálise* agrupados en torno a *segmentos nucleares*, empregando a definición de Roland Barthes, na que volveremos a insistir máis adiante cando o exercicio de sistematización no lo requira (Ubersfeld 1993: 168 – 169).

*Segmentos* nos que a *acción dramática* atinxe cumes, xa sexa por mecanismos rítmicos morfolóxicos e formais (*ritmo dramaturxico por repetición, variación, oposición ou contraste, lance patético ou acumulación, etc.*), xa sexa por mecanismos semánticos vinculados á *historia* (*ritmo dramático por creación/mantemento/resolución de expectativas, peripecia, imprevisto, anagnórise, etc.*), en torno aos cales se agrupan outros *segmentos* nos que a *acción* se relaxa e deixa de ser tan relevante para a consecución da *fábula*.

Deste modo, poderíamos establecer as seguintes modalidades de *ritmo estrutural*, *segundo a disposición e relación dos segmentos intensivos na trama*, dun xeito similar a como se articulan esas recorrencias contrastivas no *ritmo acentual* ou de *intensidade* na métrica:

*Ritmo estrutural binario iámbico.*

*Ritmo estrutural binario trocaico.*

*Ritmo estrutural ternario dactílico.*

*Ritmo estrutural ternario anfibráquico.*

*Ritmo estrutural ternario anapéstico.*

*Ritmo estrutural composto.*

Nalgunha das análises rítmicas posteriores verificaremos esta recorrencia contrastiva no nivel climático dos segmentos compositivos da dramaturxia e botaremos man, xa que logo, dalgunha desta nomenclatura.

Por exemplo, na peza *Come and Go* (1965) de Samuel Beckett faise ostensible un movemento no que teñen preeminencia os segmentos pares, orixinando un *ritmo estrutural binario iámbico* ao longo de toda a peza, constituída por 7 segmentos ou secuencias en función das configuracións de *personaxes-figura*<sup>42</sup>: FLO, VI e RU.

O esquema destas 7 configuracións de personaxes ofrécenolo o mesmo dramaturgo nas indicacións finais que forman parte da dramaturxia, baixo o epígrafe “*Successive positions*” (Beckett, 1990: 196):

1	FLO	VI	RU
2	FLO		RU
		FLO	RU
3	VI	FLO	RU
4	VI		RU
	VI	RU	
5	VI	RU	FLO
6	VI		FLO
		VI	FLO
7	RU	VI	FLO

Neste esquema, na propia páxina, podemos observar como os segmentos ou secuencias pares ocupan máis (dúas liñas horizontais) que os segmentos ou secuencia impares (unha liña horizontal). Tamén podemos, facilmente, decatarnos de que é, precisamente, nesos segmentos ou secuencias pares onde se produce un movemento nas posicións dos *personaxes-figura*, FLO, VI e RU, quen, a través dos cambios de posición que se dan nesos segmentos pares van cumprir un *ciclo*, en cuxas fases todos os personaxes irán

---

<sup>42</sup> “Personaxes-figura ou siluetas” (Ryngaert et Sermon, 2006) son aqueles que responden a unha concepción máis plástica ca psicolóxica.

ocupando todas as posicións (dereita – centro – esquerda do escenario) nas secuencias impares:

1ª FLO – VI – RU

3ª VI – FLO – RU

5ª VI – RU – FLO

7ª RU – VI – FLO

Cando quedan dous *personaxes-figura* en escena, nos segmentos pares, prodúcese un intercambio verbal baseado en réplicas moi breves en tempo presente, fronte aos segmentos impares con réplicas máis longas, que retrasan a interacción e que, ademais, están en tempo pasado, nunha referencialidade que se despega do devir activo do presente.

2º segmento ou secuencia:

“FLO. Ru.

RU. Yes.

FLO. What do you think of Vi?

RU. I see little change. [FLO moves to centre seat, whispers in RU's ear. Appalled.] Oh! [They look at each other. FLO puts her finger to her lips.] Does she not realize?

FLO. God grant not.” (Beckett, 1990: 194)

Os segmentos 4º e 6º moveranse por un *ritmo dramaturxico por variación feble* [practicamente *repetición*, pero variando os personaxes e algunhas palabras, aínda que se mantén a recorrencia estrutural dos *actos ilocutivos* na súa disposición].

4º Segmento ou secuencia:

“RU. [...] Vi.

VI. Yes.

RU. How do you find Flo?

VI. She seems much the same. [RU moves to centre seat, whispers in VI's ear. Appalled.] Oh! [They look at each other. RU puts her finger to her lips.] Has she not been told?

RU. God forbid.” (Beckett, 1990: 194)

6º Segmento ou secuencia:

“VI. [...] Flo.

FLO. Yes.

VI. How do you think Ru is looking?

FLO. One sees little in this light. [VI moves to centre seat, whispers in FLO's ear. Appalled.] Oh! [They look at each other. VI puts her finger to her lips.] Does she not know?

VI. Please God not." (Beckett, 1990: 195)

Neses mesmos segmentos pares tamén acontece algo que resulta máis dramático ca descritivo, os dous *personaxes-figura* que fican en escena, despois que o terceiro marchase, aproxímanse e míranse. Mentres que nos segmentos impares os tres personaxes permanecen coa mirada perdida na lonxanía sen mirárense: "*Sitting centre side by side stage right to left FLO, VI and RU. Very erect, facing front, hands clasped in laps.*" (Beckett, 1990: 194)

Outro elemento que conflúe na acentuación rítmica é o murmurio seguido dunha ilocución exclamativa "Oh!", que xera unha crista intensiva por *ritmo dramático por creación de expectativa*, que nunca vai resolver, e que tamén se pode interpretar como un *ritmo dramático por oposición ou contraste entre o que murmuran e a nosa curiosidade e necesidade espectral por saber de que se trata*.

O segredo ou a ocultación, advertidos por parte da recepción, sempre van resultar uns factores de intriga e de atracción, precisamente por ese mecanismo rítmico básico da *oposición ou contraste entre querer saber, coñecer, ver, escoitar, percibir... e a imposibilidade ou negación* que, irremisiblemente, aumentará o desexo.

"Par un découpage de séquences auxquelles on attribuera une durée et un rythme précis (dans la diction, la gestuelle, la lumière ou les déplacements scéniques), puis qu'on organisera sous forme de simultanéité, de succession, d'échos, de répétitions ou de ruptures, on pourra alors donner une forme rythmique au spectacle (linéaire, brisée, circulaire, en *crescendo* ou en *decrescendo*, aléatoire, etc.) qui devra correspondre avec le projet interprétatif, dramaturgique (exposition, montée de l'action, moment culminant, chute, etc. [...]) Et il sera essentiel que ce rythme soit calculé en fonction de la perception qu'on souhaite donner du spectacle au spectateur, tant la dimension rythmique s'avère fondamentale pour la réception." (Biet et Triau, 2006: 437)

Samuel Beckett é un bo exemplo de precisión e cálculo a este respecto desde as propias coordenadas que a dramaturxia diseña ou partituriza respecto á acción, xa sexa acción dramático-ficcional, xa sexa un tipo de acción anti-mimética, máis performativa e escénica.

As anotacións que inclúe Samuel Beckett, sen ir máis lonxe, nesta mesma peza breve, *Come and Go*, que acabamos de analizar desde a perspectiva global do *ritmo estrutural binario iámbico*, ofrecen unha idea dese cálculo dos efectos.

Atopamos a descrición concreta das posicións físicas das actrices no escenario, as actitudes, os movementos e desprazamentos, os silencios, as entradas e saídas, os pequenos xestos. Incluso a incidencia da iluminación, as características da indumentaria e dos obxectos (o banco), a entoación das exclamacións e as peculiaridades das voces:

*“Lighting*

Soft, from above only and concentrated on playing area. Rest of stage as dark as possible.

*Costume*

Full-length coats, buttoned high, dull violet (Ru), dull red (Vi), dull yellow (Flo). Drab nondescript hats with enough brim to shade faces. Apart from colour differentiation three figures as alike as possible. Light shoes with rubber soles. Hands made up to be as visible as possible. No rings apparent.

*Seat*

Narrow benchlike seat, without back, just long to accomodate three figures almost touching. As little visible as possible. It should not be clear what they are sitting on.

*Exits*

The figures are not seen to go off stage. They should dissapear a few steps from lit area. If dark not sufficient to allow this, recourse should be had to screens or drapes as little visible as possible. Exits and entrances slow, without sound of feet.

*Oh's*

Three very different sounds.

*Voices*

As low as compatible with audibility. Colourless except for three ‘ohs’ and two lines following.” (Beckett, 1990: 196-197)

A flutuación, nunha dramaturxia, da relaxación á tensión ou viceversa, nun ir e vir continuos é fundamental para regular a atención da recepción respecto ao ritmo narrativo.

“El ritmo narrativo es un concepto en el que se suman dos componentes esenciales: el *ritmo* y la *energía*. Se evalúa mediante la *proporción* y la *sucesión*. Su regulación nos permite medir la proporción que alcanzan la *tensión* y el *ritmo* en sus sucesiones temporales. A través de la composición graduamos el *ritmo* para

ajustarlo a la *línea de acción del discurso*. [...] Si mantenemos seguidas varias escenas serenas y calmosas, el público se dormirá; si las cargamos de tensión, peligro o miedo, acabará exhausto.” (Martínez, 2011: 168)

## 7.E. NIVEIS TEMPORAIS E COMPOSICIÓN

Á marxe do encadeamento de *accións* segundo o *ritmo binario causal*, detectable no plano do contido, na dramaturxia que responde ao modelo compositivo mimético de base aristotélica, atrevémonos a extrapolar ese principio para xustificar o funcionamento básico dos mesmos *mecanismos dramáticos*, en abstracto, postos en xogo na obra.

A explicación é sinxela e bastante lóxica: a obra amósanos unha *historia*, a dramaturga ou o dramaturgo escollen uns determinados acontecementos da mesma, que consideran principais e necesarios, e dispóñenos nunha estrutura determinada. A *ordenación* dos acontecementos que conforman o tecido da *trama* vese, irremisiblemente, condicionada por un factor que ten bastante que ver coa propia estrutura mental do ser humano, e co seu xeito de comprender o mundo, que se dá a través da captación de *estímulos* e a *comparación* (posta en relación) dos mesmos. E este proceso intelectual dáse necesariamente pendurado do fío do tempo no que o vivimos e o experimentamos.

Así tamén, por estaren producidas duns seres humanos para outros, as obras dramáticas funcionan dun xeito global semellante a nivel estrutural. É por iso que a evolución da *trama dramática* actúa enganchada na frecha do tempo. “L’evolució del temps en el drama és una successió absoluta de presents” (Szondi 1989: 15).

E é tamén, precisamente, por iso que os novos deseños, que a dramaturga ou o dramaturgo van introducindo no devir da trama, están moi limitados pola estrutura preexistente. Calquera punto que se tome como inicio do movemento da *trama* senta un precedente a nivel estrutural, que inflúe sobre os seguintes puntos. Neste senso, a devandita estrutura da *trama* funciona coma unha construción arquitectónica.

Aínda no suposto de que o devir dunha *trama* fose regresivo ou retrospectivo, sempre se desenvolverá pendurado do fío do tempo que avanza incesante cara adiante, acumulativamente, nunha sucesión ilimitada de *agora(s)*, na que poden darse estímulos simultáneos, si, pero que, en todo caso, non lles quedará outro remedio que írense producindo ou aparecendo dentro desa sucesión imparabile de momentos temporais, de “intervalos de presente” (Deleuze 2001: 70).

O mecanismo puramente físico sempre é de avance, á marxe das duracións de cada momento ou da duración global da obra.

Non esquezamos que no teatro dáse unha coincidencia entre a *enunciación* e o *enunciado*, na que cadanseu tempo se confunde nun *discurso* caracterizado polo tempo presente e polo estilo directo (García Barrientos 1991: 137).

No teatro sempre se trata dunha *presenza presente*. Onde a *presenza* é a duns suxeitos que encarnan uns personaxes, nun espazo real que tamén encarna un espazo ficticio. Máis o presente desa enunciación, desde o que se pode, non obstante, evocar ou representar outros tempos.

O presente real do tempo físico que transcorre, e o espazo físico onde transcorre, son comúns denominadores a actrices, actores, e a espectadoras e espectadores, e como tales fundamentos connaturais á dramaturxia eríxense en condición *sine qua non* da súa elaboración.

Malia ás manipulacións que algunhas dramaturxias poidan acometer ou inducir respecto a outros niveis ficcionais ou ilusorios, a copresenza espazo-temporal inmanente ao teatro é a responsable máis directa, e quizais inconsciente, da empatía e do contaxio rítmicos que dependen dese movemento, cuxas matrices se van deseñando na dramaturxia, xa sexa esta unha “dramaturxia de concepto” previa (Boudier, Carré, Diaz et Métais-Chastanier, 2014: 25-26), xa sexa unha “dramaturxia de proceso” (Boudier, Carré, Diaz et Métais-Chastanier, 2014: 129-130). No resultado final, o movemento rítmico, articulado no entramado de accións de diversa natureza que a dramaturxia compón, actúa nesa copresenza espazo-temporal por empatía e contaxio, como xa comentamos nos primeiros capítulos deste estudo cando nos referimos, entre outros factores, ao papel das “neuronas espello”.

O outro factor fundamental no proceso é a memoria, como xa sinalamos, sobre a que se asenta a nosa posibilidade intelectual. A memoria vai rexistrando e acumulando datos, informacións, imaxes, sensacións, emocións, e faino igualmente sobre esa liña poliforme da sucesividade continua temporal. Por iso os primeiros *estímulos* que a/o dramaturga/o faga aparecer na súa obra ficarán gravados na memoria da recepción e condicionarán a percepción que teña dos seguintes.

Igual que cada intre que se *presente* nesa *sucesión de presentes* vai cargado, por efecto da memoria de quen intervén no proceso, de todos os intres anteriores acumulados, para tamén proxectarse logo cara aos intres que están a presentárense.

A cousa é máis sinxela do que parece neste xogo redundante de palabras. O peso específico de cada parte, de cada momento, influirá no deseño e no trazo do seguinte dunha maneira determinante, xerando unha estrutura condicionada basicamente polo



feito ineluctable do devir do tempo físico. E isto, por suposto, é independente de se a peza comeza co inicio da *historia*, ou se a comeza *in media res*, ou se se trata dunha dramaturxia non-fabular. A base común presupón que aquilo que a dramaturga ou o dramaturgo fagan aparecer primeiramente determinará, condicionará e influirá sobre a seguinte aparición, e así sucesivamente deica ao final.

Porque, como vimos dicindo, aínda no caso de que, por exemplo, non se siga a *liña dramática continua*, teorizada por Aristóteles, na composición da *fábula*, que é aquela que “resulta de l’establiment d’una estreitísima relación de causa – efecto entre la acción del personatge destinada a modificar una situación i el resultado obtingut (una nova situación) que generará una nova acción, etc.” (Melendres 2000: 87), como vén a acontecer na, canonicamente denominada, *forma pechada* (Pavis 1998: 211; García Barrientos 2001: 77). Pois ben, aínda fóra da restrición da devandita *forma pechada* e do estrito vínculo causal, non podemos negar o influxo e o condicionamento que un segmento exerce sobre o seguinte, tanto a nivel dramático, no desenvolvemento da *fábula*, como a nivel rítmico, a nivel morfolóxico e reactivo, na evolución estrutural, xa vaian colocados os devanditos segmentos constituíntes por continuidade ou xustaposición.

Igual que, no transcurso do tempo real, o presente enxendra outro presente e este enxendra outro, e así sucesivamente, e cada intre contén o embrión do seguinte. Así, igualmente, cada efecto dramaturxico disposto constitúe o terreo sobre o que xermolará e se erguerá o efecto seguinte, máis aló do mero principio causal.

“[...] el seu temps [*o do drama*] també és sempre el present. Això no vol dir que sigui estàtic, sinó que la evolució del temps dramàtic és ben particular: el present transcorre i esdevé passat, però com a tal ja no és present tampoc. El temps passa provocant un canvi, car de la seva antítesi neix un nou present. L’evolució del temps en el drama és una successió absoluta de presents. El drama respon d’ell mateix en tant que absolut, crea el seu propi temps. Per tant cada moment ha d’incloure en ell mateix el germen del futur, ha d’estar “gràvid de futur”. Això sols és possible gràcies a la seva estructura dialèctica, que consisteix, per la seva banda, en la relació interhumana.” (Szondi 1989: 15)

“Estructura dialéctica” compositiva que se fundamenta na connatural dialéctica que caracteriza as relacións entre persoas, que convertidas en personaxes protagonizan as obras teatrais, non só como o encadeamento de feitos ou razoamentos ou a arte do diálogo, senón tamén como o choque e a confrontación continua.

“Estructura dialéctica” que vai marcar, de igual xeito, a *montaxe de oposicións*, predicada por Eisenstein na primeira metade do século pasado.

O mesmo Eisenstein reconece, nos seus escritos, que as ideas fundamentais sobre a *montaxe* (composición) cinematográfica víñanlle da súa experiencia como home de teatro (Eisenstein 1991), e no tocante á concepción dialéctica de compoñer os segmentos dunha obra, ofrécenos un equivalente rítmico de primeira orde, xa que concibe unha progresión dramática por *oposicións* ou *contradicións*. De xeito que o primeiro segmento dramático da trama posúe a forza de desdobrarse no seu oposto, para crear así unha nova unidade que, á súa vez, se volverá a desdobrar noutro segmento oposto, cambiando a unidade a medida que vai crescendo.

Un proceso que se asenta no *ritmo binario prístino* que caracteriza a lei interna da *sección áurea*, aquela que indica un *punto – cesura* e divide o conxunto en dúas grandes partes opostas, pero desiguais.

Asemade, tamén cada segmento dramático pode dividirse noutras dúas partes desiguais opostas.

Ha de terse en conta que a *oposición* pode ser de moi diversas naturezas, tanto no plano *dramático* coma no *dramatúrxico*.

O *mecanismo rítmico da oposición* outorga ademais unha coherencia interna moi consistente, para lograr a unidade da obra:

“La oposición está al servicio de la unidad dialéctica, y marca su progresión de la situación de partida a la situación de llegada. En este sentido es que puede decirse que el conjunto se refleja en cada parte, y que cada parte reproduce el conjunto. Y esto no sólo se cumple en la secuencia, se cumple ya en cada imagen, que contiene también sus cesuras, sus oposiciones, su origen y su terminación: no tiene solamente la unidad de un elemento yuxtaponible a otros, sino la unidad genética de una célula divisible en otras.” (Deleuze 2001: 57)

É algo moi semellante ao movemento do *un*, desdobrándose no *dous*, e volvendo a formar unha nova unidade. Un xeito rítmico de relacionar as partes do todo, sempre sobre o eixe do tempo imparable.

Sobre ese eixe do tempo, composto de presentes cambiantes, fráguase a estrutura da *trama dramática*, con semellante interrelación condicionada.

Pero isto non é óbice para que a dramaturga ou o dramaturgo, no seu proceso de escrita ou composición, quizais comecen partindo do momento central da peza e logo desenvolvan as demais partes, ou que empecen polo final ou escribindo a derradeira

escena, ou calquera outra combinación posible que se lles ocorra, o caso é a organización final que lle dean á obra.

Desde o punto de vista da recepción, e desde o da análise rítmica, debemos comezar sempre desde o inicio da obra e seguir o seu xeito evolutivo deica ao final da mesma.

De feito, o acontecemento teatral, o drama, ademais dos seus chanzos e grazas a eles, só está formado cando a obra remata, nesa impresión global final que nos queda.

Este fenómeno é constatable sobre todo na súa dimensión escénica, na que o drama, por exemplo, adquire toda a súa unidade e globalidade no pensamento do público cando a escenificación remata, mentres, no transcurso da mesma, sempre estará a se formar no presente, na sucesión de presentes, nese “devir” de presentes (García Barrientos 1991: 132). De aí derívase tamén que o tempo real da enunciación dramática sexa definitorio da súa estruturación dramaturxica, e teña tanto ou máis peso que o tempo representado ou ficticio, mentres que, en comparanza, no xénero narrativo a primacía estea do lado do tempo ficticio e o tempo do discurso importe ben pouco.

¿Por qué lle damos tanta importancia ao tempo pragmático, tempo real de lectura, ou *tempo escénico* do espectáculo, da hipotética escenificación mental da dramaturxia ou do texto dramático, e ao seu connatural devir sucesivo? Pois, a parte de todo o exposto, pola sinxela razón de que será nel onde se inscriban todos os *mecanismos rítmicos*, tanto no nivel puramente lingüístico, como noutros niveis sígnicos e/ou icónicos, que forman parte da estruturación da *trama de accións*.

Non será tan definitivo para este estudo, en troques, nin o *tempo diexético* da *fábula*, que “abarca la totalidad de los acontecimientos significados, tanto los mostrados o (re)presentados como los referidos. [...] Se trata de un tiempo exclusivamente relacionado con los hechos que integran la fábula y su lógica interna (causa–efecto, anterior–posterior)” (García Barrientos 1991: 152). Nin será tampouco definitivo para o estudo do ritmo o *tempo dramático*, tamén nomeado *tempo representado*, que é o resultante de adaptar o *tempo diexético* da *fábula* ao tempo pragmático da escrita – lectura, que terá despois o seu equivalente no *tempo escénico* da representación teatral.

O *tempo dramático* ou *tempo representado* cífrao García Barrientos coa fórmula  $\text{Tempo dramático} = \text{Tempo da fábula} / \text{Tempo escénico}$  (1991: 154), fórmula na que o *tempo dramático* ou *representado* é o cociente que resulta de dividir o *tempo diexético* da *fábula* ou *tempo significado* entre o *tempo escénico*, ou tempo pragmático da escrita – lectura – escenificación.

Aínda que, como dicíamos, tanto o *tempo diexético* da *fábula*, como o *tempo dramático* ou *representado*, non son definitivos para o exame do ritmo, porén si que teñen, a nivel semántico, unhas mínimas repercusións rítmicas, sobre todo na súa interrelación e proporcionalidade, que imos analizar, na práctica, un pouco máis adiante.

O nivel no que o ritmo resulta maiormente obxectivable para o seu estudo é o do *discurso dramático*, máis que na configuración semántica dos contidos e dos personaxes, por exemplo. E nese nivel do *discurso dramático*, o mesmo que na narratoloxía, o tempo é unha categoría fundamental.

No teatro o tempo da execución é sempre real, esta característica fundamental atópase implícita na dramaturxia e no texto escrito, como vimos dicindo con insistencia. Ollo, non nos referimos aquí ao *tempo representado* na obra ou tempo ficticio que quedaría incluído dentro do contido.

Se entendemos a obra dramática como unha sucesión ininterrompida de segmentos, podemos, na súa división e análise, descubrir os *mecanismos rítmicos* que a dotan dun movemento característico. Eses *mecanismos* serán os constitutivos do que demos en chamar *ritmo dramatúrxico* e *ritmo dramático*.

\* \* \*

Ata aquí vimos falando das condicións que o *tempo real*, o *tempo físico*, lle impón, na súa sucesión ininterrompida, á composición da *estrutura de accións*, no feito de xerar unha interdependencia, tanto formal como semántica, en cada segmento da devandita estrutura.

Asemade, no caso das dramaturxias destinadas ao *teatro de texto*, ese *tempo real* é o *tempo lingüístico*, no sentido do “presente axial do discurso”, como tempo implícito, e como único tempo inherente á lingua (García Barrientos 1991: 142). Ou sexa, o tempo no que transcorren as réplicas do diálogo.

Por outra banda, e aínda que só sexa de pasada, cabe citar a grande cualidade do *tempo real*, que é a de engadir inevitablemente o “factor da incerteza” (Boulez 2003: 110). Desde o presente absoluto o futuro e o que está por acontecer flotan nas néboas da incerteza, factor este que se verá manipulado polas diferentes *redes rítmicas*, e que a dramaturga ou o dramaturgo modularán de diferentes xeitos a través do deseño da *trama* e dos *mecanismos rítmicos* asociados.

Precisamente, o “tempo crónico” (García Barrientos 1991: 141) é o que suscita a sucesión de acontecementos, ou sexa, a *trama*. Esta modalidade de tempo pódese definir

como “crónica” non só porque estableza unha *orde*, senón tamén porque a fixa e a fai, polo tanto, intemporal. Convértese esa *orde*, esa organización dos acontecementos en algo crónico, en algo fixo asegurado polo texto.

Para o estudo do ritmo na dramaturxia interéstanos prestar especial atención, no caso do *drama*, á *configuración temporal* na súa íntima relación coa *trama dramática*.

A *trama* implica unha selección, unha secuenciación e unha ordenación dos materiais dramáticos da *historia*. Na “selección” podemos incluír os elementos elididos, o *punto de partida*, a disposición do *conflito* e do *clímax*, etc. No tocante á “ordenación”, a súa característica fundamental é o feito de darse na “configuración temporal”. Velaí a íntima relación entre a *trama* e a *configuración temporal*, o feito da “ordenación”.

“[...] En primer lloc, per situar-nos correctament, cal partir de la definició de *receptor implícit* encunyada pels defensors de l’Estètica de la Recepció. Ho explicaré en poques paraules: l’estratègia creativa de l’autor preveu un procés de recepció ideal. O dit d’una altra manera, l’autor, quan escriu, té en compte una hipòtesi de recepció; aquesta hipòtesi orienta i determina el seu propi itinerari creatiu. Podríem afirmar que el dramaturg dissenya una estructura d’efectes destinada a garantir el recorregut receptiu que ha previst.” (Batlle, 2005c: 15-16)

O dramaturgo e profesor Carles Batlle estanos a falar da necesidade dramaturxica de construír unha “hipótese de recepción”, da construción dun *receptor implícito*, desde o mesmo deseño estrutural dramaturxico, desde a *trama*, non só como escolma dos materiais dramáticos que da *historia* eliximos, senón tamén desde a súa “ordenación”. Velaí o feito estrutural, e nel o papel primordial que cumpre o factor ritmo.

Nesa ordenación xogan un papel clave conceptos como:

*Presentar*, vinculado ao presente do que xa falamos, no que se dá a *mostración* a *presentación*, sempre en tempo presente.

*Introducir variacións* dentro do *campo semántico*: *peripecia*, *accidente*, e tamén podemos incluír o *factor sorpresa* ou *imprevisto* como variacións no nivel do contido. E no que a este estudo concirne, no tocante á forma, as variacións dentro do *marco rítmico*.

*Manter*, dotar dunha consistencia tanto semántica como formal, dando unha certa unidade a cada parte, e as partes todas, entre elas, ao todo, poñéndoas en relación, dándolles unha certa lonxitude no tempo que lles permita consolidárense como unidades estruturais no nivel que sexa. Fornecendo unha certa regularidade ou estabilidade.

*Aumentar/diminuír* o interese suscitado, creando puntos intensivos de tensión dramática que tenden a ser focais, ou relaxando a atención. Conceptos moi parellos ambos os dous co *ritmo de intensidade* ou *ritmo acentual*.

*Reter*, aguantar a información, creando *suspense*, preparando un *clímax*.

Así, a *trama dramática*, a estrutura, tende unha *rede de estímulos* que actúa como un deseño ou percorrido de efectos destinados á recepción, a través destas funcións articuladoras do interese, e que tanta semellanza teñen coas do ritmo lingüístico do discurso. De feito, semella que esteamos falando do mesmo, e repetindo sempre as mesmas cousas. Se ampliamos o concepto de ritmo dos compoñentes lingüísticos, máis aló da mera concepción técnica e estrita cinguida á versificación, e ábrimolo a unha visión máis xeral como fenómeno estético, entón o ritmo non se circunscribe nada máis aos feitos fónicos, senón tamén aos compoñentes semánticos e sintácticos (Domínguez Caparrós 2000: 34), e por extensión aos estruturais, para dar como resultado o que vimos definindo como *ritmo dramatúrxico* e *dramático*.

Polo tanto, *ritmo dramatúrxico* e *dramático* son os que lle subministran movemento á *trama*, os que estipulan o tipo de relación que se dá entre dúas unidades en contacto, establecendo no nivel dramatúrxico uns *marcos rítmicos* dunha certa regularidade, e unhas *variacións* que funcionan como *elementos desautomatizadores*.

Tamén podemos asimilar estes *elementos desautomatizadores*, alzando un paralelismo co *ritmo de intensidade* ou *acentual* lingüístico, cos intres nos que un lugar da *trama* é privilexiado e focalizado como intre presentado, ofrecido á mirada da mente lectora ou dos ollos expectantes.

“El tejido de expectativas, satisfacciones, desilusiones y sorpresas provocadas por la sucesión de las sílabas, es el ritmo. Y el sonido de la palabra alcanza su poder pleno a través del ritmo. Es evidente que no puede haber sorpresa ni decepción si no existe expectativa, y quizá la mayoría de los ritmos contenga tantas decepciones, aplazamientos, sorpresas y engaños como francas y simples decepciones” (Domínguez Caparrós 2000: 34)

Aí o temos, os fundamentos primixenios do ritmo, como son o *binarismo tensión/distensión*, *forte/feble*, *regularidade/variación*, *equilibrio/desequilibrio*, etc. operan en todos os niveis de composición. Por iso, igual que podemos formular un *ritmo lingüístico* baseado na estruturación da lingua desde o plano fónico, por exemplo,

tamén podemos formular un *ritmo dramatúrxico* e *dramático* baseado na estruturación dos materiais dramáticos, nas súas vertentes tanto puramente formais como semánticas. Iso si, co común denominador de abastecer un movemento característico á obra, transformándoa nun organismo vivo.

Na análise de posibles *mecanismos rítmicos*, non obstante, habemos, en moitos casos, de necesitar o punto de vista das diferentes relacións de proporción entre as temporalidades intrínsecas ao drama.

Estas son, como vimos de sinalar:

- *Tempo diexético da fábula.*
- *Tempo dramático* ou *representado.*
- *Tempo escénico* ou *tempo pragmático* da escrita – lectura – escenificación.

A definición destes tres planos do tempo teatral xustifica, como expuxemos, a primacía, desde o punto de vista rítmico, do *tempo pragmático*, que é sobre o que se asentan, na *trama*, os principios construtivos e rítmicos por excelencia. Xaora que completaremos, na medida que nos sexa preciso, as devanditas definicións, para o esclarecemento dos *mecanismos do ritmo dramatúrxico* que se derivan da interrelación destas tres configuracións temporais.

## 7.F. OPOSICIÓN DE CONFIGURACIÓNS ESPAZO-TEMPORAIS

A fonda cohesión achegada polas *relacións de contrariedade* nas figuras léxico-semánticas na literatura pode, facilmente, extrapolarse á dramaturxia con exemplos directos nas relacións que se establecen entre os diversos niveis constitutivos.

Por exemplo, desde as relacións espaciais, cando se poñen en contacto contiguo. Ese pode ser o caso, sen ir máis lonxe, dunha escena que acontece nun espazo pechado-interior, coa seguinte, que acontece nun espazo aberto-exterior, ou ao revés.

Vexamos un exercicio práctico coa obra *Guillermo Tell* (1803) de Friedrich von Schiller, concretamente o *ritmo dramatúrxico por oposición ou contraste entre un espazo interior pechado e doméstico na Escena I e un espazo exterior aberto e natural na Escena II do Acto Segundo*:

“ACTO SEGUNDO  
ESCENA I

*Casa solariega del barón de Attinghausen.  
Un salón gótico, adornado con escudos de armas y yelmos. [...]*  
[...]

#### ESCENA II

*Un prado rodeado de altas peñas y bosques.  
En las peñas hay senderos con antepechos, también escalones desde donde después se verá descender a los aldeanos. Al fondo se divisa el lago, sobre el cual al principio se ve un arco lunar. Altos montes cierran la perspectiva, tras los montes se destacan montañas aún más altas cubiertas de nieve. En el escenario es completamente de noche, lo único que brilla es el lago y los blancos glaciares a la luz de la luna. [...]* (Schiller, 1990: 190, 195)

Tamén pode darse pola contigüidade de escenas situadas en momentos cronolóxicos ou temporais contrastantes, para producir unha certa *ritmización* entre as configuracións espazo-temporais, como acontece no encadeamento que, a partir do *ritmo dramático por repetición concatenada da aparición de personaxes en pares de escenas sucesivas*, propón Arthur Schnitzler nas situacións dramáticas que compoñen a súa peza titulada *La ronda* (1903).

Vexamos a escena VIII e a seguinte, a escena IX:

#### “VIII

##### EL POETA Y LA ACTRIZ

*(Habitación en una fonda. Es una tarde de primavera, la luna encima de los prados y las colinas. Gran silencio. Entran el POETA y la ACTRIZ. Al entrar se apaga la luz que el POETA tiene en la mano.)*

[...]

#### IX

##### LA ACTRIZ Y EL CONDE

*(El dormitorio de la actriz. Amueblado suntuosamente. Son las doce del mediodía, las persianas todavía están bajadas, una candela arde en la mesilla de noche, la actriz todavía está tumbada en su cama con dosel. [...]* (Schnitzler, 1996: 158, 166)

O *ritmo dramático por contraste ou oposición cronolóxica ou temporal entre dous segmentos* tamén estoura naquelas realizacións que saltan, por exemplo, do tempo presente, propio do drama e das coordenadas pragmáticas do *hic et nunc* escénicos, ao un tempo pasado a través dunha *analepse directa, retrospectión temporal ou flashback*, ou dan un chimplo cara ao futuro a través dunha *prolepse directa, prospección temporal ou flashforward*.

Nos segmentos nos que se dá este salto prodúcese unha ruptura ou corte temporal, que adoita funcionar como unha chamada de atención de cara á recepción, que deberá



establecer os parámetros comparativos entre os momentos cronolóxicos. Así pois o *ritmo dramaturxico por contraste ou oposición cronolóxica entre o tempo presente dun segmento e a analépsis directa do seguinte segmento* demandará unha meirande cooperación espectral.

Non esquezamos que estes saltos ou cortes, que xeran os contrastes temporais, débense a estruturas fragmentarias que complexizan a restitución dunha hipotética *fábula* ou *historia* e que, no suposto da inexistencia ou disolución desa *fábula* ou *historia*, entón deberán proporcionar algún principio arquitectónico ou compositivo, algún principio de xogo que substitúa esa necesidade intrínseca á recepción, que non é outra que a de atopar algún sentido e gozar do propio xogo que a dramaturxia propón.

Como sinala Carles Batlle nas “Notes sobre la fragmentación en el drama contemporáneo”:

“[...] el treball de fragmentación en la dramaturgia contemporánea indueix a la ruptura, a la multiplicación dos puntos de vista, a la descomposición del real (o, si más no, de la percepción del real), a l’entronización de l’heterogeneidad, a traspasar las fronteras entre la realidad i el somni, etc. [...]” (Batlle, 2005b: 103)

“La separación dos fragmentos en el drama contemporáneo comporta una constelación de espacios vacíos. S’espera que el lector colabore activamente en la recepción del texto, en la restitución i reordenación de estos espacios de indeterminación. S’establece un denso trama de informacións i expectativas (del qual no solo podemos responsabilizar la fragmentación) que incrementen el carácter misterioso, abierto, de l’obra. [...] Tendemos a pensar en la restitución o no-restitución de la historia. Pero el término es mucho más amplio que no pasará. [...] Ryngaert explica que hay un sentimiento de impotencia que pesa sobre el autor (i sobre el lector) si no se proporciona algún principio artístico de composición, alguna arquitectura sutilmente indicada. Hay que acordar: este principio. Podemos hablar de mecanismos de coherencia textual, de anáforas sutiles, de pequeños *leitmotifs*, de extrañas repeticiones, de luminosas simetrías, paralelismos o coincidencias.” (Batlle, 2005a: 122-123)

Velaí como eses mecanismos de *repetición*, *variación* ou a mesma *simetría* unificadora que supón o *contraste* e a *oposición*, aos que Carles Batlle asocia a capacidade estruturadora e cohesionadora para a dramaturxia contemporánea que se afasta do modelo do drama absoluto, están xa codificados desde a Retórica clásica e estudados como factores rítmicos na crítica e na metodoloxía da lírica que non adoita tampouco narrar historias, pero si necesita captar e estimular a sensibilidade da recepción.

Eses mesmos mecanismos de *repetición*, *variación*, *contraste*, *oposición*, *simetría*, entre outros, como imos expoñendo nos diferentes apartados deste traballo, tamén se estudan

na música como responsables do movemento rítmico e das sensacións que poden suscitar na recepción.

O recurso da fragmentación podémolo achar en dramaturxias que o levan ao seu límite ao longo de toda a súa *trama dramática* xogando, ademais, cunha alternancia recorrencial nos saltos temporais, para producir un *ritmo dramaturxico por contraste ou oposición cronolóxica entre os segmentos fragmentarios contiguos*, como podemos analizar, por exemplo, en *La dona d'abans* (2004) do dramaturgo alemán Roland Schimmelpfennig<sup>43</sup>.

En *La dona d'abans*<sup>44</sup> prodúcese a visita inesperada dun personaxe do pasado, Romy Vogtländer, un vello amor de Frank, que está casado con Claudia e que están a piques de mudarse de casa. A visita deste personaxe semella un imprevisto que fai estourar a liña lóxica e causal do tempo, para esnaquizalo en anacos breves con retrospeccións e anticipacións que xeran un crebacabezas temporal que aumenta as expectativas.

Dáse por tanto un movemento rítmico de vai-vén nese *ritmo dramaturxico por alternancia do contraste ou oposición entre segmentos cronolóxicos descontinuos que avanzan e retroceden*.

*La dona d'abans* comeza, na escena 1, de xeito abrupto, como se arrincase *in media res* cando aparece CLÀUDIA, que acaba de saír do baño, e lle pregunta ao seu marido FRANK, que está de pé diante da porta de entrada da casa: “Amb qui parles?” (réplica 1ª).

A situación que se desenvolve nesta escena conta, alomenos, con dous puntos climáticos, propiciados polo *ritmo dramaturxico por imprevisto ou efecto sorpresa*,

---

<sup>43</sup> Roland Schimmelpfennig (Gotinga, 1967). Dramaturgo alemán que comezou traballando como autor e xornalista independente en Estambul, para logo estudar Dirección escénica na Escola Otto Falkenberg de Munich en 1990. Colaborou na dirección artística dos Münchener Kammerspiele. Na temporada 1999/2000 traballou como dramaturgo e autor na Schaubühne de Berlín e actualmente traballa como autor dramático no Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo. Ten recibido numerosos premios e distincións pola súa prolífica obra, que transita entre o calidoscópico, o onírico e o naturalismo. Entre as súas pezas publicadas e estreadas en diferentes países de Europa, podemos citar: *Die Frau von früher* (*A muller de antes*), estreada no Burgtheater de Viena en 2004; *Vorher/Nachher* (*Antes/Despois*), estreada no Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo en 2002; *Die arabische Nacht* (*A noite árabe*), estreada no Staatstheater de Stuttgart en 2001; e *Push up 1-3*, estreada na Schaubühne de Berlín en 2001.

<sup>44</sup> Pode consultarse, no capítulo correspondente do Apéndice, a reprodución das dúas primeiras escenas de *La dona d'abans*, coas réplicas numeradas.

cando CLÀUDIA abre a porta da casa e aparece ROMY V., xusto despois de que FRANK negase varias veces:

“44ª. FRANK. Aquí no hi ha ningú.

*Pausa curta.*

45ª. CLÀUDIA. Però aquí hi havia algú.

*Pausa curta.*

46ª. FRANK. No hi ha ningú aquí.

*Ella obre la porta. Just davant de la porta hi ha la ROMY VOGTLÄNDER. Porta una gavardina curta. Pausa.*

47ª. CLÀUDIA. I ella qui és? (*Silenci.*) I ella qui és?

*Pausa curta.”*

O segundo punto climático prodúcese no ritmo dramático por imprevisto ou efecto sorpresa coa anagnórise que propicia ROMY V., cando revela e repite que o marido de CLÀUDIA, FRANK, é a súa parella, o seu gran amor.

O que provoca a estupefacción de CLÀUDIA, que lle dá unha labazada a FRANK e lle pecha bruscamente a porta a ROMY V.

Neste caso trátase dun mecanismo de ritmo dramático e non dramatúrxico, porque o imprevisto ou efecto sorpresa non vén xerado por unha aparición morfolóxica, como foi a entrada do personaxe ROMY V., senón por unha anagnórise ou revelación de carácter dramático, semántico, que xa comeza a conectar co xogo intelectual das posibles especulacións en torno a unha historia ou fábula:

“51ª. ROMY V. Aquest home fa vint-i-quatre anys va ser el meu gran amor. (*Pausa curta.*) Érem parella en aquela època. (*Pausa curta.*) I encara ho som. (*Pausa curta.*)

52ª. CLÀUDIA. Què?

53ª. ROMY V. Ell i jo, érem parella en aquela època, i encara ara ho som.

*CLÀUDIA dóna una bufetada a la cara al seu marit FRANK i tanca la porta bruscament, als nassos de ROMY.”*

Cómpre observar, tamén, que as réplicas son breves e nelas, o autor, dispón uns guións que indican un intre de vacilación, de desacougo verbal: “FRANK. Amb – amb ningú. Amb qui hauria de falar - ”, que xunto ás “Pausas curtas”, ás “Pausas”, aos “Silencios”, xeran un ritmo dramatúrxico sincopado, ou en staccato, que tende a dividir as réplicas nos sintagmas fonolóxicos (grupos fónicos).

O *sintagma fonolóxico* consiste nun núcleo lexical tónico (basicamente un nome, un adxectivo, un verbo e tamén poden ser algúns adverbios e pronomes), arredor do cal pode haber outras palabras enclíticas ou prolíticas átonas, ou sexa que non convocan forza de entoación nelas, senón que se vinculan coa palabra tónica que está no núcleo e as atrae cara a elas.

Un ou varios *sintagmas fonolóxicos* agrúpanse para dar lugar a *sintagmas de entoación*, que serían o nivel superior da estrutura prosódica do discurso (Oliva, 1992: 51-57).

Seguindo coa análise rítmica estrutural asentada nos saltos temporais de *La dona d'abans* de Schimmelpfennig, vemos que a escena 1 se cortou con máis brusquidade aínda que cando se iniciou.

Non hai un final, senón un corte brusco, en analoxía a eses microcortes practicados no interior do discurso verbal das réplicas hipersegmentándoo en *sintagmas fonolóxicos* e, ás veces, nin sequera iso, para incrementar unha atmosfera desacougante e sospeitosa, case ligada a unha certa reminiscencia de *fatum* tráxico.

Logo deste corte brusco da escena 1, a escena 2 comeza coa sinalización explícita no espectáculo, igual que na páxina da obra: “*Deu minuts abans.*”

Lembremos que Schimmelpfennig fixo constar no paratexto do comezo da peza: “*Cal destacar els salts en el temps mitjançant rètols, anuncis o altres recursos al principi de les escenes.*”

Así pois, asistimos a un movemento temporal baixo o mecanismo do *ritmo dramaturxico por contraste ou oposición entre o momento cronolóxico da escena 1 e o salto analéptico directo* “*Deu minuts abans*” que abre a escena 2.

Imos, agora, na escena 2, descubrir como foi (é) o (re)encontro entre FRANK e ROMY VOGTLÄNDER.

É obvio que o segmento precedente, a escena 1, incrementou as nosas ansias por averiguar máis, por coñecer como puido ser ese (re)encontro entre ROMY V. e FRANK, unha vez que xa sabemos que ROMY V. foi o primeiro amor de FRANK, e que hai vintecatros anos que os separan, ademais do matrimonio entre FRANK e CLÀUDIA.

Cómpre, ademais, observar que no inicio desta escena 2 se estabiliza-regulariza rítmica e convencionalmente, a través da *repetición*, o xogo dinámico que establece o *ritmo*

*dramatúrxico por repetición da oposición abrir/pechar a porta*, desde que na segunda parte da escena 1 CLÀUDIA abra a porta de entrada, diante da que permanecía de pé o seu marido FRANK, para descubrir tras ela a ROMY V. e para, no final fanado desa mesma escena 1, pechar violentamente a porta.

Imos marcar con letra grosa como se vai xerando esa estabilización-regularización dramatúrxica desde a segunda parte da escena 1 co abrir/pechar da porta, así como outros sinais sonoros que remiten a esa acción de abrir/pechar a porta, como poden ser o son do timbre ou os golpes na propia porta.

Tamén marcaremos as referencias verbais, no interior das réplicas do diálogo, que constitúen unha *deixe obxectual* (Elam, 2007: 126) que apunta cara á(s) porta(s).

Á beira de cada intre, marcado con letra grosa, que faga alusión directa ou indirecta á(s) porta(s), numeraremos, entre corchetes, a recorrencia cuantitativa:

“45ª. CLÀUDIA. Però aquí hi havia algú.

*Pausa curta.*

46ª. FRANK. No hi ha ningú aquí.

***Ella obre la porta [1]. Just davant de la porta hi ha la ROMY VOGTLÄNDER.***  
*Porta una gavardina curta. Pausa.*

47ª. CLÀUDIA. I ella qui és? (*Silenci.*) I ella qui és?

*Pausa curta.*

48ª. FRANK. Ella – (*Pausa curta.*) Ella és la Romy Vogtländer – (*Pausa curta.*)  
Ella és la Romy Vogtländer, i la vaig veure per última vegada ara fa vint-i-quatre anys.

*Pausa curta.*

49ª. CLÀUDIA. I per què no em dius que aquesta dona és **aquí a la porta [2]**?  
(*Pausa.*) Per què no m’ho dius? (*Pausa curta.*) Perquè em dius mentides –

*Pausa curta.*

50ª. FRANK. Jo també m’he quedat ben parat que s’hagi presentat aquí.

*Pausa curta.*

51ª. ROMY V. Aquest home fa vint-i-quatre anys va ser el meu gran amor. (*Pausa curta.*)  
Érem parella en aquella època. (*Pausa curta.*) I encara ho som. (*Pausa curta.*)

52ª. CLÀUDIA. Què?

53ª. ROMY V. Ell i jo, érem parella en aquella època, i encara ara ho som.

***CLÀUDIA dóna una bufetada a la cara al seu marit FRANK i tanca la porta bruscament, als nassos de ROMY [3].***

2

***Deu minuts abans. El rebedor, buit. Sorolls de la dutxa que surten del bany. Sona el timbre [4]. Entra FRANK, va cap al porter automàtic.***

1ª. FRANK. Sí? (Res.) Hola? Hola? (Res.) Hola? (Se'n va. **Sona el timbre una altra vegada [5].** Torna enrere, aixeca l'auricular.) Hola? (Res. Penja, se'n va una altra vegada. **Piquen a la porta [6].** S'atura. Silenci. **Piquen una altra vegada [7].** Torna cap a la porta.) Hola? Qui és? (**Piquen una altra vegada [8].**) Hola? (Silenci. **De sobte obre la porta [9].** Davant la porta hi ha una dona que porta una gavardina curta.) Sí? (Silenci.) Sí, digui? (Silenci.) Escolti –

2ª. ROMY V. T'he buscat – no ha sigut fàcil trobar-te –

3ª. FRANK. Ah sí – ja pot ser. (**Tanca la porta un altre cop [10], però resta immòbil. Pausa. Piquen [11]. Torna a obrir [12].**) Escolti, sisplau –  
*Els sorolls del bany s'aturen.*

4ª. ROMY V. Tu – tu no em reconeixes –

5ª. FRANK. Reconèixer (riu) no, no et reconec, ho sento. (**Vol tornar a tancar la porta [13].**)

6ª. ROMY V. Sóc jo, la Romy – Romy Vogtländer. (Pausa curta.) Però, si no em reconeixes, **potser hauries de tornar a tancar la porta [14].**

7ª. FRANK. Romy Vogtländer –

8ª. ROMY V. I no em reconeixes.

9ª. FRANK. Romy – Romy Vogtländer...

10ª. ROMY V. Saps –

11ª. FRANK. Sí, sí –

12ª. ROMY V. Vam ser parella tot un estiu –

13ª. FRANK. Romy Vogtländer...

14ª. ROMY V. Fa vint-i-quatre anys.

15ª. FRANK. Romy... Romy llavors. (Pausa curta.) En teníem disset.

16ª. ROMY V. Disset, sí, exacte, jo en tenia disset, tu en tenies vint, i llavors em vas jurar que m'estimaries sempre.

17ª. FRANK, riu. Sí – pot ser.

18ª. ROMY V. Ara sóc aquí per complir aquella promesa.  
*Pausa.*

19ª. FRANK. Què?

20ª. ROMY V. Ara sóc aquí per complir aquella promesa. I sóc aquí per fer-te recordar la teva promesa –

21ª. FRANK. Quina promesa –

22ª. ROMY V. La promesa – que sempre m'estimaries, això és el que vas dir.  
*Pausa.*

23ª. FRANK. Però – però – (Pausa curta.) Jo en tenia dinou.

24ª. ROMY V. Vint.

25ª. FRANK. Dinou o vint – no hi ha diferència - (Pausa curta.) Què vols?  
*Pausa curta.*

26ª. ROMY V. A tu – quina altra cosa hauria de voler? He vingut per fer-te recordar.

27ª. FRANK. Recordar –

28ª. ROMY V. Que ens estimàrem per sempre – això és el que vas dir.  
*Ell rumia. Soroll, se sent la porta del bany [15]. Ell li tanca la porta a ROMY [16].”*

Cun total de 16 recorrencias directas ou indirectas á acción abrir/pechar porta(s) queda establecida unha regularidade ou *marco rítmico* baseado no xa citado mecanismo do *ritmo dramaturxico por repetición da oposición abrir/pechar a porta*.

Curiosamente, *La dona d'abans* de Schimmelpfennig transgride unha das convencións típicas e tradicionais da dramaturxia do xénero da comedia de enredo e do vodevil, que é aquela de empregar un espazo con moitas portas para outorgar un dinamismo áxil de entradas e saídas, tamén de aparicións e desaparicións imprevistas de personaxes, como podemos observar nalgúñas comedias de salón de Oscar Wilde, por exemplo, ou moito antes en *Casa con dos puertas mala es de guardar* (1629) de Pedro Calderón de la Barca, que ben puido, incluso, dar orixe a expresión “comedia de portas”, caracterizada pola figura do equívoco cuxa comicidade se asenta, precisamente, no xogo de agochos e revelacións propiciado polas entradas e saídas.

Pola contra, en *La dona d'abans* de Schimmelpfennig este espazo liminar do recibidor da casa desamoblada, ao que dan as catro portas (unha casa baleira, só coas caixas da mudanza, que remite a un espazo case descontextualizado cara á abstracción dos espazos atemporais da traxedia), vaise converter, como veremos, nun espazo trampa, nun labirinto mortal do que vai ser imposible saír, en analoxía ao labiríntico movemento do *ritmo dramaturxico por recorrencia do contraste entre momentos cronolóxicos diversos. propiciados pola fragmentariedade estrutural dos saltos temporais*. Trátase aquí, máis ben, dunhas portas que abren e pechan un dispositivo dramaturxico con resoancias míticas á caixa de Pandora.

O final da escena 2 é unha *repetición* da escena 1, quedando, por tanto, a situación do encontro entre FRANK e ROMY V. no centro, abrazada pola situación da escena 1, o que xera un *ritmo dramaturxico estrutural por segmentos dramáticos abrazados (ABA)*.

Entre a escena 2 e a 3 prodúcese un novo choque de *ritmo dramaturxico por contraste ou oposición entre configuracións espazo-temporais: do espazo interior do piso, na escena 2, dáse un salto ao espazo exterior da escena 3 (“Davant la casa, una mica més tard.”)*

Ademais, debido ao mecanismo deíctico da *diferenza* que xera atracción, foco, tensión da atención, sobre si mesma, dáse un acento polo *ritmo dramático por diferenza na aparición-presentación dun novo personaxe: TINA*.

“3

*Davant la casa, una mica més tard.*

1ª. TINA. L’Andi i jo, una nit càlida, la nostra última nit – el sol de tardor ja és molt avall, i nosaltres no volem tornar a casa – no ens podem separar, però demà ell es trasllada amb els seus pares lluny d’aquí, molt lluny. Ens estimem. És el meu nòvio, el meu primer nòvio. No vull que s’en vagi.

Però ja està tot preparat – els seus pares ja ho han empaquetat tot, són les nostres últimes hores, estem asseguts al turó davant de la casa i no sabem què dir – t’estimo, mai t’oblidaré, queda’t amb mi, què passarà, tu – estem asseguts dalt del turó, com sempre, com tantes vegades, i veiem una dona amb gavardina que arriba i pica al porter automàtic de la casa. Què passarà amb nosaltres?

No ho sé, no en tinc ni idea.

He agafat la seva mà o ell la meva, estem allà asseguts i no sabem què serà de nosaltres.” (Schimmelpfennig, 2006: 19-20)

A grandes trazos, o primeiro que produce este breve segmento é un eco semántico, unha recorrencia semántica por semellanza, ou sexa, un *ritmo dramático por recorrencia da historia dun primeiro amor truncado*, que ecoa respecto a ese reencontro entre FRANK e ROMY V., no que esta nos revelou a historia interrompida do seu primeiro amor, igual que agora nos revela TINA.

Confírmasenos, aquí, ademais, dentro da dosificación da información, que ANDI é o fillo de FRANK e de CLÀUDIA e que estes marchan a vivir a outro lugar afastado, causa da separación dos xoves amantes.

O monólogo de TINA é unha exteriorización da súa voz interior, do pensamento e funciona a través do mecanismo do *ritmo dramático por adición de cláusulas* que van afondando nos seus desacougos e anhelos.

De feito, no primeiro parágrafo da réplica dáse unha certa *gradación* ascendente desde: “L’Andi i jo, una nit càlida, la nostra última nit – [...]” ata “És el meu nòvio, el meu primer nòvio. No vull que s’en vagi.”



Malia a brevidade desta escena 3 podemos analizar a súa función contrastante respecto ás dúas escenas precedentes, non só polo *ritmo dramaturxico por contraste e oposición nas configuracións espazo-temporais (interior/exterior, antes/despois) e de personaxes (escena 1.A = 1 → 2 personaxes; escena 1.B. = 3 personaxes; escena 2.A = 1 → 2 personaxes; escena 2.B = 3 personaxes; escena 3 = 1 personaxe)*.

Neste momento da *trama* parece regularizarse un *ritmo dramaturxico por alternancia nos segmentos da trama das configuracións de personaxes: 1 → 2 → 3 → 1 → 2 → 3 → 1*.

No entanto, o maior contraste entre a escena 3 e as escenas precedentes, 1 e 2, radica nun *ritmo dramaturxico por contraste ou oposición entre o dinamismo expresivo positivo áxil das escenas 1 e 2 e o dinamismo expresivo negativo retardatorio da escena 3* que, como acabamos de ver, se compensa coa curta extensión da devandita escena 3.

A ordenación hipotáctica de cláusulas dependentes e o ton descritivo fornecen a escena 3 dunha certa lentitude que casa moi ben coa melancolía que sente TINA.

É obvio, ademais, o *ritmo dramaturxico por contraste entre os modos de intercambio verbal: diálogo situacional nas escenas anteriores, a 1 e a 2, fronte ao monólogo descritivo da escena 3*.

A estas alturas da *trama* aínda é cedo para considerar certas palabras do discurso de TINA como premonitorias, porén, Schimmelpfennig xa vai dispoñéndoas no texto para que operen, aínda que sexa a nivel inconsciente, na recepción, para ir facendo emerxer unha aura de traxedia.

Ese é o caso de: “[...] la nostra última nit – el sol de tardor ja és molt avall [...] són les nostres últimes hores, [...] i veiem una dona amb gavardina que arriba i pica al porter automàtic de la casa. Què passarà amb nosaltres? [...] no sabem què serà de nosaltres.”

Obsérvese, asemade, como o autor xa introduce no medio das dúbidas e temores da moza a figura desa muller misteriosa de gavardina que entra na casa.

Por agora aínda é cedo para que a recepción estableza hipóteses de desconfianza respecto ao camiño que van tomar os feitos. Non obstante, a primeira relación da parella nova, TINA e ANDI, con esa muller vai ser sumamente enigmática e desacougante, como veremos dous segmentos máis adiante, na escena 5 e que xa se adianta moi sutilmente a través desta *teicoscopia*: “[...] veiem una dona amb gavardina que arriba i pica al porter automàtic de la casa.”

Lembremos que a *teicoscopía*, termo procedente do grego que significa literalmente “visión desde a muralla”, consiste en que un personaxe conta o que está acontecendo nun espazo contiguo no mesmo momento no que o está a relatar (García Barrientos, 2001: 139).

Volvendo á análise rítmica estrutural sobre as colisións fragmentarias dos saltos nas configuracións temporais de *La dona d’abans*, entre a escena 3 e a escena 4 torna a reafirmarse ese movemento do *ritmo dramaturxico por contraste ou oposición entre o momento cronolóxico da escena 3, máis o seu contexto espacial exterior, e o momento cronolóxico retrospectivo da escena 4, máis o seu contexto espacial interior*: “*Uns minuts abans. Al pis.*”.

Nesta *analepse directa* da escena 4 recuamos ao intre no que se tallou a escena 2 para asistir á súa continuación.

Isto crea a sensación de que a escena 3 funcionou como unha paréntese digresiva. Porén, despois da escena 4, volverá a acontecer o mesmo coa escena 5, que é outro monólogo de TINA desde o mesmo lugar exterior no que se acha na escena 3.

Para axudarnos a captar este reenganche da escena 2 que supón a escena 4, o dramaturgo repite as dúas últimas réplicas da escena 2 para encetar a 4.

Marcamos en letra grosa as réplicas e a didascalia que se repiten ao inicio da escena 4. Despois seguimos reproducindo, e marcando tamén en letra grosa, os fragmentos nos que se dea algún tipo de recorrencia ou xogo rítmico ostensible a nivel da estrutura da *trama*, sen parar atención agora nas *repeticións, variacións, pausas, dubitacións* que conteñen as accións verbais das réplicas:

“4

*Uns minuts abans. Al pis.*

1ª. **CLÀUDIA. Què?**

2ª. **ROMY V. Ell i jo, érem parella en aquella època, i encara ara ho som.**

*CLÀUDIA dóna una bufetada a la cara al seu marit FRANK i tanca la porta bruscament [17], als nassos de ROMY. Pausa curta.*

3ª. CLÀUDIA. Com – com em pots fer això –

4ª. FRANK. Fer – fer què? No he fet res –

5ª. CLÀUDIA. **M’has mentit** –

[...]

**CLÀUDIA torna a obrir la porta bruscament [18]. ROMY VOGTLÄNDER encara hi és.**

19ª. CLÀUDIA *cria*. I ara què? (*Pausa curta.*) Què passarà ara? Què hem de fer ara?

20ª. ROMY V. Ara –

*Pausa curta.*

21ª. CLÀUDIA. Sí, ara –

22ª. ROMY V. Ara – **ara el Frank recordarà que una vegada em va jurar: que el nostre amor no s’acabaria mai.**

[...]

31ª. CLÀUDIA. Que encara ens hagi trobat aquí és una casualitat. **Ens traslladem d’aquí – demà**, després de dinou anys.

*Pausa curta.*

32ª. ROMY V. Però on vols anar amb ella, ara que ja he tornat?

33ª. CLÀUDIA. Molt lluny – Molt lluny d’aquí.

34ª. ROMY V. On?

35ª. CLÀUDIA. Més de la meitat de les nostres coses ja són a alta mar, la resta ho embalarem avui i ho recullen demà al migdia. El moment de la seva arribada és una mica desfasat –

[...]

48ª. CLÀUDIA. Ja n’hi ha prou. Vinga, digues-li que la vas oblidar del tot – que al primer moment ni tan sols la vas reconèixer.

49ª. ROMY V. No pot ser; que em facis fora, no és possible. Un malson – que passarà de seguida.

50ª. FRANK. No – és així.

51ª. ROMY V. És un malson del qual aviat despertaré – (*Pausa curta.*) – I ara mateix, quan obri els ulls, t’inclinaràs amb tendresa: “Com estàs? Et trobes bé?” I jo, jo diré: ho sabia, per fi m’has vingut a buscar. I llavors ens besarem.

52ª. CLÀUDIA. Ho juro: no la vindrà a buscar, no dirà res – i no la besarà. (*Pausa curta.*) **Ara tancaré la porta [19].**

53ª. ROMY V. Fins – fins aviat – fins ara.” (Schimmelpfennig, 2006: 20-23)

A escena 4 tállase coa figura textual do “anuncio” (Vinaver, 1993: 902) que fai ROMY V., e que xera un *ritmo dramático por apertura de expectativa respecto á consecución do obxectivo deste personaxe en relación a FRANK e a CLÀUDIA*.

Estandarízase o *ritmo dramaturxico por recorrencia da oposición abrir/pechar a porta (suma un total de 19 referencias)*, que non só xera unha atracción polo ímpeto co que se executa, “*bruscament*”, senón tamén pola marca de territorialidade que é metáfora dos límites territoriais das relacións afectivas en pugna.

*Ritmo dramático por variación na figura textual do ataque de CLÀUDIA a FRANK: “M’has mentit” (réplica 5ª), que xa apareceu cara ao final da escena 1 e da escena 2:*

“*Perquè em dius mentides -*” (réplica 21<sup>a</sup> da escena 1 e réplica 51<sup>a</sup> da escena 2) e que, así mesmo, xera un *ritmo dramático por apertura de expectativa respecto a unha posible crise no seo da parella*.

*Ritmo dramático por variación insistente na petición de ROMY V. para facerlle recordar a FRANK a súa promesa de amor eterno, cuxo cumprimento lle vén agora a reclamar:*

Nesta escena 4 (en 4 ocasións): “[...] ara el Frank recordará que una vegada em va jurar: que el nostre amor no s’acabaria mai.” (réplica 22<sup>a</sup>); “Ell ho recordará i llavors, o bé em demana que entri i a vostè la fa fora -” (réplica 24<sup>a</sup>); “Doncs sí, és això, exactament això: això és el que vas dir. (*Pausa curta.*) Fins i tot m’ho vas cantar: no recordes la canço? No recordes la canço que em vas cantar?” (réplica 42<sup>a</sup>); “Conèixer! Conèixer pot ser, però estimar – estimar és el que fas des de fa vint-i-quatre anys amb mi, la teva única dona -” (réplica 47<sup>a</sup>).

Apareceu por primeira vez ao final da escena 1 (en 2 ocasións): “Aquest home fa vint-i-quatre anys va ser el meu gran amor. (*Pausa curta.*) Érem parella en aquella època. [...]” (réplica 23<sup>a</sup>); “Ell i jo, érem parella en aquella època, [...]” (réplica 25<sup>a</sup>).

Reapareceu na escena 2 (en 10 ocasións): “Vam ser parella tot un estiu -” (réplica 12<sup>a</sup>); “Fa vint-i-quatre anys.” (réplica 14<sup>a</sup>); “[...] jo en tenia disset, tu en tenies vint, i llavors em vas jurar que m’estimaries sempre.” (réplica 16<sup>a</sup>); “Ara sóc aquí per complir aquella promesa.” (réplica 18<sup>a</sup>); “Ara sóc aquí per complir aquella promesa. I sóc aquí per fer-te recordar la teva promesa -” (réplica 20<sup>a</sup>); “La promesa – que sempre m’estimaries, això és el que vas dir.” (réplica 22<sup>a</sup>); “[...] He vingut per fer-te recordar.” (réplica 26<sup>a</sup>); “Que ens estimaríem per sempre – això és el que vas dir.” (réplica 28<sup>a</sup>); “Aquest home fa vint-i-quatre anys va ser el meu gran amor. (*Pausa curta.*) Érem parella en aquella època. [...]” (réplica 51<sup>a</sup>); “Ell i jo, érem parella en aquella època, [...]” (réplica 53<sup>a</sup>).

Isto implica, ao longo destas 4 primeiras escenas, un total de 16 variacións directas nas que ROMY V. comina a FRANK a recordar a súa promesa de amor e a cumprila, o que xera unha regularidade baixo o mecanismo do *ritmo dramático por recorrencia na variación da petición de ROMY V. a FRANK de cumprir a antiga promesa de amor formulada hai vinte catro anos*.

Esta insistencia que se vai intercalando ao longo das 4 primeiras escenas en intervalos temporais próximos entre eles, produce, en consecuencia, un *ritmo dramático por*

*acumulación intensiva das variacións próximas no tempo da petición de ROMY V. a FRANK respecto ao cumprimento da antiga promesa de amor.*

A rendibilidade de ambos mecanismos rítmicos recorrenciais tamén reside no feito de reforzar o incipiente *conflicto dramático*, non esquezamos que a devandita petición de ROMY V. colide coa situación establecida: a parella FRANK – CLÀUDIA e o seu fillo ANDI, e vén a introducir un desequilibrio na mesma.

A aparición de ROMY V. e a súa insistente petición constitúe unha sorte de *incidente desencadeante*. “*Inciting Incident (or Inciting Action)*: the first major event that triggers a response, setting the rising action (or complication) in motion and leading to the major dramatic action or question on the play.” (Fliotsos, 2011: 45)

Outra das consecuencias asociadas ao *incidente desencadeante* e ao incremento da tensión do *conflicto dramático*, propiciados por ese *ritmo dramático por recorrencia na variación da petición de ROMY V. a FRANK de cumprir a antiga promesa de amor, formulada hai vinte catro anos*, será que cada unha desas *variacións* vai provocar, de xeito máis ou menos directo, unha *oposición* por parte de CLÀUDIA e FRANK.

Temos, entón, como xa estudamos con anterioridade, unha vinculación estreita entre *recorrencia* e *oposición*:

*Ritmo dramático por recorrencia, na variación da petición de ROMY V. a FRANK de cumprir a antiga promesa de amor formulada hai vinte catro anos, máis as oposicións que cada variación causa nas reaccións de CLÀUDIA e FRANK.*

A seguinte escena que nos presenta a *trama* de *La dona d'abans*, a escena 5, acontece “*Una mica més tard.*”, seguindo, exactamente, o mesmo procedemento que o salto da escena 2 á escena 3: non se recúa no tempo, pero prodúcese igualmente un *contraste* provocado pola breve elipse temporal indefinida e polo choque das configuracións espaciais e de personaxes entre as dúas escenas contiguas.

Estamos, de novo, ante o movemento dun *ritmo dramaturxico por contraste ou oposición entre o espazo interior do piso na escena 4 e o espazo exterior da rúa na escena 5, así como a oposición entre as configuracións de personaxes: 3 personaxes na escena 4 e 1 personaxe na escena 5.*

Tamén se dá un *ritmo dramaturxico por contraste entre os modos de intercambio verbal: diálogo situacional na escena 4 fronte ao monólogo descritivo na escena 5.*

“5

*Una mica més tard.*

1ª. TINA. I aleshores, un parell de minuts més tard, la dona de la gavardina se'n torna anar, està agitada, confosa, això es veu, camina un parell de passes, s'atura, dóna la volta, es torna a girar, camina un parell de passes més –

No podria dir per què, però agafo una pedra.

Agafó una pedra i la llenço a la dona, però fallo. Sento com la pedra cau sobre el paviment i esclata.

Agafó una segona pedra i l'hi torno a llençar, però fallo per segona vegada. La pedra s'estavella contra el terra. La dona s'atura i es gira. Se sorprèn de les pedres que salten al seu voltant, però no ens veu malgrat que mira exactament cap on som nosaltres. I llavors l'Andi em deixa anar de la mà, i també agafa una pedra i l'hi llença – cap dels dos sabem per què. Ell llença la pedra just quan ella comença a anar-se'n.” (Schimmelpfennig, 2006: 24)

Velaquí que a escena 5 é un reenganche, continuación, da escena 3, e TINA segue coa *teicoscopia* no seu monólogo e, tamén, cun certo nivel de omnisciencia ao expresar tanto o que ela sente respecto á presenza da muller da gavardina, ROMY V., como o que sente ANDI, que aínda non interveu directamente, polo menos mediante o discurso verbal, desde o comezo da obra.

Resulta evidente o mecanismo rítmico da *alternancia recorrente* na estrutura da peza respecto ás configuracións de personaxes e aos saltos temporais.

Recapitulemos:

*Ritmo dramático por contraste ou oposición das configuracións de personaxes:*

escena 1.A = 1 → 2 personaxes; escena 1.B = 3 personaxes; escena 2.A = 1 → 2 personaxes; escena 2.B = 3 personaxes; escena 3 = 1 personaxe; escena 4.A = 3 → 2 personaxes; escena 4.B → 3 personaxes; escena 5 = 1 personaxe.

*Ritmo dramático por alternancia do contraste ou oposición entre as configuracións temporais da disposición das escenas na trama:*

escena 1 (solpor ou noite) → escena 2 (*analepse*. 10 minutos antes) → escena 3 (un pouco máis tarde) → escena 4 (*analepse*. Uns minutos antes) → escena 5 (un pouco máis tarde).

Para concluír, a potencialidade que a nivel de *intriga* pode fornecerlle á dramaturxia o *ritmo por oposición, contraste ou simetría entre configuracións temporais* é moi constatable nesta obra de Roland Schimmelpfennig.

Aínda que, ao final, imos recuperala para acometer unha análise rítmica completa de *La dona d'abans*, xa podemos adiantar, a modo de conclusión para este apartado sobre o *contraste* entre momentos temporais, o funcionamento xeral do mesmo.

Velaí o *ritmo dramático por recorrencia do contraste ou oposición entre os fragmentos temporais*, cuxo esquema global de toda a obra sería:

A frecha cara á dereita → indica salto cara adiante no tempo: *prolepse*.

A frecha cara á esquerda ← indica salto cara atrás no tempo: *analepse*.

O signo igual “ = ” indica simultaneidade temporal, cando dúas escenas acontecen mentres tanto, ou sexa, á vez.

A barra / indica corte entre escenas: *elipse temporal*.

O guión – indica continuidade temporal entre escenas.

1 / 2 ← / 3 → / 4 ← / 5 → / = 6 – 7 – 8 / 9 → / 10 / 11 ← / 12.1 → / 12.2 → / 12.3 ←  
/ 12.4 ← / 12.5 → / 12.6 ← / 12.7 → / 13 → / 14 ← / 15.1 → / 15.2 ← / 15.3 → / 15.4  
← – 16 – 17 / 18 / 19 ←

## 7.G. OPOSICIÓN ENTRE PERSONAXES E OUTROS DISPOSITIVOS DA ACCIÓN

O contraste e oposición, de diversas naturezas, no seo da configuración de personaxes ou actuanes, tamén ten na dramaturxia consecuencias moi destacadas, xa que se trata dos dispositivos que van acometer, desenvolver ou executar unha boa parte das accións da dramaturxia, senón a principal.

Incluso á marxe da estrutura profunda da acción, do nivel actancial, nas relacións *suxeito/obxecto* ou *protagonista/antagonista*, *axudantes/opoñentes*, que veñen a articular o *eixe do conflito* no *drama*, reafirmando a índole *dialéctica* que se lle atribúe á *forma dramática* canónica (Lehmann, 2013: 68-79), podemos comprobar como a simple relación entre opostos xera unha atracción irreductible e, en consecuencia, un movemento rítmico.

Poñamos, por caso, unha situación escénica na que, de xeito case pictórico, se introducen personaxes-figura ou “siluetas” (Ryngaert et Sermon, 2006), desde unha

concepción máis plástica ca psicolóxica, e outros elementos que impliquen un contraste dando lugar a un cadro rítmico-visual dinámico, malia non representar ningunha *historia* ou *fábula*, por tanto sen unha progresión dramática e, en consecuencia, sen unha estrutura profunda da acción (modelo actancial).

Trátase, nestas dramaturxias que foxen da *mímese realista* do modelo aristotélico, alén da *identidade* figurativizada en personaxes, doutros dispositivos máis icónicos e performativos:

“[...] En revanche, les figures les plus abstraites, évidemment dénuées d’identité et sans rapport avec aucune action, pourront plus facilement s’éclaircir à travers le système des paroles ou, par exemple, n’exister qu’à travers un trait et un seul, fût-il spatial ou temporel.

[...] des personnages qui paraissent monstrueux ou énigmatiques dans le texte pourront s’éclairer à la représentation ou, demeurés vides, laisser entièrement à la charge de l’acteur la construction de l’image.” (Ryngaert et Sermon, 2006: 29-30)

Imos coller un exemplo no que non existe unha *oposición* ou *contraste* entre personaxes, baseada no *conflito dramático* e na acción mimética, senón nun *ritmo dramatúrxico por contraste e oposición entre a concepción plástica e visual de personaxes figura ou silueta* na dramaturxia breve de Álvaro Cunqueiro<sup>45</sup> titulada *Xan, o bo conspirador* (1933)<sup>46</sup>.

A pouco que observemos a formulación básica coa que arrincan as pezas de Cunqueiro, decatáronos que hai unha coidada e significativa composición plástica. O cadro, a imaxe, coas súas formas e volumes, cores e texturas, obxectos, distribución e posición do espazo e as figuras, constitúen en si unha paisaxe, ás veces simbólica, ás veces metafórica.

A estruturación baséase na dispersión e na fragmentación, ao modo dunha colaxe, un retablo, unha *parade* ou procesión. Isto remítenos á orixe poética e ritual, dionisiaca e

---

<sup>45</sup> Álvaro Cunqueiro (Mondoñedo, Lugo, 1911-Vigo, Pontevedra, 1981). Novelista, poeta, dramaturgo e xornalista galego. Foi membro da Real Academia Galega e director do xornal *Faro de Vigo*. Recibiu o Premio da Crítica Española en 1959 pola súa novela *Las crónicas del sochantre*, o Premio Nadal en 1968 pola súa novela *Un hombre que se parecía a Orestes*, e o premio de xornalismo Conde de Godó. A súa obra dramática invístese dun fondo alentó lírico e dunha sorprendente factura vangardista na composición e concepción de situacións e personaxes. *Xan, o bo conspirador* (1933) é unha das alfaias da dramaturxia surrealista. Outras pezas súas son *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1959), *A noite vai coma un río* (1965), *Palabras de víspera* (1974) e *Función de Romeo e Xulieta* (1956).

<sup>46</sup> Pode consultarse, no capítulo correspondente do Apéndice, a reprodución desta peza breve de Álvaro Cunqueiro, titulada *Xan, o bo conspirador*.



parateatral das modalidades posdramáticas, tamén ás estacións do teatro medieval coas súas figuras alegóricas. A dimensión visual foxe da reprodución realista estilizando todos os seus códigos, tanto na selección como na disposición e secuenciación, ou xerarquización, dos elementos compositivos, e ténsaos confrontándoos no cadro a través do *ritmo dramaturxico por oposición, contraste ou simetría nas relacións entre personaxes e dispositivos da acción escénica*.

Os obxectos e o espazo centran a nosa atención pola súa artificialidade, pola súa capacidade simbólica e metafórica, pola polisemia que abren. Os propios personaxes concíbense como unhas figuras máis dentro do cadro, obxectualizados. As accións, os movementos, a coreografía, teñen, igualmente, unha función icónica, non están ao servizo dun proxecto de vontade, non se xustifican como esclavóns da engrenaxe actancial dunha narración.

Os dous homes defínense aquí polo lugar polo que entran e polo xeito no que o fan, un pola sala, brincando, o outro pola “concha do apuntador”, no seu tempo. Defínense por elementos da caracterización externa, o vestiario, un leva cravata, o outro vai sen ela. A cor e a sensación que nos producen tamén se fai ostensible, un “ten color de calquera cousa fría e aparente”, o outro é “morno e fino”, a nena é vermella cunha asimetría na posición dos ollos.

Na Escena final comeza cunha didascalía que tamén confronta e concita un *ritmo dramaturxico por oposición, contraste ou simetría entre dispositivos da acción escénica*: “A casa quedou chá, con sono de ágoa nas fiestras. Carolina segue picando cigarros. O Doctor ensáíase no aramio. Cinco da serán. Dáías, en voz con tinta, o reló de cuco. Carolina saca un ollo e límpao co pano. Volve a polo no seu sitio.” (Lourenzo e Pillado Maior, 2006: 16)

Entre o Prólogo e a Escena final de *Xan, o bo conspirador* hai un corte, unha elipse indeterminada, tan ampla que se perde calquera relación lóxica que se tente establecer entre ambas as partes. Mudou o espazo e os personaxes. O ambiente da casa a esa hora do serán, que soa “en voz con tinta”, e as actividades que realizan Carolina e o Doutor actúan en disxunción respecto ao contido do que din, falando de amores e tempos idos. A acción corporal (visual) non se corresponde coa acción verbal (auditiva). Entre elas non hai nin ilustración nin causalidade. A derradeira didascalía sinala: “Carolina aflóxalle o aramio, saca os ollos, o pelo, os dentes i un brazo; mete todo na faltriqueira. Busca unha pulga pola sufraxe. Mata a luz.” (Lourenzo e Pillado Maior, 2006: 17)

Outro exemplo moi elocuente é *Posíbel final de drama* (1935) de Cunqueiro, un microdrama (Ruibal, 2003: 130) de só cinco réplicas que se abre cun *ritmo dramaturxico por oposición na concepción dos personaxes-figura*: o home branco e o home negro.

Non hai espazo nin tempo, só a duración da(s) voz/voces en procura da beleza e do eterno. A(s) voz/voces non configuran identidades, poden ser dúas ou a mesma.

“POSIBEL FINAL DE DRAMA □ (Escea úneca. O home branco i-o home negro).  
-O tempo que nos leva -que como papel nos dobra- pararíase. Eisí seríamos (*sic*)  
posíbel -ao menos unha vegada na vida- so- ñar con anxos. □ -Sí. O tempo pararíase.  
Unha longa manan de frescuras traspo- ríamos a final fronteira. Aqueles muros de  
medo ollaríannos pa- sar. Sería maravilloso, docísimo.  
-Docísimo. Andaríamos ao sol, pisando mar, sumerxíndonos en terra; ouviríamos  
falar extraordinarias aves, outos bosques. Deus amosaríanos o noso corpo primeiro,  
adeprenderíamos a falar a nosa primeira língoa. Ao regreso, tragaríamos húmidos  
olios ombrizos.  
-E si en vez disa ventura tan bela soio atopáramos ala descampa- das estancias e  
prisións de sonó, teñamos a obriga de mentir? -Oh...! Podía inventarse un  
animadísimo relato. Calquer mestre pintor nólo decoraría fíngente (*sic*).  
Paño.” (Cunqueiro, en Ruibal, 2003: 130)

A renuncia a un temporalidade dramática ficcional evolutiva é outra das constantes dramaturxicas. Isto deriva dun desprazamento da *historia* ou *fábula* e un desinterese pola intriga. Na estruturación hai tamén unha recorrencia á contigüidade máis que á continuidade, así como á *repetición* e á *variación*, mecanismos que tenden a diluír a progresión dunha temporalidade evocada. En xeral, estamos ante unha Atemporalidade mítica. Non hai, por tanto, unha historización detallada de épocas concretas, aínda que, por veces, poida crear ese espellismo. O tempo é o da propia enunciación, ritmado polo xogo escénico nas súas duracións, velocidades e intensidades pautadas.

\* \* \*

No entanto, a dramaturxia tamén pode, alén da acción mobilizada por un *conflicto dramático*, prescindido deste paradigma compositivo, transferir o movemento rítmico a un nivel máis sonoro (na ritmización das voces e outros sons) e/ou visual (no xogo de *contrastos*, *oposicións*, *repeticións*, *variacións*, *acumulacións*, etc. cos elementos corpóreos e lumínicos).

Imos coller un exemplo práctico cunha pequena dramaturxia de Samuel Beckett na que o movemento rítmico dáse sen sequera a presenza de personaxes de ningún tipo.

Trátase da peza breve titulada *Breath* (1969)<sup>47</sup>.

Os dispositivos escénicos, máis que dramáticos, que interactúan nesta dramaturxia que prescinde da presenza de personaxes, de *historia* ou *fábula*, e de acción verbal, son a iluminación, un alento pregravado e amplificado, o choro dun bebé, tamén pregravado, e lixo.

Dáse neste caso un *ritmo dramaturxico por contraste ou oposición entre dispositivos da acción escénica*.

## 7.H. CONTRASTE NA RELACIÓN ENTRE ACCIÓNS VERBAIS

Ademais do xa estudado no apartado dedicado ao *ritmo dramaturxico por contraste ou oposición entre cantidades e extensións da acción verbal, das réplicas*, podemos completalo considerando a masa fónica e os xogos de *proporcionalidade, alternancia, recorrencia e oposición*.

### 7.H.1. A MASA FÓNICA DAS RÉPLICAS

Unha das características fundamentais do texto dramático canónico é a súa disposición dialogada, en estilo directo, entre os personaxes, e entre estes e o público. O diálogo, incluso enmascarado baixo a convención do monólogo, ou do aparte, é o centro dramaturxico que fiscaliza a información: crea a *situación dramática* integrándose nela a través dos personaxes e a súa voz, contribúe dun xeito decisivo á caracterización dos mesmos personaxes pola maneira na que interveñen nel, xera todo un marco de referencias e contextos proporcionados polos intervenientes.

Un primeiro elemento de tensión dramática, que o diálogo nos achega, vén dada, a nivel semántico, polo choque de contextos que introducen os personaxes nas súas réplicas, fronte á, continuamente pretendida, unidade de sentido procurada pola recepción. O que vén a dar como resultado un desenvolvemento do sentido global da obra dun xeito, case irremediabilmente, descontinuo, xa que cada personaxe, como cada persoa, é un mundo, e introduce, a través das súas réplicas, no diálogo, uns posicionamentos, uns criterios e unhas estratexias comunicacionais propias, xeralmente determinados polos seus *obxectivos* como actante: “Hay una relación de tensión entre la pluralidad de contextos

---

<sup>47</sup> Pode consultarse, no capítulo correspondente do Apéndice, a reprodución desta peza breve, titulada *Breath*, de Samuel Beckett.

que se incorporan al diálogo a través de los hablantes y el sentido del mismo diálogo. Cada intervención de un personaje se plantea como un choque de su propio contexto con el de los demás” (Bobes Naves 1991: 164).

A obra transcorre a medida que transcorre o diálogo, e no seu avance vai propiciando unha acumulación de sentido que vén a apoiar ou a desmentir as *situacións* e as *accións* dramáticas que el mesmo suscita, establecendo así unha relación moitas veces paradoxal similar a que se dá a cotío: digo unha cousa pero fago outra, ou en vez de amosar as miñas intencións ou os meus pensamentos a través do que digo, o que fago é agochalos. Por iso, semanticamente, o diálogo engana ou desminte, amosa ou tapa. A linguaxe coma camuflaxe. Pero, finalmente, a recepción, por activa ou por pasiva, rematará por xuntar todas as pezas sémicas, que o diálogo distribúe, para compor o sentido global da obra, restituíndo así a *historia*, se a hai, e integrando todas as partes nun todo: “[...] sea cual sea el sentido parcial de un diálogo, se integra en el conjunto para lograr la unidad de sentido” (Bobes Naves 1991: 164).

Máis acó destas apreciacións, a nivel rítmico interéranos a masa fónica do diálogo no seu aspecto máis matérico, pola conta que nos ten, xa que nel atópanse as “matrices textuais de representatividade” (Ubersfeld 1993: 16), e porque, obviamente, o diálogo, na súa dimensión lingüística, estará presente na escenificación, e esa potencialidade escénica determina, virtualmente, a mesma dimensión textual.

Interéranos, pois, o diálogo no seu aspecto máis matérico: as súas dimensións, o seu peso específico, a súa segmentación e distribución, dado que estará presente, de xeito físico constatable, a través da voz de actrices e actores na escenificación, outorgando unha estrutura rítmica sonora ao espectáculo, así como unha estrutura rítmica no texto escrito, a cal determinará á primeira. Por iso a masa fónica dos diálogos inflúe directamente, e dun xeito contundente, na recepción da obra.

Ademais, a forma dialogada leva implícita unha certa estrutura rítmica que se debe, fundamentalmente, a constituírse nunha “serie intermitente de enunciados discursivos atribuídos a un emisor personalizado”, nunha “actualización sempre cambiante de un abstracto sistema de interacción verbal diseñado en el texto dramático” (Sanchis Sinisterra 2002: 207).

Na dramaturxia en verso, resulta, se cabe, aínda máis patente a dimensión estruturante que a masa fónica das réplicas outorga á articulación da *trama*, xa que a regularidade do

que se nomea *ritmo cuantitativo* dos versos, así como a regularidade das estrofas, ou do nomeado *ritmo de timbres*, que se debe á recorrencia sonora que xera o fenómeno da rima, teñen un papel hiperestruturador.

Imos por partes. Seméllanos máis operativo para a análise rítmica, neste caso, ir das unidades maiores ás menores, xa que, aínda que a percepción rítmica se dá dun xeito conxunto, as unidades maiores dannos unha primeira pulsación do desenvolvemento rítmico operante.

Polo cal a primeira medida a establecer no diálogo pode ser a da extensión que ocupa a masa fónica de cada réplica de cada personaxe. Para observar en qué momentos se dá unha *regularidade*, un *xogo de simetría/asimetría*, un *equilibrio* ou un *desequilibrio* na distribución das masas fónicas entre os personaxes.

A devandita extensión da masa fónica de cada réplica depende da segmentación artellada pola dramaturga e o dramaturgo nas quendas de fala. Hai para este fin dous recursos básicos: ou ben practícase o corte lóxico que, semanticamente, require a expresión lingüística na mínima completitude do tema que o interlocutor aborda na súa réplica, dentro da estrutura mesma da linguaxe, ou ben a fragmentación opera debido a interferencias da situación exterior que o marco argumental da *trama* vai construíndo.

Este factor organizativo actúa a distintos niveis dramaturxicos de definitivas consecuencias no desenvolvemento da *trama*:

- Poden inculcarlle unha axilidade movida a certos momentos, se se constrúen con réplicas breves.
- Poden trasladarlle un desenvolvemento máis denso, pesado, ou lento, segundo sexa o caso, a outros momentos.
- Poden combinar, en xogos de certa simetría, a extensión das réplicas, implicando factores semánticos igualmente simétricos. Por exemplo, establecendo unha xerarquía entre os personaxes, aquel que máis importancia ten para o avance da *acción*, ou en torno ao que xira a *situación dramática* nun momento concreto da *trama*, ou na peza enteira, é o que ten réplicas máis longas.

## 7.H.2. CONTRASTE DA EXTENSIÓN DAS RÉPLICAS

Secuencia de *esticomítias*/secuencia de réplicas longas.

Unha primeira aproximación xeral fainos considerar que existirá un *ritmo dramaturxico*, de existir unha determinada regularización apreciable, na distribución da masa fónica das réplicas dos personaxes. A partir desta premisa fundamental podemos distinguir, como mínimo, un *ritmo dramaturxico intensivo por alternancia de masas fónicas breves*, fronte a un *ritmo dramaturxico distensivo por alternancia de masas fónicas extensas*, un pouco máis abaixo observaremos as diferentes posibilidades respectivas que se poderían dispor de xeito máis factible.

Outra circunstancia a ter en conta é a relación que, normalmente, se establece entre a extensión dunha réplica e o *tempo* de execución da mesma, entendendo aquí *tempo* como o grao de velocidade.

No caso da dramaturxia en verso o vínculo téndese, dunha maneira visible, entre o *ritmo cuantitativo* do verso e o *ritmo tensivo* ou non das réplicas, e das secuencias que, baixo este criterio podemos illar. Así, atendendo ao *ritmo cuantitativo* dos versos e á configuración estrófica ou non das réplicas podemos dividir o texto en *secuencias de esticomitias* e *secuencias de réplicas longas*. As primeiras coincidirán coas réplicas formadas por versos de *arte menor* que non chegan a constituírense en estrofas, e as segundas coincidirán con réplicas longas, formadas por estrofas, as máis evidentes feitas de versos de *arte maior*, aínda que tamén poidan estar feitas de estrofas longas de versos curtos. As posibles combinacións son múltiples, e todas elas poden presentar influencias rítmicas.

E tamén se debe ter en conta, por outra banda, o influxo que o *tempo* exerce sobre o ritmo.

Cando o intercambio verbal, entre os personaxes, se produce a través de *esticomitias*, o diálogo adoita transcorrer nun *tempo* rápido, áxil, de execución case contrapuntística, que deriva nun *ritmo tensivo*. Incluso na lectura, as *esticomitias* lévanos menos tempo delas polo cal imos, case sen decatarnos, a maior velocidade. O ritmo é tensivo porque o xogo que a obra institúe neses intreos coa recepción baséase no bombardeo de estímulos. Tamén é certo que, despois, na escenificación podemos optar por un *tempo* inversamente proporcional á extensión da réplica, alongando no tempo as réplicas curtas e acelerando o *tempo* nas máis longas.

Pese a ser un criterio certamente relativo de cara á súa aplicación na praxe escénica, aquí cinguirémonos á lectura do texto baseándonos no *tempo* inmanente á propia extensión formal das réplicas, case desde o punto de vista da física, en referencia ao cal,

empregando case a mesma velocidade, percórrese antes un espazo curto ca un extenso, o que nos dá unha sensación de maior rapidez.

Vexamos, entón, a segmentación que, a efectos rítmicos, poderíamos establecer, segundo o grao de tensión que provoca o maior ou menor acugulamento de estímulos, así como a velocidade que soen implicar.

#### 7.H.2.a. RITMO DRAMATÚRXICO INTENSIVO POR ALTERNANCIA E CONTRASTE ENTRE RÉPLICAS BREVES

Semellante ao *ritmo dramático por dinamismo expresivo positivo áxil*, pero máis directamente relacionado coa proporción ou cantidade sonora de discurso, o *ritmo dramátúrxico intensivo, por alternancia e contraste entre réplicas breves* consiste nun conxunto de réplicas de *esticomitias*, que non conforman estrofa(s) nos diálogos en verso métrico.

Ou, máis aló do verso poden ser, por exemplo, secuencias de diálogo nas que cada quenda de fala corresponde a unha *esticomitia*, pero nas que unha réplica solapa á outra como nun combate, de xeito que cada réplica remata de xeito abrupto interrompida pola doutro personaxe que impón a súa, sen que poidan adquirir unha completitude semántica. Son polo tanto *esticomitias* amputadas, encabalgadas.

Ou secuencias de diálogo nas que cada quenda de fala corresponde a unha *esticomitia* que contén unha unidade completa de sentido, sen verse amputada pola *esticomitia* do personaxe que segue.

Collamos un exemplo práctico no que o intercambio verbal consiste en quendas de fala breves ou moi breves, da miña peza *Ti e un té*:

“A.- Ola.  
B.- *Ciao*.  
A.- Ei.  
B.- Que?  
A.- Nada...  
B.- Ah, vale.  
A.- Que tal estás?  
B.- Ben, grazas.  
A.- Un momento.  
B.- Levo présa.  
A.- Perdón.

B.- Que?  
 A.- Nada, perdoa.  
 B.- OK.  
 A.- Estás ben?  
 B.- Que?  
 A.- Nada. Entón estás ben?  
 B.- Si, claro.  
 A.- Claro.  
 B.- Si. Estou ben, grazas.  
 A.- Hai moito que non falamos.  
 B.- Si. Moito.  
 A.- Ben, quería dicirche que...  
 B.- Hai máis de un ano.  
 A.- Que me lembro moito de ti.  
 B.- Ah.  
 A.- Quería dicirche que che estou agradecido por moitas cousas.  
 B.- Non tes nada que agradecerme.  
 A.- Non. Si que teño.  
 B.- Boh.  
 A.- Moitas cousas.  
 B.- Que dis?  
 A.- Si. Doume conta.  
 B.- Non ten... sentido.  
 A.- Ao principio quixen esquecer.  
 B.- Marcho. Levo présa.  
 A.- Por favor.  
 B.- Teño que marchar.  
 A.- Por favor.  
 B.- É que...  
 A.- Un café. Algo breve.  
 B.- Si... Algo breve.  
 A.- Invito eu.  
 B.- De acordo.  
 [...]” (Becerra, 2013: 35-37)

Resulta sinxelo constatar que a situación fática do encontro e a présa dun dos personaxes propicia un *contraste* intensivo de réplicas breves que acurta o tempo e semella impeler á velocidade.

#### 7.H.2.b. RITMO DRAMATÚRXICO DISTENSIVO POR ALTERNANCIA DE RÉPLICAS LONGAS

Neste caso estaríamos ante un efecto semellante ao do *ritmo dramático por dinamismo expresivo negativo ou retardatario*.



A apreciación que fornece unha réplica longa é moi semellante á do monólogo, aínda que esta forme parte dun diálogo, xa que a voz emisora esténdese con tal amplitude que parece desbotar ou, como mínimo, retardar o intercambio verbal e a retroalimentación que supón un diálogo.

Nesa extensión da voz o personaxe pode abstraerse da *situación dramática* de presente, perdéndose na emisión dos seus pensamentos, en digresións, en recordos, en descricións que rompen o “carácter primario do drama” (Szondi, 1988: 15) para recorrer á palabra referencial ou á citación.

Vexamos un exemplo práctico coa escena 3 entre STEVE e HELEN na obra titulada *Decadencia* (1981) de Steven Berkoff<sup>48</sup>.

As réplicas, aquí, mesturan a palabra dirixida ao outro personaxe coa infiltración da palabra que, como unha voz en off, emite os pensamentos, opinións e xuízos do propio personaxe que está a falar.

“1ª. STEVE (*Fumando*) Sabes, nunca veía a papá / los fines de semana a veces / al final del trimestre / solía venir con mami y su permanente Toni's / a la entrega de premios / y se acabó / nunca me dieron nada / ni un premio tonto / luego íbamos a comer / el restaurante era una cutrez / en un grupo aterrador, todos juntos en derredor / como en una iglesia y los otros niños con sus papás y mamás fingiéndose encantados de ver a su mami una vez cada tres meses / un billete en el bolsillo y ánimo Steve / escríbenos Colin / estudia Peter / llámanos cuando te apetezca / salud cariño / el Jaguar muerde la grava y se aleja en la polvareda / saludan con las manos / tragas saliva y aprietas los dientes / tus lágrimas van a brotar lo sientes / se van a algún sitio soleado / en temporada alta a Montecarlo / papá es un as del bridge y a los dos les gusta bailar pero nunca me enseñaron a jugar a las cartas para que pasara con ellos esas noches de diversión / que yo oía desde mi habitación / sollozando solo en mi cama / encanto eso era antes del internado o palacio de pederastas para hijos de pijos / todavía me arropaban / no hagas ruido / no estropees sus juegos divertidos / sólo risas en los otros aposentos y largos días de lluvia y viento / y luego el viaje al condenado internado y adiós a casa para siempre / esto te va a encantar / el rugby y las carreras campo a través / harían de mí un

---

<sup>48</sup> Steven Berkoff (Londres, 1937). Actor, director e dramaturgo británico. Moi coñecido polos seus traballos como actor de cine. Comezou no teatro en 1962 na Repertory Company de Her Majesty's Theatre en Barrow-in-Furness. As súas primeiras pezas dramáticas foron adaptacións, como *The Metamorphosis* (1969), *In the Penal Colony* (1969) e *The Trial* (1971). Tamén escribiu pezas dramáticas en verso, como *East* (1975), *Greek* (1980), *Decadence* (1981), *West* (1983), *Sink the Belgrano!* (1986), *Massage* (1997), e *The Secret Love Life of Ophelia* (2001). O crítico Aleks Sierz encadra o estilo de Berkoff dentro da corrente denominada “In-yer-face theatre”, pola linguaxe sucia, por uns personaxes que falan de asuntos tabús, que se ispen, teñen sexo e se humillan, experimentando desagradables emocións que acaban en violencia. En 1991 gañou o Evening Standard Theatre Award for Best Comedy pola súa obra *Kvetch*. En 1997 concedéronlle o Total Theatre Lifetime Achievement Award.

hombre / como a él le gustaría ser / hasta pronto / primavera verano otoño invierno / y cada vez la ausencia te hiela más el corazón / más depresión y siempre esos restaurantes al final del trimestre / qué mayor estás Steve / qué tal el rugby / ¿sigues de defensa? / Toma un billete de cinco / guárdatelo en el bolsillo / así que cuando el profe de gimnasia me miró con buena cara congenié con él / y cuando me puso la mano en el muslo / no me sentí mal porque echaba de menos a mi padre / a un hombre / o de alguna manera tenía / que unirme a alguien para no sentirme tan triste / así que al principio sólo fue una paja / todo muy cordial / como una travesura algo impura / ahora empiezas a desearla y te va saliendo mejor / pero un día me dijo que se la metiera / por el culo / confieso que al principio me sentí aturdido pero después fue pan comido / es como un chocho / qué cosas / podía ser una puta jugosa / si cierras los ojos y te concentras en un momento abres las braguetas como si fueran latas de almejas / y el internado / me enseñó / que la sodomía puede ser una absoluta alegría / un pobre mariquita insignificante y asustado / si le proteges tienes de por vida su culo asegurado / pero un día el director entra mientras se la estoy mamando / y dice Forsyth / estás muerto / largo de este colegio basura asquerosa / no voy a permitir esas cosas / haz tu maleta / ésta no es una escuela para maricuelas / le escribí a papá / para decirle a su hijo nada le gusta más / que el culo de los alumnos así que venga a buscar a esa escoria / sabes, el colegio estaba plagado / el mariconeo era tan intenso que te cortaba el aliento / pero a papá le avergonzó tanto pensar que había engendrado un maldito maricón / que mandó a buscarme al mecánico / que debía haber oído algo de mis hazañas / porque tras conducir un rato / se detuvo en un camino / y dijo / tú no tienes la culpa / esos internados son auténticos pozos del vicio masculino / pero imagino que a veces puede ser divertido / eso no te convierte en un pervertido / ceder a veces a un desliz / tengo dos chicos de tu edad dijo / y me puso la mano derecha justo en la polla / y cuando se puso dura como una roca / me hizo un guiño y me la lamió un poco / luego me dio la vuelta y me la metió a empujones por el culo / que te jodan pensé / ya estoy harto / cuando llegué a casa papá dijo / me repugnas / depravado / maricón vicioso / proscrito asqueroso para la basura / chúpate esa dulzura / y me asestó un puletazo / pero falló / pues yo boxeaba algo en el colegio y me sabía un par de reglas / no me limitaba a sujetar la bolsa del entrenador / y es que los hombretones ya me tocaban los cojones / y todo mi odio brotó contra él / no lo hagas papá dije / y le aticé un rechazazo en la nariz / de la que inmediatamente empezó a brotar una rosa / entonces cerré bien fuerte el otro puño y lo lancé a su mandíbula / mamá gritó y papá parecía muy afectado / pero sabes / me emocionó pegar a mi padre / de pronto se me pasó el dolor / y ésa fue la última vez que fui gay / no me arrepiento aunque me alegro de decirlo / creo que todos los papás de este mundo arrastran un montón de culpa...

2ª. HELEN. Bien tesoro / ¿y qué hay de nuevo? Pareces una vaca / ñoña y tonta rumiando las novedades de tu pasado remoto / de tu aflicción en el hogar con tu detestable papá / la cinta se rebobina / la historia vuelve a empezar / y mientras hablas pareces estar en una bañera / chapoteando en un aguachirle de sufrimiento e infortunio / parloteando / sacas un cigarro y... ¡hala! / Y papá me hizo esto o lo otro / y jamás me dio esto o lo otro / cuando era joven e indefenso / más bien un taimado elemento / con un ego como un agujero que no se llena nunca / hasta chuparles todo el aire de la boca / y venga y venga la cinta interminable de papi y mami / y por qué eres como eres / las cicatrices de las heridas que se vuelven a

abrir mostrando el color de la sangre / siempre que yo o cualquiera roce casualmente su delicada costra / que no quieres curar / para poder gimotear de nuevo y lloriquear mi papi me hizo esto y lo otro / jamás me llevó a un partido de fútbol / te destituyó como predilecto y tu mami te encubría / así mantuviste tu pequeño trofeo tu cofre de aflicción / para poderlo abrir cuando quieres aliviar tu antigua desazón / y multiplicar un pequeño pesar que duró unos segundo en tu biblia de plañidos / nos haces leer a todos el texto aburrido y así justificas todas tus fechorías / sólo porque tu vida ha sido tan cruel porfía / cuando no puedes pensar, o te aburres sin saber cómo actuar / la preciada energía inutilizada te vuelve a alimentar / frustrada por así decir / y empieza a pescar sardinas muertas de antiguas afrentas / y las ondea calentitas y olorosas tras su largo reposo. / Líbrate de ese pescado apestoso / no utilices a otros para que escuchen tus trilladas desdichas / ansías nuevas tías que te llenen a tope / y escuchen tu letanía de sufrimientos / por eso buscas nuevos talentos / nuevos asaltos que saborear pues ya no tienes nada que contar / cuántas maneras de cocinar ese viejo manjar / ponte sobre el estómago cariño (*Empieza a darle masaje en la espalda*) pero ahora vive el presente / observa lo que hay fuera trae a casa hoy historias de la cruda realidad / y lo que ahora siento / acepto todas las heridas / pero no las recibo gustosa como si fueran pesca sabrosa del océano / corta ya con ese pasado que arrastras de una soga como un viejo barco su carga de chatarra y tírala entonces te sentirás ligero, ingrátido y firme, ya no atado como Ulises a un mástil / temeroso de escuchar sin atar los cantos de las sirenas / temeroso de lo desconocido / acaba con el niño y madura cariño / conmigo tu saco está vacío / arañas febrilmente otros oídos crédulos / hasta que dicen ¡Eh! ¡Basta! No aguanto más / entonces tú sigues / viejo marinero o judío errante que tiene que verter sus residuos y vómitos / y el dolor y el pasado se disolverán en un soplo fresco / como antiguas momias que yacen muertas años y años en cuevas oscuras se deintegran cuando se exponen a la luz y al aire sus fétidas guaridas / no saques a tu papá ni a tu mamá de sus sepulturas para que sean fiadores de toda tu basura / ahora eres tú chico / si el zapato calza bien...

3ª. STEVE. ¡Póntelo! / es verdad (*Empieza a toquetearla*)

4ª. HELEN. ¡Suelta!

5ª. STEVE. Cielo...

6ª. HELEN. ¡Que me sueltes!

7ª. STEVE. Cielo...

8ª. HELEN. ¡Que me suel-te-ees!

9ª. STEVE. Vale cariño.

(*Ambos se sientan en el sofá – él parece desconcertado*)

10ª. HELEN. (*Silencio*)

11ª. STEVE. ¡Te quiero!

12ª. HELEN. (*Silencio*)

13ª. STEVE. ¡Que te quiero!

14ª. HELEN. (*Silencio*)

15ª. STEVE. ¡Queee teee quierooo!

16ª. HELEN. Vale. Yo también te quiero.

(*Esto sigue un poco más – STEVE se recuesta feliz y contento*)

17ª. STEVE. No debo compadecerme / pero sí me aburre cariño esperar / que vuelvas a casa a alegrarme / hacerme reír / eres super genial en eso / nunca a medias / tu sentido del humor / es ideal / y creo que vital para nuestro amor / no

soporto a los que no tienen sentido del humor / los que creen, los que creen que su mierda no tiene olor / de todos modos tienes razón encanto / has dado en el blanco siempre repito el mismo cuento / ya he contado ese rollo cada vez / a cada mujer / y como un actor en un escenario / repitiendo la misma vida día tras día / la repetición desgasta la mente / ¿qué dicen mis estrellas? / Fortuna o fama en el sendero / un viaje al extranjero... ¡qué! / Mi vida amorosa es tan perfecta que no puede ser eso / no podría ser mejor encanto / te quiero tesoro / mi super maravilloso culito de muñeca / mi bocado exquisito de melocotón en almíbar / ponme un gin tonic / no mejor un whisky solo / me apetece / y entonces / nada de fiestas esta noche / llama a Alex quieres o al viejo Keith / estará en una partida de bridge o de gin rummy / válgame dios, él mismo es una carta / compitió con su Ferrari la semana pasada contra el Lamborghini de Claude y los dos capullos chocaron / me partí de risa / crees que Keith movió una ceja / no hay peligro / está bien establecido / vamos a por otro / y que me aspen si ese cabrón no fue directo a comprarse un puñetero coche flamante / qué tunante / demasiado hielo ninfa malvada / hace falta tanto tiempo para estrenarlos hoy en día / qué hay de cena cielo / algo nuevo / sorpréndeme / estoy harto de filetes / saben a goma hoy en día / qué habrá en los malditos pastos me pregunto, trozos de plástico no me cabe duda / ah, vamos a reservar en Fred / que te gusta tanto / un lenguado bonne femme o un Strogonoff o incluso una fondue / otra copa amor / te quiero encanto / ¿estás bien? / Pareces algo afligida / ¿qué pasa mi bomboncito? / Qué ocurre bomboncito / no quieres que papá te baje las braguitas y te clave al sofá / no me quieres así / como si fuera algo podrido que acaba de traer el gato / vale esta noche estoy un poco torpe pero siento un picorcillo aquí abajo / pensando en pasar el tiempo... n'est-ce pas / petit divertissement / ¿no? / Para mí es estupendo / qué piernas tan bonitas tienes / suben más y más y se pierden en tu trasero / ups se me tiene que empinar / justo cuando nos vamos a marchar / eh corazón / siento un hormiguelo en mi viejo pistolón / no, vale / antes se te doblaban las rodillas sólo con sugerírtelo / los vaqueros se te empapaban / solías decir / supongo que ya me tienes muy visto, ¿eh? / Pero estoy tan condenadamente aburrido esta noche / no sé el motivo / tal vez me esté acercando a la menopausia masculina / ¿qué opinas? Es una broma querida / no pongas cara de oler a podrido.” (Berkoff, 2005: 139-146)

Resulta curioso observar como ese *ritmo dramático distensivo por alternancia de réplicas largas* dilúe totalmente a sensación de intercambio verbal dialógico, para incluso desintegrar o pequeño momento no que se dá unha *ritmo dramático intensivo por alternancia de réplicas breves* (da 3ª á 16ª).

Nese intersticio dialógico que vai da réplica 3ª á 16ª parece como se os personaxes quedasen bloqueados para manter unha dinámica de acción–reacción verbal fluída e retroalimentada.

#### 7.H.2.c. RITMO DRAMÁTICO POR OPOSICIÓN ENTRE EXTENSIONES DIVERSAS

Esta mesma escena 3 da obra *Decadencia* de Berkoff sérvenos tamén para exemplificar o ritmo dramaturxico por oposición entre as extensións das réplicas longas (1ª, 2ª e 17ª) fronte ás réplicas breves (da 3ª á 16ª).

### 7.H.3. CONTRASTE DE MODOS OU ESTILOS DE INTERCAMBIO VERBAL

Nunha mesma escena, ou dunha escena á seguinte, podemos atopar diversas estratexias compositivas no que atinxe aos estilos e modos de intercambio verbal nas quendas de fala.

Igual que con outros factores compositivos, cando o modo de intercambio é recorrente durante un certo número de quendas de fala, entón asenta un hábito na recepción do mesmo, unha convención, crea un *marco rítmico*. Pero, de súpeto, ou progresivamente, podemos atopar que ese modo de intercambio cambia. Por exemplo de monólogo a diálogo, de diálogo a conversa, cambios na direccionalidade da voz, recurso á convención dos apartes, paso dun diálogo situacional a un diálogo oblícuo, etc.

Para analizar a incidencia rítmica iremos degrañando as tipoloxías e modos de intercambio verbal máis habituais e tamén aqueles que impliquen un maior grao de tensión ao desenvolvemento xeral da acción na dramaturxia.

#### 7.H.3.a. RITMO DRAMATURXICO POR CONTRASTE ENTRE DIÁLOGO, MONÓLOGO, SOLILOQUIO, APARTE

Evidentemente un dos choques máis ostensibles e, á vez, sinxelos de apreciar é o do ritmo dramaturxico por contraste ou oposición entre diálogo e monólogo ou soliloquio (e viceversa).

#### *O diálogo*<sup>49</sup>.

O diálogo responde a unha alternancia de quendas de fala, na que cada quenda de fala constitúe unha estratexia de acción verbal para acadar o obxectivo do personaxe que a emite e actúa. Ou sexa, pertence á esfera do modelo dramático que implica a relación intersubxectiva, pertence á esfera do “entre”, cuxa acción se expresa a través do diálogo (Szondi, 1988: 13-16). Cada réplica funciona dentro dun circuito de retroalimentación

---

<sup>49</sup> Pode consultarse, no capítulo correspondente do Apéndice, un exemplo do modo *diálogo*.

causal. O mecanismo abstracto consiste en que á réplica dun personaxe séguelle a réplica doutro personaxe, sendo esta unha a reacción á outra.

Asemade, cada réplica, como xa insinuamos, é unha estratexia de acción, ou sexa unha expresión verbal dun proxecto de acción, dun proxecto da vontade humana.

Así pois, o estilo directo libre, típico do modelo dramático, implica que os personaxes ao falar actúan para acadar os seus desexos.

Como o modelo do drama sintetiza os momentos máis substantivos da *fábula*, aqueles que implican o avance e progreso da mesma cara á resolución dos conflitos. As réplicas do diálogo tamén van estar medidas e calculadas de cara a producir os cambios e a evolución dinámica da *fábula* aínda que produzan un efecto casual ou de total espontaneidade.

A consecución dos proxectos de acción de cada personaxe, os seus obxectivos, sitúan o diálogo no campo bélico de confrontación, de loita para convencer, para seducir, para amedrentar e para todos os actos de fala perlocutivos que consisten en modificar e incidir no entorno e nos outros personaxes.

Jaume Melendres centra o diálogo, precisamente, na esfera da confrontación: “Un diàleg no és un intercanvi de punts de vista, un seguit de preguntes i respostes, sinó una lluita – un *agon* – entre *protagonista* i *antagonista*.” (Melendres, 2000: 44)

A representación teatral, nalgúns casos, mostra a interacción da palabra e dos comportamentos comunicativos non verbais entre diferentes emisores presentes no “aquí e agora” do escenario. O discurso non é referido nin mediatizado por ninguén, son os mesmos personaxes os que falan e actúan. O drama, volvemos a insistir, sitúase na esfera dialéctica da interacción cuxo modo de intercambio máis idóneo é o diálogo. A palabra no teatro pertence sempre ao mundo da oralidade. O diálogo é a forma verbal da confrontación no seu senso máis plenamente dramático.

*O monólogo, o soliloquio e o aparte.*

A estrutura propia da confrontación dialóxica é sempre o “eu/ti” indexicais, e todo texto dramático é, en principio, nas formas canónicas do drama, un discurso oral e dialogado, incluso o *monólogo* agocha a miúdo esa estrutura “eu/ti” propia do diálogo, porque nel o personaxe diríxese a alguén (“ti”) que non lle contesta porque está ausente, ou ben porque está presente pero non quere ou non pode contestarlle<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Pode consultarse, no capítulo correspondente do Apéndice, un exemplo do modo *monólogo*.

Por suposto, no monólogo non se interrompe a acción dramática entrando nunha zona de estatismo reflexivo, como sinalan algúns tratadistas. A acción está nas propias verbas e delas pódese inducir, tal como acontece, por exemplo, coa obra *A noite xusto antes dos bosques* (1996) de Bernard-Marie Koltès, ou no monólogo *A voz humana*, (1989) [1930] de Jean Cocteau<sup>51</sup>. Neste último caso o autor emprega a técnica da conversa telefónica, pero nós só podemos escoitar as réplicas da muller protagonista na súa loita desesperada por convencer ao seu amor de que non a abandone, aquí as réplicas do melodramático monólogo son plenamente activas.

Porén si que podemos encontrar casos nos que un monólogo introduza unha parada no discorrer do *tempo dramático* e da acción, abrindo unha especie de digresión narrativa para recordar algo do pasado ou para expresar algún soño, etc.<sup>52</sup>

No *soliloquio* o personaxe diríxese a si mesmo (como a un “ti”), dialoga consigo mesmo ante a necesidade de tomar algunha decisión.

Adoita empregarse cando un mesmo personaxe debate consigo mesmo, ou sexa, cando exterioriza un conflito interno que o ten en loita. Por exemplo, as tres primeiras frases do monólogo *Sen ir máis lonxe* (2002) de Roberto Vidal Bolaño, pertencen á modalidade do soliloquio, o conflito xerado pola bronquite, que actúa como obstáculo, como barreira para a comunicación, faille dicir esas tres primeiras exclamacións. Despois xa non fala só (consigo mesmo), senón que se dirixe a alguén que non lle contestará nin dirá nada.

A convención xeral do teatro fai que, como receptores, aceptemos que alguén pode estar a debaterse en voz alta sen que por iso pensemos aquilo que dicía Albito, o personaxe de Francisco Taxes<sup>53</sup>, ao inicio de *Casta i Albito* (2004): “¡Escoito voces e falo so...! [...] ¡Ai, que fodidiño estou!”.

---

<sup>51</sup> Jean Cocteau (Francia, 1889-1963). Poeta, novelista, dramaturgo, pintor, deseñador, crítico e cineasta francés. Comezou cultivando a poesía. En 1909, da man do director Serguei Diaghilev e dos Ballets Rusos, entrou en contacto co mundo do teatro e do ballet, para o que fixo múltiples traballos. Entre a súa obra dramática de alentó lírico podemos citar: *Orphée* (1922), *Oedipe Roi* (1928), *Roméo et Juliette* (1928), *La voix humaine* (1930), *La machine infernale* (1934), *Le bel indifférent* (1940), *Théâtre I: Antigone-Les Mariés de la tour Eiffel-Les Chevaliers de la table ronde-Les Parents terribles* (1948), *Théâtre II: Les Monstres sacrés-La Machine à écrire-Renaud et Armide-L’Aigle à deux têtes* (1948), *Bacchus* (1952), *L’Impromptu du Palais-Royal* (1962), *Paul et Virginie* (1968), e *Le gendarme incompris* (1971).

<sup>52</sup> Pode consultarse, no capítulo correspondente do Apéndice, un exemplo de *monólogo* no que se interrompe o devir da acción da *fábula* na *trama*.

<sup>53</sup> Francisco Taxes (A Coruña, 1940-2003). Dramaturgo galego. A montaxe da súa exitosa obra *O velorio* (1971), realizada polo Grupo Troula en 1978 marca un dos incios da profesionalización do teatro galego.

O soliloquio paradigmático e máis famoso da historia do teatro e da literatura dramática sería o do príncipe Hamlet, na Escena I do Acto III, na obra homónima de William Shakespeare (Shakespeare: 1993: 159-161)<sup>54</sup>.

Hamlet necesita tomar unha decisión, actuar ou non actuar, vingar ao pai e modificar a situación na que se atopa, ou deixar todo como está, que siga o seu curso. Hamlet precisa decidirse pero asoláganos as dúbidas, e se non o di rebenta, as dúbidas rebordan do interior en verbas de soliloquio.

Pola súa banda, o *aparte* aínda posúe un grao de artificio maior como convención. A través del aceptamos como verosímil o feito de que un personaxe estea a falar sen que outro personaxe, que tamén está en escena, o escoite.

O personaxe que se está a expresar por medio do *aparte* pode dirixirse a si mesmo e ao público. Ou a outro personaxe, mentres un terceiro, presente en escena, non o escoita. Foi moi empregado por Plauto (254-184 a. de C.) como mecanismo de comicidade e de complicidade co público (Grillo, 2004: 46).

Ao romper a convención particular da cuarta parede, propia do naturalismo, eliminando a separación entre escenario e patio de butacas, foi rexeitado polas dramaturxias pertencentes ao devandito xénero naturalista, así como as que se encadran dentro das coordenadas do drama absoluto ou drama pechado, sendo, no entanto, moi adecuado para o teatro de cabaré, de varietés, revista, a farsa, o entremés, e todos os xéneros que buscan a participación da espectadora e do espectador e a comicidade directa e sinxela.

Na obra *Anfitrión* (188 d. C. aprox.) de Plauto, por exemplo, podemos atopar casos de *ritmo dramático por contraste ou oposición entre sintagmas fonolóxicos dirixidos aos outros personaxes e sintagmas fonolóxicos en aparte*<sup>55</sup>.

Pese a ter un uso máis restrinxido nas dramaturxias contemporáneas, o *aparte* tivo unha función moi importante nas do Século de Ouro español, con Calderón de la Barca, Lope de Vega e Tirso de Molina<sup>56</sup>.

---

A súa obra dramática consta dos seguintes títulos: *O velorio* (1971), *Lenta raigame* (1979), *Casta i Albito* (1980), *Caderno de bitácora. Comedia estupenda* (1985), e *Elas* (1997).

<sup>54</sup> Pode consultarse, no capítulo correspondente do Apéndice, a reprodución do devandito *soliloquio* de *Hamlet*.

<sup>55</sup> Pode consultarse, no capítulo correspondente do Apéndice, un exemplo con *apartes* nun fragmento da obra *Anfitrión* (188 d. C. aprox.) de Plauto, no que se observa ese contraste rítmico entre diálogo e *apartes*.

<sup>56</sup> Pode consultarse, no capítulo correspondente do Apéndice, un exemplo de *La vida es sueño* (1635) de Calderón de la Barca, cun intre claro de *ritmo dramático por contraste ou oposición entre o diálogo e o aparte* inserido en medio.



Logo, Bertolt Brecht recolle o aparte como un dispositivo útil para conquistar esa distancia expositiva propia do estrañamento, o efecto “V”, *Verfremdungseffect*. A través de apartes ao público inseridos ao longo da trama, así como da incursión de cancións, letreiros, etc. rompe a convención particular da cuarta parede, e os personaxes, ou os actores, diríxense directamente ao público para evitar que se identifique ou se deixe arrastrar emotivamente pola fábula, reclamándolle, deste xeito, unha actitude crítica activa. A este respecto, Brecht formula na teoría e na práctica dramaturxica e escénica un teatro épico, antidramático que atopará seguidores en todas as latitudes<sup>57</sup>.

Coa mesma finalidade, e tamén na busca dun efecto irónico – cómico, o aparte pode resultar un recurso moi acaído, capaz de fornecer un *ritmo dramaturxico por contraste ou oposición entre diálogo e apartes, xerando unha ironía ou oposición semántica de carácter cómico*<sup>58</sup>.

Unha vez observadas estas modalidades básicas nos seus usos máis comúns dentro do canon do modelo do drama, podemos analizar as friccións que van constituír o citado *ritmo dramaturxico por contraste ou oposición entre diálogo e monólogo ou soliloquio (e viceversa)*, como punto de xiro morfolóxico na acción verbal que desautomatiza un modo de intercambio para pasar a outro, xerando ese intre de fricción, de choque, no que a recepción deberá detectar e acomodarse á nova dinámica verbal.

Podemos botar man dun exemplo práctico no que aparecen en distintos lugares da *trama* estas mutacións nos modos de intercambio verbal, concretamente na obra *Desig* (1991)<sup>59</sup> de Josep Maria Benet i Jornet<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> Pode consultarse, no capítulo correspondente do Apéndice, un exemplo de *La ópera de cuatro cuartos* (1928) de Bertolt Brecht, no que se dá un *ritmo dramaturxico por contraste ou oposición entre diálogo e aparte ao público*.

<sup>58</sup> Pode consultarse sobre isto, no capítulo correspondente do Apéndice, un exemplo da obra *Un refaixo pra Celestina* (1948) de Eduardo Blanco-Amor.

<sup>59</sup> Pode consultarse, no capítulo correspondente do Apéndice, o exemplo coas secuencias anteriores ao monólogo na escena III da obra *Desig* (1991) de Josep Maria Benet i Jornet.

<sup>60</sup> Josep Maria Benet i Jornet (Barcelona, 1940). Dramaturgo e guionista catalán. Deuse a coñecer coa peza *Una vella, coneguda olor* (1964), coa que gañara o premio Josep M. de Segarra en 1963. Tal cal se sinala na súa ficha da Asociación de Escritores en Lingua Catalá, e 1970 publicou conxuntamente *Fantasia per a un auxiliar administratiu* e *Cançons perdudes*. O seu teatro realista segue con *Berenàveu a les fosques* (1972) e *Quan la ràdio parlava de Franco* (1979) e con *Revolta de bruixes* (1977) adquire un ton simbólico. Entre outras pezas súas da súa prolífica produción podemos citar: *Ai, carai!* (estreada no Teatre Lliure en 1989), *Desig* (estreada no Centre Dramàtic de la Generalitat en 1991), *E.R.* (estreada no Teatre Lliure en 1994 e levada ao cine por Ventura Pons, en 1996, co título de *Actrices*), *Olors* (estreada por Mario Gas no Teatre Nacional de Catalunya, en 2000), *Això, a un fill, no se li fa* (estreada no Teatreneu, en 2002), *La habitació del nen* (estreada no Teatre Lliure, en 2003), *Salamandra* (estreada no Teatre Nacional de Catalunya, en 2005), *Dones que ballen* (2010) e *Com dir-ho?* (2013). Recibiú, entre outros, o Premio Nacional de Teatro (1995), a Creu de Sant Jordi (1997), o premio da Institució de

*Desig* está composto por 5 escenas cun halo enigmático, nas que o diálogo inicial sempre remata, en todas as escenas excepto na derradeira, cun monólogo. Hai, por tanto, un *ritmo dramaturxico por repetición anafórica de diálogos en contraste ou oposición á repetición epifórica de monólogos*.

Tamén podemos considerar un *ritmo dramaturxico por alternancia de diálogo – monólogo nas escenas 1, 2, 3 e 4*.

No entanto a maior proporción de cada escena corresponde co modo dialóxico, que suscita unha regularidade rítmica notoria, por iso o intre no que, a través do cambio da iluminación sinalado en didascalia, comeza o monólogo créase un *ritmo dramaturxico por contraste ou oposición entre diálogo e monólogo*.

As didascalias que introducen os monólogos finais das catro primeiras escenas funcionan baixo un *ritmo dramaturxico por variación leve*, xa que en todos os casos faise o escuro no que só destaca o rostro do personaxe que vai a emitir o monólogo.

Outro factor rítmico sutil pero de alta rendibilidade estruturadora e estilística en *Desig* de Benet i Jornet é o *ritmo dramaturxico por repetición epimónica dunha palabra ou sintagma fonolóxico, pertencente á última réplica do diálogo, na primeira liña do monólogo, e da última liña do monólogo na primeira réplica do diálogo da seguinte escena*.

Tamén o poderíamos cualificar como un xeito peculiar de enlazar as mudanzas nos modos de intercambio verbal dun segmento a outro, a través dun *ritmo dramático por variación anadiplosa, ou reduplicativa, na transición de diálogo a monólogo e viceversa*.

Un desglose desas pontes entre os modos de intercambio, centrándonos exclusivamente nes intres do *ritmo dramático por variación anadiplosa, ou reduplicativa, na transición de diálogo a monólogo e viceversa*, pode darnos idea dunha especie de ciclicidade entre as partes:

I.A. [Derradeira réplica do diálogo:] “ELLA. Tota la tranquil·litat del món. No passa ni passarà res, **aquesta tarda**. / (*Ella se’n va. Fosc.*)” (Benet, 1991: 59)

I.B. [Comezo do monólogo:] “(*De la foscó se’n destaca, tan sols, la cara d’un home.*) / L’HOME. **Aquesta tarda**, de nou **una tarda meravellosa**. [...]” (Benet, 1991: 60)

---

les Lletres Catalanes de guións audiovisuais (1998), o Premio Max de Honor (2010) e o Premi d’Honor de les Lletres Catalanes (2013).

[Final do monólogo:] “L’HOME. [...] Potser passarà **aquesta tarda**, al llarg **d’aquesta tarda meravellosa**. / Potser. / Li estic fent senyals. / I sí, el cotxe **s’atura**.” (Benet, 1991: 62)

II.A. [Comezo do diálogo:] “L’HOME. Gràcies per **aturar-se**. Perdoni.” (Benet, 1991: 63)

[Derradeiras réplicas do diálogo:] “ELLA. ¿Per què no? Per res. Pugi al cotxe. És un moment, **arribarem de seguida**. / (*Fosc.*)” (Benet, 1991: 85)

II.B. [Comezo do monólogo:] “(*De la foscor, se’n destaca tan sols la cara d’una dona.*) / LA DONA. **Tardarà a arribar**, perquè és pacient. / **I quan arribi**, finalment, ho farà sol. ¿Per què m’ajuda? [...]” (Benet, 1991: 85-86)

[Final do monólogo:] “LA DONA. [...] Resigna’t, guardaré sempre dintre meu el record d’aquesta **música**.” (Benet, 1991: 88)

III.A. [Comezo do diálogo:] “ELLA. ¿No la podrien fer callar, la **música**? / L’HOME. Almenys hi ha escalfor. Necessita revifar-se. I a mi aquesta mena de **músiques** ambientals no em molesten. / ELLA. **Música** de plàstic, en dic jo. Digna d’un self-service on tot és plàstic, cafè amb llet i cervesa inclosos.” (Benet, 1991: 89-90)

[Derradeiras réplicas do diálogo:] “LA DONA. **Gràcies**. / L’HOME. A mi no cal **donar-me les gràcies**. / (*Fosc.*)” (Benet, 1991: 120)

III.B. [Comezo do monólogo:] “(*De la foscor se’n destaca tan sols la cara del marit.*) / EL MARIT. No n’he de **donar les gràcies**. [...]” (Benet, 1991: 120-121)

[Final do monólogo:] “EL MARIT. [...] Entra, a la fi entra, i **estic content**.” (Benet, 1991: 123)

IV.A. [Comezo do diálogo:] “ELLA. (*Excitada.*) **Estic contenta**.” (Benet, 1991: 125)

[Derradeiras réplicas do diálogo:] “EL MARIT. ¿**De què t’ha de servir**? / (ELLA *no repon i se’n va.* *Fosc.*)” (Benet, 1991: 155)

IV.B. [Comezo do monólogo:] “(*De la foscor se’n destaca tan sols la cara d’ELLA.*) / ELLA. Palplantada i esperant, **no servirà de res**. [...]” (Benet, 1991: 156)

[Final do monólogo:] “ELLA. [...] Aquí em tens. ¿**Ara què?**” (Benet, 1991: 159)

V.A. [Comezo do diálogo:] “ELLA. ¿**Ara què?**” (Benet, 1991: 161)

Son precisamente estas misteriosas pontes, baseadas na *repetición epimónica dunha palabra ou sintagma fonolóxico dun modo de intercambio verbal a outro*, ou interpretado de maneira equivalente, a través das *variacións anadiplosas ou reduplicativas entre os segmentos dramáticos no seu paso de diálogo a monólogo e*

*viceversa*, que parecen producir unha estrutura de vasos comunicantes que contribúen a incrementar o enigma de *Desig*.

#### 7.H.3.b. RITMO DRAMÁTICO INTENSIVO EXPLÍCITO POR DIÁLOGO SITUACIONAL DE CONFLICTO

O *diálogo situacional*, como o seu propio nome indica, reflicte de xeito verosímil as tensións e *conflictos* da acción dentro do contexto da *situación dramática*.

Os segmentos de maior énfase rítmica son aqueles nos que, a nivel actancial, comparecen e se enfrontan, a través do diálogo, o suxeito (protagonista) e o opoñente (antagonista). O choque de intereses ou desexos entre dous personaxes provoca estratexias de acción verbal encamiñadas, dalgún xeito, a vencer e conquistar ao adversario, ao contrario.

Poderíamos, por tanto, definir eses segmentos nos que o *diálogo situacional* se articula arredor dos vectores de forza do *conflicto* como os máis intensivos, de maneira explícita, a nivel rítmico.

Vexamos un exemplo claro nas loitas de estatus de poder entre a parella de profesores GEORGE e MARTHA, na obra *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (1962) de Edward Albee, concretamente na escena na que MARTHA aproveita para coquetear co xoven invitado, o profesor NICK, rebaixando de paso ao seu marido GEORGE e competindo, subrepticamente, coa xoven esposa de NICK, HONEY.

“[...]

MARTHA. (A NICK, *mientras HONEY le mira reluciente.*) Oye, debes ser todo un talento, acabar la carrera cuanto tenías... ¿cuánto? ¿doce años o algo así? ¿Oyes, George?

NICK. Doce y medio, para ser exactos. No, fue a los diecinueve. (A HONEY.) Honey, no tendrías que haberlo mencionado... Es...

HONEY. Ahhh... Estoy *orgullosa* de ti.

GEORGE. (*Seramente pero con tristeza.*) Es impresionante.

MARTHA. (*Agresiva.*) ¡Pues sí!

GEORGE. (*Entre dientes.*) Ya he dicho que me parecía impresionante, Martha. Me ha dejado fuera de mis casillas de envidia. ¿Qué quieres que haga, que vomite? (A NICK.) Es realmente impresionante. (A HONEY.) Tienes derecho a estar orgullosa.

HONEY. (*Vergonzosa.*) Oh, es un gran muchacho.

GEORGE. (A NICK.) No me sorprendería que de verdad tomaras el mando del departamento de historia algún día.

NICK. El departamento de biología.

GEORGE. El departamento de *biología*... claro. Creo que me obsesiona la historia. ¡Eh! ¡Menuda declaración! (*Adopta una pose, con la mano en el corazón, cabeza alzada, voz estentórea.*) “Me obsesiona la historia”.

MARTHA. (*Mientras HONEY y NICK ahogan una risita.*) ¡Ja, ja, ja, JA!

GEORGE. (*Con cierto asco.*) Creo que prepararé una *para mí*.

MARTHA. A George no le obsesiona la historia, a George le obsesiona el departamento de historia. A George le obsesiona el departamento de historia porque...

GEORGE. Porque George no *es* el departamento de historia, sino que *está* en el departamento de historia. Ésa ya la sabemos, Martha... la hemos repasado mientras tú estabas arriba... emperifollándote. No hace falta volver sobre el asunto.

MARTHA. Exacto, cariño... que quede bien claro. (*A los otros.*) George está empantanado en el departamento de historia. Es el estercolero del departamento de historia, eso es lo que es. Un estercolero... Una ciénaga... una cloaca de p... m... ¡Ha, ha, ha, HA! ¡UN ESTERCOLERO! ¡Oye tú, estercolero! ¡Oye tú, recogeestiércol!

GEORGE. (*Con gran esfuerzo mantiene el control... luego, como si lo único que ella hubiera dicho fuera “George, cariño”:*) ¿Sí, Martha? ¿Qué puedo traerte?

MARTHA. (*Divertida por el juego.*) Bien... pues... vale, enciéndeme el cigarrillo si no te viene mal.

GEORGE. (*Reflexiona, luego se aleja.*) No... Hay límites. Mira, un hombre puede aguantar hasta cierto límite sin descender un peldaño o dos en la escala evolutiva... (*Un aparte rápido para NICK.*) ... que es tu terreno... (*Vuelve a dirigirse a MARTHA.*) ... se hunde, Martha, y es una escala un poco rara, no se puede volver atrás... no puedes volver a subir cuando has empezado a descender. (*MARTHA le lanza un beso arrogante.*)

En fin... Te cogeré de la mano en la oscuridad cuando tengas miedo del hombre del saco, sacaré tus botellas de ginebra a medianoche para que nadie las vea... pero no pienso encenderte el cigarrillo. Y eso, como dijo aquél, es lo que hay. (*Breve silencio.*)

MARTHA. (*Como apagada.*) ¡Jesús! (*Luego, inmediatamente, para NICK.*) ¡Oye, tú has jugado al fútbol! ¿No?

HONEY. (*A NICK, que parece ensimismado.*) Cariño...

NICK. ¿Eh?, Ah, sí... fui... defensa izquierdo... pero la verdad es que era mucho más... aficionado... al boxeo.

MARTHA. ¡BOXEO! ¿Oyes, George?

GEORGE. (*Con resignación.*) Sí, Martha.

MARTHA. (*A NICK, con una intensidad y entusiasmo singulares.*) Y seguro que se te daba la mar de bien... no parece que te dieran en la cara para nada.

HONEY. (*Orgullosa.*) Fue campeón de los pesos medios en los interuniversitarios.

NICK. (*Molesto.*) Honey...

HONEY. Y no digas que no.

MARTHA. Y parece que ahora sigues estando cachas... ¿a que sí? ¿o no es verdad?

GEORGE. (*Con intensidad.*) Martha... en nombre de la decencia...

MARTHA. (*A GEORGE..., pero sin dejar de mirar a NICK.*) ¡CÁLLATE! (*De nuevo a NICK.*) Bueno, ¿qué me dices? ¿Te lo mantienes en forma?

NICK. (*Sin vanidad... casi animándola.*) Todavía está bastante bien. Hago ejercicio.  
MARTHA. (*Con una leve sonrisa.*) ¿Sí?  
NICK. Sí...  
HONEY. La verdad es que sí... tiene un cuerpo muy... firme.  
MARTHA. (*Con la misma sonrisa... un mensaje privado a NICK.*) ¡No me digas! Eso no me parece nada mal.  
[...]" (Albee, 1997: 129-131)

O propio dramaturgo sinala nas réplicas, con distintos tipos de letra, e tamén nas didascalias, as subidas e baixadas de intensidade dramática segundo vai deseñando, á maneira de narrador omnisciente, as intencións, accións e reaccións dos personaxes na interacción.

Queda claro, neste e noutros segmentos de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, que cando o diálogo se volve *situacional* e se axusta aos núcleos conflictivos entre os personaxes, se produce unha focalización intensiva rítmica que vai atraer, como un acento, a atención da recepción e xerar, asemade, unha tensión empática.

#### 7.H.3.c. RITMO DRAMÁTICO INTENSIVO IMPLÍCITO POR DIÁLOGO OBLICUO

Se dentro do ámbito do diálogo dramático o *conflicto* é un dos motores de avance e de movemento, cando se reflicte nas estratexias de acción verbal directas das réplicas, no *diálogo situacional*, para xerar esa intensidade rítmica explícita, cando as réplicas trazan estratexias de acción que non atacan directamente, senón de xeito oblicuo, o *conflicto*, entón estaremos ante un mecanismo de *ritmo dramático intensivo implícito*.

O *diálogo oblicuo* resulta aparentemente alleo ao *conflicto dramático*, non obstante subliñado e enfatizado por negación, ou sexa, pola presenza daquilo que non se di pero que está patente, irradiando tensión, porque a propia situación dramática connótao.

Algunhas das estratexias para compoñer un *diálogo oblicuo* son o emprego da *función fática* da linguaxe, que se orienta cara ao contacto, expresado a través de fórmulas ritualizadas para establecelo, tales como os saúdos.

Coa aparente finalidade de establecer ou manter a comunicación pódese, en realidade, evitar ir directamente ás cuestións que afectan aos personaxes e que se relacionan cos seus desexos, frustracións ou co *conflicto dramático* que se agocha.

Outra estratexia pode ser o emprego da *función metalingüística* que se orienta cara ao mesmo código, empregando as palabras para falar das palabras e para asegurar e confirmar que hai entendemento.

Estas e outras estratexias para esquivar a abordaxe directa daquilo que atinxe ao *conflicto*, facéndoo aínda máis grave, constitúen o que definimos aquí como *ritmo dramático intensivo implícito por diálogo oblicuo*.

Un dramaturgo que utilizou con moita frecuencia este tipo de diálogo na súa dramaturxia, para conseguir ambientes nos que o aire se corta cun coitelo, foi Harold Pinter.

Imos observar ese movemento do *ritmo dramático intensivo implícito por diálogo oblicuo*, entre MEG e STANLEY, nun fragmento da obra titulada *A festa de aniversario* (1958).

“[...]  
MEG: [...] ¿Estaban boas?  
STANLEY: ¿O que?  
MEG: As torradas.  
STANLEY: Suculentas.  
MEG: Non deberías dicir esa palabra.  
STANLEY: ¿Que palabra?  
MEG: A que dixeches.  
STANLEY: ¿Cal? ¿Suculentas?  
MEG: Non a digas.  
STANLEY: ¿Que é o que ten?  
MEG: Non se lle deben dicir esas palabras a unha muller casada.  
STANLEY: ¿En serio?  
MEG: Si.  
STANLEY: Nunca escoitei tal cousa.  
MEG: Pois así é.  
STANLEY: ¿Quen cho dixo?  
MEG: Non importa.  
STANLEY: Pois, se non lla podo dicir a unha muller casada, ¿a quen lla direi?  
MEG: Es ruín.  
STANLEY: ¿Hai un pouco máis de té?  
MEG: ¿Queres máis té? (*Stanley le o xornal*) Pídeo por favor.” (Pinter, 1999: 98-99)

Aínda que, certamente, STANLEY estea almorzando e, en aparencia, semelle que estamos ante un *diálogo situacional*, o *conflicto* que latexa na relación MEG – STANLEY non ten que ver nin co té nin coas torradas que ela lle serve.

STANLEY está hospedado na casa-pensión do matrimonio MEG – PETEY, se nos adentramos nesta obra de Harold Pinter, poderemos descubrir que entre MEG e STANLEY pasa algo “especial”, e ese algo vai por debaixo do que se din os personaxes, por iso é un *diálogo oblicuo* que produce unha electricidade rítmica implícita.

#### 7.H.3.d. RITMO DRAMÁTICO INTENSIVO EXPLÍCITO POR DIÁLOGO DISCURSIVO OU ARGUMENTATIVO DE CONFRONTACIÓN E DISPUTA

As palabras cando son utilizadas para defender posicións enfrontadas respecto a unha ideoloxía, ou xirando en torno a un *conflicto*, provocan unha elevación da intensidade rítmica, malia a situarse, por veces, nun plano secundario respecto ao “carácter primario” do drama teorizado por Peter Szondi.

O *diálogo discursivo ou argumentativo* artícuase en quendas de argumentacións sobre unha cuestión, a partir dun enfrontamento determinado.

Imos observar un fragmento da obra *Antígona, a forza do sangue* (1989) de M<sup>a</sup> Xosé Queizán<sup>61</sup>, que traslada o arquetipo de Antígona, no seu debate con Creonte, á Idade Media, a finais do século XI, na época en que, encarcerado don García, rei de Galicia, Afonso VI domina este país a través do conde don Oveco Bermúdez.

En *Antígona, a forza do sangue* o irmán de Elvira, a protagonista, Fruela, pretende, con outros nobres, liberar o rei Don García e morre no intento. Elvira cabalga as terras de Galicia para concertar a nobreza en armas.

“Esta Antígona desafía o poder e sae do privado, do fiminino, e pretende enterrar o irmán nun acto público e revolucionario. Non permanece na lei escura, na lei da muller, senón que irrompe na lei pública, na lei masculina, e decide contestala. Trátase, pois, dunha Antígona política.” (Queizán, 2008: 13)

Esa controversia de valores na que OVECO representa ao poder esmagante do patriarcado, o masculino, o goberno e a lei, mentres ELVIRA representa a ética e a

---

<sup>61</sup> M<sup>a</sup> Xosé Queizán (Vigo, Pontevedra, 1939). Ensaísta, novelista, poeta e dramaturga galega. Figura relevante do movemento feminista peninsular. Nos anos cincuenta participou en montaxes teatrais afeccionadas, aínda non existía o teatro profesional galego. Fundou, en 1959, Teatro de Arte y Ensayo de la Asociación de la Prensa de Vigo. Tamén funda e dirixe o grupo Teatro Popular Galego (1967/68). As súas pezas teatrais máis coñecidas son *Antígona, a forza do sangue* (1989), *Antígona. A cartuxeira. Neuras* (2008, estreada por Ónfalo Teatro en 2010) e *Ritos de sangue* (2012).



fidelidade á terra e á familia, ao sangue, móvese a través dun *ritmo dramático intensivo explícito, por diálogo discursivo ou argumentativo de confrontación e disputa.*

“OVECO: [...] Nós sentimos a morte de Fruela como sobriño noso, pero como representantes do reino non podemos permitir que se lle fagan honras públicas a un inimigo de El Rei e a súa soberanía.

ELVIRA: Ninguén me pode permitir que honre ao meu irmán, á miña liñaxe, e que alerte aos xentís-homes e á xente toda para que se sume á miña dor.

OVECO: Iso vai en contra da monarquía que representamos e da orde que mantemos. Polo teu ben, debes abandonar ese descabelado proxecto e volver á casa, Elvira.

ELVIRA: Non obedecerei máis ordes que as da miña conciencia, e esta obrígame a honrar ao meu querido irmán.

OVECO: (*Indignado*) ¿Rebélaste? ¿Como te atreves a usar a forza? Nunca me deixarei dominar por unha muller. (*Óltaa de arriba a abaixo*) Un fogo apolíneo recorre o teu ser. O teu comportamento é viril.

ELVIRA: ¿Por que viril? ¿Como distingues a honra de muller da dun home?

OVECO: As mulleres son fracas. Non son educadas para usar a forza.

ELVIRA: (*Achégase á fiestra*) Ven. Mira eses campos. Están arados e cultivados por mulleres. Aqueles vultos de alá, ¿podes velos', son mulleres vencidas polo peso deses grandes baldes de auga para os teus baños, dobradas por eses feixes de leña para quentar as túas estancias. ¡Óltaa ben! Esas non son fracas para servirte. (*Retírase da fiestra*) As mulleres temos forza para parir, para cargar cos fillos no colo, incluso para arrastrar os corpos dos homes que matades nos campos de batalla e darlles sepultura. Para iso debemos ser fortes. Cando se trata de contrariar o voso poder, daquela somos febles e delicadas.” (Queizán, 2008: 54-56)

Sen dúbida, un exemplo modélico de *ritmo dramático intensivo explícito, por diálogo discursivo ou ilustrativo de confrontación e disputa* é o que podemos achar na obra *Vida de Galileo* (1939) de Bertolt Brecht.

Escollemos un fragmento da escena entre o protagonista, GALILEO, e os seus adversarios EL FILÓSOFO e EL MATEMÁTICO.

“[...]”

GALILEO. Alteza, me siento feliz de poder dar a conocer estas novedades a los señores de nuestra Universidad, en vuestra presencia. (COSME *se inclina ceremoniosamente en todas las direcciones, y también hacia ANDREA*).

EL TEÓLOGO. (*Mirando el modelo tolemaico, que está roto en el suelo.*) Aquí parece haberse roto algo.

(COSME *se agacha rápido y entrega a ANDREA cortésmente el modelo. Entretanto, GALILEO deja a un lado furtivamente el otro*).

GALILEO. (*Acercándose al antejo*). Como Vuestra Alteza sabe sin duda, desde hace algún tiempo los astrónomos tenemos grandes dificultades con nuestros cálculos. Utilizamos para ellos un sistema muy antiguo, que parece estar de

acuerdo con la Filosofía pero, por desgracia, no con los hechos. Según ese antiguo sistema, el tolemaico, se supone que los movimientos de los astros son sumamente complicados. El planeta Venus, por ejemplo, realizaría un movimiento de esta especie. (*Dibuja en una pizarra la órbita epicíclica de Venus según la hipótesis tolemaica*). Sin embargo, ni siquiera aceptando esos movimientos tan complicados estamos en condiciones de predecir con exactitud la posición de los astros. No los encontramos en los lugares en que, en realidad, tendrían que estar. A eso se añaden otros movimientos de astros para los cuales el sistema tolemaico no da ninguna explicación. Movimientos de esa clase parecen realizar algunas pequeñas estrellas, recientemente descubiertas por mí, alrededor del planeta Júpiter. Si los señores están de acuerdo, podríamos comenzar por una observación de los satélites de Júpiter, las Estrellas Mediceas...

ANDREA. (*Señalando el taburete que hay delante del anteojo*). Por favor, siéntese aquí.

EL FILÓSOFO. Gracias, hijo. Me temo que todo esto no sea tan sencillo. Señor Galilei, antes de utilizar su famoso tubo, quisiéramos tener el placer de una discusión. Tema: ¿pueden existir esos planetas?

EL MATEMÁTICO. Una discusión en regla.

GALILEO. Yo había pensado que mirarían simplemente por el anteojo y se convencerían.

ANDREA. Por aquí, por favor.

EL MATEMÁTICO. Claro, claro... Naturalmente, usted sabe que, según la opinión de los antiguos, no es posible que existan estrellas que giren en torno a otro centro que no sea la Tierra, ni que no tengan su apoyo en el Cielo.

GALILEO. Sí.

EL FILÓSOFO. Y, prescindiendo de la posibilidad de que existan tales estrellas, de lo que el matemático (*Se inclina ante el MATEMÁTICO*) parece dudar, quisiera plantear como filósofo, con toda humildad, la siguiente pregunta: ¿son necesarias tales estrellas? *Aristotelis divini universum...*

GALILEO. ¿No podríamos continuar en habla corriente? Mi colega, el señor Federzoni, no entiende el latín.

EL FILÓSOFO. ¿Es importante que nos comprenda?

GALILEO. Sí.

EL FILÓSOFO. Perdone. Creía que era su pulidor de lentes.

ANDREA. El señor Federzoni es pulidor de lentes y erudito.

EL FILÓSOFO. Gracias, hijo. Si el señor Federzoni insiste...

GALILEO. Insisto yo.

EL FILÓSOFO. El argumento perderá brillantez, pero estamos en su casa... El Universo del divino Aristóteles, con sus esferas místicamente musicales y bóvedas de cristal y las órbitas de sus cuerpos celestes y la inclinación de la trayectoria solar y los secretos de las tablas de satélites y la profusión de estrellas del catálogo del hemisferio austral y la inspirada arquitectura del globo celestial forman una construcción de tal orden y belleza que deberíamos titubear en perturbar esa armonía.

GALILEO. ¿Y si Su Alteza contemplara por ese anteojo la existencia de esas estrellas tan imposibles como inútiles?

EL MATEMÁTICO. Se sentiría la tentación de responder que su anteojo, al mostrar lo que no puede ser, no es muy de fiar, ¿no?

GALILEO. ¿Qué quiere decir con eso?  
 EL MATEMÁTICO. Sería mucho más provechoso, señor Galilei, que nos diera las razones que le inducen a suponer que, en las más altas esferas del Cielo inmutable, los astros pueden moverse libremente.  
 EL FILÓSOFO. ¡Razones, señor Galilei, razones!  
 GALILEI. ¿Razones? ¿Cuando una ojeada a las propias estrellas y a mis anotaciones demuestran el fenómeno? Señor mío, la discusión me parece de mal gusto.  
 EL MATEMÁTICO. Si estuviese seguro de no irritarlo más, podría decir que lo que está en su tubo y lo que hay en el Cielo pueden ser dos cosas distintas.  
 EL FILÓSOFO. Imposible decirlo de forma más cortés.  
 FEDERZONI. ¡Creen que hemos pintado las Estrellas Mediceas en la lente!  
 GALILEO. ¿Me acusan de fraude?  
 [...]” (Brecht, 2006: 947-949)

O debate entre as “razóns” ás que se agarran EL MATEMÁTICO e EL FILÓSOFO negándose a aceptar as probas empíricas que pretende amosarlles GALILEO, xera un *ritmo dramático intensivo explícito por diálogo discursivo ou argumentativo de confrontación e disputa*.

Nel os vectores de forza actancial (suxeito e axudantes fronte a opoñentes antagonistas) están plenamente activos e reflíctense, case de xeito *situacional*, no campo da ideas, dos razoamentos, dos xuízos.

O personaxe protagonista, GALILEO, intenta fuxir do *diálogo discursivo ou argumentativo* para pasar directamente á comprobación práctica, por parte dos seus adversarios da Universidade, e alcanzar, así, o seu obxectivo de procurar un avance substantivo na ciencia. Pero ese avance que persegue GALILEO choca cos postulados defendidos pola Igrexa e polos estamentos académicos máis conservadores.

#### 7.H.3.e. RITMO DRAMÁTICO INTENSIVO POR INTERCAMBIO DE RÉPLICAS DE ATAQUE, RESPUESTA, DEFENSA, CANEO E/OU MOVIMIENTO-CARA-A

As “figuras textuais” do diálogo formuladas polo dramaturgo e profesor Michel Vinaver (1993) son de gran utilidade para a análise e composición dramaturxica desde unha perspectiva rítmica, xa que conciben os sintagmas fonolóxicos das réplicas como movementos ou músculos. Velaí, grazas a esa metáfora dos músculos, un achegamento á sensación de tensión e distensión, cuxo *contraste e oposición* funda o dinamismo rítmico. “La parole théâtrale se compose d’un nombre limité de figures textuelles [...]”

Nous faisons de l'expression "figure textuelle" un usage particulier, lié aux besoins spécifiques de l'analyse du dialogue théâtral." (Vinaver, 1993: 901)

Segundo Vinaver, as figuras textuais fundamentais que se aplican a unha réplica ou a unha parte dunha réplica son:

*Attaque* – Le fait de porter un coup ou de chercher à ébranler l'autre dans sa position, à le faire bouger.

*Défense* – Le fait de repousser l'attaque, de chercher à persévérer dans sa position et à la préserver.

*Riposte* – Le fait de réagir à l'attaque par une contre-attaque.

*Esquive* – Le fait d'éluder l'attaque, de chercher à y échapper, à se soustraire au coup; de fuir ou de s'écarter.

*Mouvement-vers* – Le fait d'aller vers l'autre dans un mouvement de rapprochement, d'attraction." (Vinaver, 1993: 901-902)

Noutro nivel tamén inclúe a figura textual do "*Récit*", que sería equivalente ao *diálogo referencial* que imos analizar un pouco máis adiante. E a figura textual "*Plaidoyer*", que analizamos no apartado anterior, xa que se trata da argumentación en favor dun punto de vista, dunha tese, dunha posición no seo dunha *situación de conflito*.

As figuras textuais que primeiro describe Vinaver son, precisamente, as que comportan maior intensidade motriz e, por tanto, rítmica. As réplicas nas que se executa un *ataque*, unha *defensa*, unha *resposta ou contra-ataque*, un *caneo*, ou un *movemento-cara-a*, van elevar a tensión dramática e, en consecuencia, tamén rítmica.

Observemos, pois, unha proba práctica co exemplo do final da escena 9 da obra *A Streetcar Named Desire* (1947) de Tennessee Williams.

Neste segmento imos observar como as figuras textuais do *ataque*, *resposta*, *defensa*, *caneo*, *movemento-cara-a*, contribúen a dotar de tensión dramática e rítmica réplicas verbais nas que abunda a figura textual do *relato*. Isto vai producir un xogo de contrapesos, moi ben medrados por parte do dramaturgo, que fan avanzar a *fábula* cara á *resolución* arredor da relación entre BLANCHE DUBOIS e MITCH.

Trátase, neste caso, dun xogo muscular de tensión e distensión, propiciado ao paso dun *ritmo dramático por oposición ou contraste entre réplicas con sintagmas de diálogo referencial (figura textual de relato)*, fronte a *sintagmas de ataque, resposta, defensa, caneo e movemento-cara-a*.

As accións celulares constituídas polos sintagmas fonolóxicos de *diálogo referencial* ou *figura textual de relato* propician unha certa distensión rítmica ao crebar o carácter primario do drama (Szondi, 1988: 15) e aludir a un contexto secundario externo, aínda que serven para recuperar informacións dos *antecedentes*, que lles axudan aos personaxes a xustificar e argumentar as súas posicións, ou sexa: indirectamente para defenderse, atacar, contra-atacar ou aproximárense.

Porén, as accións celulares constituídas polos sintagmas fonolóxicos que executan directamente as figuras textuais de *ataque*, *resposta*, *defensa*, *caneo* e *movemento-cara-a*, propician un incremento na tensión rítmica e dramática ao ancorarse na *situación de presente* e facer avanzar o desenvolvemento da *fábula* cara á súa *resolución* ou *catástrofe*.

A conxugación de ambas estratexias fornece a escena dun mecanismo de equilibrio que, ora oscila cara á tensión, ora oscila cara á distensión, nun movemento, como acabamos de sinalar, de *ritmo dramático por oposición ou contraste entre réplicas con sintagmas de diálogo referencial (figura textual de relato)*, fronte a *sintagmas de ataque, resposta, defensa, caneo e movemento-cara-a*.

Imos reproducir o final da escena 9 e marcar con letra grosa os sintagmas de *ataque, resposta, defensa, caneo e movemento-cara-a*.

Tamén procedemos a numerar as réplicas, cun cardinal á súa esquerda, para que se vexa onde comezamos o fragmento escollido e para poder localizar, a posteriori, con máis facilidade a análise de mecanismos rítmicos.

Asemade, inserimos, entre corchetes, dentro das réplicas, no lugar que corresponda, a denominación da figura textual que cumpren os sintagmas fonolóxicos, de tal maneira que se poidan observar eses cambios musculares de tensión e distensión, favorecidos polas devanditas figuras textuais.

“[...]

26<sup>a</sup>. MITCH (*getting up*). **It’s dark in here** [*Ataque*].

27<sup>a</sup>. BLANCHE. **I like it dark. The dark is conforing to me** [*Defensa*].

28<sup>a</sup>. MITCH. **I don’t think I ever seen you in the light** [*Relato + ataque*].  
(BLANCHE *laughs breathlessly*.) **That’s a fact!** [*Ataque*]

29<sup>a</sup>. BLANCHE. **Is it?** [*Defensa*]

30<sup>a</sup>. MITCH. **I’ve never seen you in the afternoon.** [*Relato + ataque*]

31<sup>a</sup>. BLANCHE. **Whose fault is that?** [*Defensa*]

32<sup>a</sup>. MITCH. **You never want to go out in the afternoon.** [*Ataque*]

33<sup>a</sup>. BLANCHE. **Why, Mitch, you’re at the plant in the afternoon!** [*Defensa*]

- 34<sup>a</sup>. MITCH. **Not Sunday afternoon. I've asked you to go out with me sometimes on Sundays but you always make an excuse. You never want to go out till after six and then it's always some place that's not lighted much.** [*Relato + ataque*]
- 35<sup>a</sup>. BLANCHE. **There is some obscure meaning in this but I fail to catch it.** [*Resposta*]
- 36<sup>a</sup>. MITCH. **What it means is I've never had a real good look at you, Blanche.** [*Resposta*]
- 37<sup>a</sup>. BLANCHE. **What are you leading up to?** [*Interpelación + interrogatorio-pregunta*]
- 38<sup>a</sup>. MITCH. **Let's turn the light on here.** [*Interpelación + ataque*]
- 39<sup>a</sup>. BLANCHE (*fearfully*). **Light? Which light? What for?** [*Interrogatorio-pregunta*]
- 40<sup>a</sup>. MITCH. **This one with the paper thing on it.** [*Ataque*] (*He tears the paper lantern off the light bulb. She utters a frightened gasp.*)
- 41<sup>a</sup>. BLANCHE. **What did you do that for?** [*Interpelación + interrogatorio-pregunta + defensa*]
- 42<sup>a</sup>. MITCH. **So I can take a look at you good and plain!** [*Ataque*]
- 43<sup>a</sup>. BLANCHE. **Of course you don't really mean to be insulting!** [*Resposta*]
- 44<sup>a</sup>. MITCH. **No, just realistic.** [*Defensa*]
- 45<sup>a</sup>. BLANCHE. **I don't want realism.** [*Ataque*]
- 46<sup>a</sup>. MITCH. **Naw, I guess not.** [*Resposta*]
- 47<sup>a</sup>. BLANCHE. **I'll tell you what I want. Magic!** (*MITCH laughs.*) **Yes, yes, magic! I try to give that to people. I misrepresent things to them. I don't tell the truth. I tell what ought to be truth. And if that is sinful, then let me be damned for it! – Don't turn the light on!** [*Profesión de fe*]  
(*MITCH crosses to the switch. He turns the light on and stares at her. She cries out and covers her face. He turns the light off again.*)
- 48<sup>a</sup>. MITCH (*slowly and bitterly*). **I don't mind you being older than what I thought. But all the rest of it – God! That pitch about your ideals being so old-fashioned and all the malarkey that you've dished out all summer. Oh, I knew you weren't sixteen any more. But I was a fool enough to believe you was straight.** [*Relato + ataque*]
- 49<sup>a</sup>. BLANCHE. **Who told you I wasn't – 'straight'? My loving brother-in-law. And you believed him.** [*Defensa*]
- 50<sup>a</sup>. MITCH. **I called him a liar at first. And then I checked on the story. First I asked our supply-man who travels through Laurel. And then I talked directly over long-distance to this merchant.** [*Relato*]
- 51<sup>a</sup>. BLANCHE. **Who is the merchant?** [*Interpelación + interrogatorio-pregunta*]
- 52<sup>a</sup>. MITCH. **Kiefaber.** [*Interrogatorio-contestación*]
- 53<sup>a</sup>. BLANCHE. **The merchant Kiefaber of Laurel! I know the man. He whistled at me. I put him in his place. So now for revenge he makes up stories about me.** [*Argumentación*]
- 54<sup>a</sup>. MITCH. **Three people, Kiefaber, Stanley, and Shaw, swore to them!** [*Ataque*]
- 55<sup>a</sup>. BLANCHE. **Rub-a-dub-dub, three men in a tub! And such a filthy tub!** [*Caneio*]

56<sup>a</sup>. MITCH. Didn't you stay at hotel called The Flamingo? [*Interrogatorio-pregunta*]

57<sup>a</sup>. BLANCHE. **Flamingo? No! Tarantula was the name of it! I stayed at a hotel called The Tarantula Arms!** [*Ataque*]

58<sup>a</sup>. MITCH (*stupidly*). Tarantula? [*Interrogatorio-pregunta*]

59<sup>a</sup>. BLANCHE. **Yes, a big spider! That's where I brought my victims.** [*Ataque*] (*She pours herself another drink.*) Yes, I had many intimacies with strangers. After the death of Allan – intimacies with strangers was all I seemed able to fill my empty heart with... I think it was panic, just panic, that drove me from one to another, hunting for some protection – here and there, in the most – unlikely places – even, at last, in a seventeen-year-old boy but – somebody wrote the superintendent about it [*Relato*] – ‘This woman is morally unfit for her position!’ [*Citación*]

(*She throws back her head with convulsive, sobbing laughter. Then she repeats the statement, gasps, and drinks.*)

True? Yes, I suppose – unfit somehow – anyway... So I came here. There was nowhere else I could go. I was played out. You know what played out is? My youth was suddenly gone up the water-spout, and – I met you. You said you need somebody. Well, I needed somebody, too [*Relato*]. **I thanked God for you, because you seemed to be gentle – a cleft in the rock of world that I could hide in!** [*Movemento-cara-a*] The poor man's Paradise – is a little peace... But I guess I was asking, hoping – too much! Kiefaber, Stanley, and Shaw have tied an old tin can to the tail of the kite. [*Relato*]

(*There is a pause. MITCH stares at her dumbly.*)

60<sup>a</sup>. MITCH. **You lied to me, Blanche.** [*Ataque*]

61<sup>a</sup>. BLANCHE. **Don't say I lied to you.** [*Defensa*]

62<sup>a</sup>. MITCH. **Lies, lies, inside and out, all lies.** [*Ataque*]

63<sup>a</sup>. BLANCHE. **Never inside, I didn't lie in my heart...** [*Defensa*]

(*A Vendor comes around the corner. She is a blind MEXICAN WOMAN in a dark shawl, carrying bunches of those gaudy tin flowers that lower-class Mexicans display at funerals and other festive occasions. She is calling barely audibly. Her figure is only faintly visible outside the building.*)

64<sup>a</sup>. MEXICAN WOMAN. *Flores. Flores. Flores para los muertos. Flores. Flores.* [*Ritmo dramático-dramático por anticipación ou preparación dun final funesto*]

65<sup>a</sup>. BLANCHE. What? Oh! Somebody outside... I – lived in a house where dying old women remembered their dead men... [*Interrogatorio-pregunta. Intersección + exclamación. Relato*]

66<sup>a</sup>. MEXICAN WOMAN. *Flores. Flores para los muertos...* [*Ritmo dramático-dramático por variación epimónica leve e intensificación do mecanismo de preparación ou anticipación dun final funesto*]

(*The polka tune fades in.*) [*Ritmo dramático por repetición epimónica da música que soou ao principio da escena, relacionada coa morte do marido de BLANCHE, e intensificación do mecanismo de preparación ou anticipación dun final funesto*]

67<sup>a</sup>. BLANCHE (*as if to herself*). Crumble and fade and – regrets – recriminations... [*Relato + argumentación*] ‘If you done this, it wouldn't've cost me that!’ [*Citación*]

68<sup>a</sup>. MEXICAN WOMAN. *Corones para los muertos. Corones...* [Ritmo dramaturgico-dramático por variación epimónica leve e intensificación do mecanismo de preparación ou anticipación dun final funesto]

69<sup>a</sup>. BLANCHE. Legacies! Huh... And other things such as blood-stained pillow-slips [Exclamación. Relato + argumentación] – ‘Her linen needs changing’ – ‘Yes, mother. But couldn’t we get a coloured girl to do it?’ [Citación] No, we couldn’t of course. Everything gone but the – [Relato]

70<sup>a</sup>. MEXICAN WOMAN. *Flores.* [Ritmo dramaturgico-dramático por variación epimónica leve e intensificación do mecanismo de preparación ou anticipación dun final funesto]

71<sup>a</sup>. BLANCHE. Death – I used to sit here and she used to sit over there and death was as close as you are... We didn’t dare even admit we had ever heard of it! [Relato]

72<sup>a</sup>. MEXICAN WOMAN. *Flores para los muertos, flores – flores...* [Ritmo dramaturgico-dramático por variación epimónica leve e intensificación do mecanismo de preparación ou anticipación dun final funesto]

73<sup>a</sup>. BLANCHE. The opposite is desire [Profesión de fe]. So do you wonder? [Interrogatorio-pregunta] How could you possibly wonder! [Interpelación + exclamación] Not far from Belle Reve, before we had lost Belle Reve, was a camp where they trained young soldiers. On Saturday nights they would go in town to get drunk – [Relato]

74<sup>a</sup>. MEXICAN WOMAN (*softly*). *Corones...* [Ritmo dramaturgico-dramático por variación epimónica leve e intensificación do mecanismo de preparación ou anticipación dun final funesto]

75<sup>a</sup>. BLANCHE. – and on the way back they would stagger on to my lawn and call [Relato] – ‘Blanche! Blanche!’ [Citación] – The deaf old lady remaining suspected nothing. But sometimes I slipped outside to answer their calls... Later the paddy-wagon would gather them up like daisies... the long way home... [Relato]

(*The MEXICAN WOMAN turns slowly and drifts back off with her soft mournful cries.* [Ritmo dramaturgico-dramático por variación epimónica leve e intensificación do mecanismo de preparación ou anticipación dun final funesto])

BLANCHE goes to the dresser and leans forward on it. After a moment, MITCH rises and follows her purposefully. The polka music fades away. He places his hands on her waist and tries to turn her about.)

76<sup>a</sup>. BLANCHE. What do you want? [Interpelación + interrogatorio-pregunta]

77<sup>a</sup>. MITCH (*fumbling to embrace her*). What I been missing all summer. [Interrogatorio-contestación]

78<sup>a</sup>. BLANCHE. **Then marry me, Mitch!** [Movemento-cara-a + exclamación]

79<sup>a</sup>. MITCH. **I don’t think I want to marry you any more.** [Ataque]

80<sup>a</sup>. BLANCHE. No? [Interrogatorio-pregunta]

81<sup>a</sup>. MITCH (*dropping his hands from her waist*). **You’re not clean enough to bring in the house with my mother.** [Interrogatorio-contestación + ataque]

82<sup>a</sup>. BLANCHE. **Go away, then** [Resposta]. (*He stares at her.*) **Get out of here quick before I start screaming fire!** [Ataque] (*Her throat is tightening with hysteria.*) **Get out of here quick before I start screaming fire.** [Ritmo dramaturgico por repetición epanaléptica ou xeminativa do mesmo ataque]

(*He still remains staring. She suddenly rushes to the big window with its pale blue square of the soft summer light and cries wildly.*)



**Fire! Fire! Fire! [Ritmo dramático por repetición epinaléptica ou xeminativa de exclamación + ataque]**

*(With a startled gasp, MITCH turns and goes out of the outer door, clatters awkwardly down the steps and around the corner of the building. BLANCHE staggers back from the window and falls to her knees. The distant piano is slow and blue. [Ritmo dramático por resolución da expectativa arredor da relación entre BLANCHE e MITCH] )*” (Williams, 2000: 203-207)

Resulta moi significativa a infiltración de *citacións*, co conseguinte cambio cara a un discurso indirecto libre enunciado por BLANCHE, e o recurso á suspensión e fragmentación do discurso, nunha especie de colaxe (réplicas 64<sup>a</sup> a 75<sup>a</sup>), xusto despois do *ataque* directo de MITCH acusando de mentirosa a BLANCHE (réplicas 60<sup>a</sup> a 63<sup>a</sup>). Nese momento Williams fai entrar a voz da MEXICAN WOMAN, que irrompe no contexto de enunciación, como un refacho que implica un *ritmo dramático por mecanismo de preparación ou anticipación dun final funesto*, coa presenza dese personaxe-figura que é alegoría da morte (vestida de negro e cega, vende flores e coroas para os defuntos).

Cómpre observar tamén, como estes procedementos de suspensión dos sintagmas fonolóxicos e a fragmentación das réplicas, a infiltración do discurso indirecto libre coas *citacións* e a colaxe de sintagmas, máis a incursión das voces en castelán da MEXICAN WOMAN a certos intervalos entre as réplicas de BLANCHE, máis o son da música da “polka” (que soaba cando morreu Allan, o xoven marido de BLANCHE), contribúen a densificar a atmosfera a través do *ritmo dramático-dramático por acumulación desde a réplica 64<sup>a</sup> ata o final resolutivo*.

#### 7.H.3.f. RITMO DRAMÁTICO INTENSIVO POR DIÁLOGO DE RÉPLICAS EN PROGRESIÓN

O *diálogo de réplicas en progresión* prodúcese cando un personaxe non chega a articular o seu discurso ou aquilo que quereda dicir dunha vez, porque é repetidamente interrompido por outro personaxe. Ou ben porque hai algo, polo xeral algún temor, que lle impide formular, dunha vez, aquilo que desexa expresar, ao non atopar o xeito ou os azos suficientes.

Porén, non cesa ata que consegue dicir o que desexaba. Isto fai que cada réplica iniciada é diferente e sempre incompleta, orixinando un sentido ambiguo e creando, por tanto, un certo suspense respecto ao contido.

Deste xeito, esa secuencia de réplicas, cortadas ou que implican algún tipo de suspensión ou incompletitude, van progresando ata que o personaxe consegue dicir unha réplica enteira que dá sentido ás anteriores e adoita provocar un certo *clímax resolutivo* ou, incluso, unha certa sorpresa.

O *ritmo dramático intensivo por diálogo de réplicas en progresión* incrementa as *expectativas* e produce, ao mesmo tempo, nese diálogo, unha especie de *ritmo dramático por acción retardataria* ao reter e dosificar a información daquilo que estamos agardando que se faga manifesto.

Vexamos un exemplo cun fragmento do Acto Segundo da obra *Casa de bonecas* (1879) de Henrik Ibsen.

“[...]

SEÑORA LINDE. (*Entra pola porta da esquerda, co disfrace nas mans*) Pois xa amañei todo o que había que amañar. Agora terías que facer unha proba...

NORA. (*Sen voz, lentamente*) Kristina, ven aquí.

SEÑORA LINDE. (*Tira o traxe no sofá*) Que pasou? Parece que perdiches o sentido.

NORA. Ven aquí. Ves a carta, alí na caixa de correos?

SEÑORA LINDE. Si, parece que hai unha carta.

NORA. Esa carta é de Krogstad.

SEÑORA LINDE. Nora, foi Krogstad quen che prestou os cartos?

NORA. Si, e agora Torvald sabearo todo.

SEÑORA LINDE. Debes crerme, Nora, será o mellor para ambos os dous.

NORA. Hai máis do que xa sabes. Fixen unha sinatura falsa.

SEÑORA LINDE. Pero polo amor do ceo.

NORA. Só unha cousa, Kristina, vas ser a miña teste muña.

SEÑORA LINDE. De que testemuña falas, Nora? Que é o que debo?...

NORA. Se eu perdese o sentido, e ben puidese ocorrer...

SEÑORA LINDE. Nora...

NORA. ... ou se me pasara calquera cousa, se pasara algo que me impedise estar nesta casa...

SEÑORA LINDE. Nora, estás totalmente fóra de ti.

NORA. Se houbese alguén que quixese cargar con todo, con toda a culpa...

SEÑORA LINDE. Si, si, pero que é o que che fai pensar...

NORA. Terás que saber que non é certo, Kristina. Non estou a tolear, teño máis xuízo ca nunca. E amais non o sabe ninguén máis ca min, fíxeno todo eu soa. Lembra iso.” (Ibsen, 2007: 86-87)

A situación de tensión e desacougo, na que se acha NORA, fai que lle custe articular o que quere expresar á SEÑORA LINDE dun xeito directo. Ademais, a súa interlocutora,

ao ver o estado de axitación no que se encontra NORA, tamén se acelera e lle pisa as réplicas interrompéndoa nalgunhas ocasións.

\* \* \*

Outro exemplo no que diversas interrupcións e precaucións, por parte dos personaxes, dá un tipo de diálogo que alanca baixo ese *ritmo dramático intensivo por diálogo de réplicas en progresión* podemos atopalo na escena 1 de *O Principio de Arquímedes* (2012) de Josep Maria Miró i Coromina.

“[...]

XURXO. Que pasa?

ANA. Que pasou con Alex?

XURXO. Que pasou?

ANA. Si. Que pasou con Alex?

XURXO.- Nada.

ANA. Como que nada?

XURXO. Non sei/

ANA. Hai como un cheiro de... Estivestes fumando?

XURXO. Non. Claro que non.

ANA. De verdade?

XURXO. Eu non cheiro nada.

ANA. Xa. (*Pausa*) Que pasou esta mañá?

*Pausa.*

XURXO. Ten medo á auga.

ANA. Non estou falando diso.

XURXO. Pois non sei/

ANA. Xurxo...

XURXO. Que?

ANA. Que pasou esta mañá con Alex?

XURXO.- Púxose a chorar.

ANA. Púxose a chorar e que máis?

XURXO. Nada máis. Díxome que lle daba medo.

ANA. Xurxo...

XURXO. Que?

ANA. Non estou falando diso.

XURXO. Pois, se non mo explicas, pérdome.

ANA. Será mellor que sentes.

XURXO. Por que teño que sentar? Non quero sentar.

ANA. Por que te pos así?

XURXO.- Non me poño de ningunha maneira.

ANA. Á defensiva... Estás tenso.

XURXO. Creo que a que está tensa es ti. (*Pausa*) Xa cho dixen: explicámo ou pérdome. Non sei de que collóns vai isto.

ANA. Normalmente non me falas así.

XURXO. Só che pido que sexas máis clara. Non sei onde queres ir parar. Entrás con esa cara...

ANA. Que cara?

XURXO. Esa cara de... enfadada.

ANA. Cara de enfadada? Non.

XURXO. Esa cara e o primeiro que me preguntas é que pasou con Alex. Dígoche que se botou a chorar e dime que non é iso. De que estamos falando entón?

ANA. Queixáronseme.

XURXO. De min? Díxenlle que se metera na piscina sen flotador. Só iso. Botouse a chorar. Díxome que lle daba medo. E nada máis.

ANA. E nada máis?

*Pausa.*

XURXO. O luns díxenlles que esta semana se quitarían o flotador. O luns só os que o quixeran facer. Foron poucos. Non era obrigatorio que o fixeran todos ese día. Non pasa nada. Díxenlles que durante a semana terían que ilo quitando. Era unha maneira para que se foran concienciando de que era hora de comezar a meterse na piscina sen o flotador. O mércores xa eran bastantes. Sen ningún problema. Era como... Como se o obxectivo fose que hoxe venres todos se metesen na auga sen flotador. E xa está.

ANA. E Alex/

XURXO. Alex é o único que hoxe aínda continuaba co flotador e non o quería quitar.

ANA. E que fixeches?

*Pausa longa.*

ANA. Explícasmo?

*Pausa.*

XURXO. Ana... Levo cinco anos traballando aquí.

ANA. Que fixeches?

XURXO. Estasme cuestionando ou é un terceiro grao?

ANA. Ninguén te está cuestionando.

XURXO. Pois paréceo. O *chaval* púxose a chorar porque non o quería quitar. Falei con el. Asegúroche que o fixen con tacto. Sabes como me relaciono cos rapaces. Díxenlle que non tivera medo e xa está. Os outros nenos quitárono sen máis. Non me parece que sexa tan grave!

ANA. Non te alteres.

XURXO. Hostia! É que esta situación... Estasme poñendo un pouco nervioso.

ANA. Xurxo... (*Pausa*) Cálmate. Falemos tranquilamente.

XURXO. (*Senta*) Esta situación é ridícula.

ANA. Estás seguro de que mo contaches todo?

XURXO. É que non hai nada que contar.

ANA. Seguro?

XURXO. Seguro.

*Pausa.*

ANA. Xa cho dixen. Queixáronseme.

XURXO. Mira.... Non entendo como os seus pais se poden queixar por iso. Coñécenme e... Falarei con eles. Direilles isto mesmo que che acabo de contar e seguro que o entenderán.

ANA. Non foron os pais de Alex os que se queixaron.

*Pausa.*

XURXO. Pois quen?

ANA. A nai de Paula/

XURXO. De Paula? Pero se Paula quitou o flotador o luns e estaba contentísima.

ANA. E tamén/

XURXO. Non o entendo/

ANA. Xurxo... Non é polo flotador.

XURXO. Se non é polo flotador... Que/

ANA. O pai de Roi/

XURXO. De quen dos dous?

ANA. Roi Fernández. Presentouse aquí hai un momento.

XURXO. Se ese home non veu nunca á piscina. Sempre vén a nai de Roi.

ANA. Que fixeches cando Alex se botou a chorar? É iso o que quero que me contes.

*Entra Heitor.*

*Leva un par de caixas máis.*

XURXO. Estou collendo frío, vou buscar o albornoz.

ANA. Xurxo...

HEITOR. Xa marchó.

XURXO. Agora volvo. Estate tranquila... Ou queres que, aínda por riba, me quede conxelado?

*Xurxo sae.*

ANA. Estabamos falando.

HEITOR. Perdón pensaba/

ANA. Lévaas. Agradeceríache que non nos volveses interromper.

HEITOR. Pensaba que/

ANA. Xa revisaches a caixa de primeiros auxilios?

HEITOR. Agora o ía facer/

ANA. /íalo facer. Como avisar a Xurxo, eh? *(Pausa)* Non hai *betadine*, nin alcohol.

HEITOR. Ah... Miráchela/

ANA. Si. Hai que revisala sempre, Heitor. Un neno podería esvarar e... Non pode ser que non teñamos nada para desinfectar. Este mes encargábase ti ou non?

HEITOR. Si.

ANA. Entón?

HEITOR. Ía...

ANA. Hai que estar atento, Heitor. Non pode ser que teña que estar sempre enriba con estas cousas. Só hai que revisala. Non custa tanto.

HEITOR. Non volverá/

ANA. Estivestes fumando?

HEITOR. Non.

ANA. Heitor... Aínda sinto o cheiro.

HEITOR. Non. *(Pausa)* Eu non.

ANA. Xurxo?

*Xurxo volve entrar. Trae o albornoz posto.*

XURXO. Xa as levo eu. Xa acabamos.

ANA. Non. Non acabamos. Heitor, vai.

*Heitor sae sen dicir nada.*

ANA. Dixéchesme que non e estiveches fumando aquí dentro.

XURXO. Díxocho Heitor?  
ANA. Non. Acábasmo de dicir ti.  
XURXO. Catro caladas nada máis.  
ANA. Sabes que está prohibido.  
XURXO. Nin mo acabei.  
ANA. Aquí/  
XURXO. Xa o sei.  
ANA. E cando cho preguntei negáchesmo.  
XURXO. Si.  
ANA. Aquí dentro non se pode fumar. Nin ti nin ninguén.  
XURXO. Si.  
ANA. E ademais... que me digas mentiras. Iso aínda me molesta máis.  
XURXO. Non volverá pasar.  
ANA. Espero.  
*Pausa longa.*  
XURXO. Conteiche algunha vez o que me facía o meu adestrador cando era pequeno?  
ANA. Non.  
XURXO. (*Ponse a rir*) A min si que me daba medo a auga. Medo de verdade. Alá no meu pobo só podías facer cursiños no verán. A min dábame terror o verán, porque iso quería dicir ter que ir á piscina. Nada máis chegar escapaba e saía correndo. O meu adestrador... Ares/  
ANA. Ares?  
XURXO. Como o Deus da guerra... Era o seu apelido... Pero no pobo todos lle chamaban Ares, como se fose o seu nome... Pois iso, eu escapaba e Ares corría como un tolo detrás de min. Atrapábame, collíame ben forte e lanzábase á auga comigo para facer que me pasara o medo. (*Pausa*) E sabes que conseguía con iso? Que aínda tiña máis medo. Pola mañá, cando espertaba, só de pensar que tiña cursiño vomitaba todo o almorzo e botábame a chorar. Suplicáballe á miña nai que non quería ir á piscina. Tíña a martirizada con este tema. Non aprendín a nadar ata que cumprín os doce, cando os nenos da miña clase xa había anos que sabían. Aprendéronme unhas amigas da miña nai. Eran unhas señoras maiores que no verán se reunían ao mediodía na piscina para charlar e para nadar un pouco. Algo murmuradoras, pero boa xente. Mira... Quen o ía dicir que acabaría sendo adestrador de natación.  
ANA. Non sei a que vén todo iso agora.  
XURXO. Do que falabamos.  
ANA. Un trauma infantil?  
XURXO. Non!  
ANA. Agora son eu quen non sei onde queres ir parar.  
XURXO. Por iso que me comentabas de Alex... (*Pausa*) Eu nunca asustaría a un neno.  
ANA. Iso que che comentaba de Alex... Non era un comentario. Díxenche que se me queixaron.  
XURXO. Coñécesme.  
ANA. Si?  
XURXO. Si. (*Pausa*) Que insinúas?  
ANA. Nada.

XURXO. Non lle rifei, nin lle berrei... Nin nada polo estilo.

ANA. Abrazáchelo e décheslle un bico. Diso se queixaron.” (Miró, 2012: 7-12)

O interrogatorio co que ANA, a encargada da piscina, intenta averiguar e confirmar a gravidade das queixas que recibiu duns pais respecto ao comportamento de XURXO, monitor de natación que xa leva anos traballando con ANA, vese graduado polas precaucións e o tenteo que ambos personaxes semellan manter.

Nalgunhas réplicas as reaccións verbais entre os personaxes son inmediatas solapándose, cando o dramaturgo o sinala coa barra “/”, o que orixina algunhas incompletitudes ou suspensións dos sintagmas.

Noutras ocasións os propios personaxes detéñense, cando se sinala en didascalía: “*Pausa*” ou “*Pausa longa*”.

Outro recurso de interrupción que gradúa e incrementa o *ritmo dramático intensivo por diálogo de réplicas en progresión* é a irrupción de HEITOR, outro monitor de natación, compañeiro de traballo de XURXO. A súa entrada fai que ANA e XURXO deteñan o diálogo que mantiñan ata que HEITOR volve marchar.

A anécdota sobre o feito de que alguén fumou hai pouco no recinto da piscina, onde está prohibido, porque aínda cheira a tabaco, tamén supón unha especie de digresión respecto ao tema que aborda o *diálogo de réplicas en progresión*, e que se virá sumar ás sospeitas que ANA, e incluso a recepción, pode reunir respecto dos comportamentos transgresivos de XURXO, sementando, quizais, unha sutil desconfianza que tamén vai incrementar o suspense.

Por último, outro dos procedementos que frea, retarda e gradúa esa *progresión dialóxica*, respecto ás queixas que recibiu ANA sobre XURXO, é a réplica que cumpre a figura textual do *relato referencial*, cando XURXO nos conta as súas experiencias traumáticas co adestrador de natación cando el era un cativo.

Finalmente, ANA acaba dándolle unha conclusión e un certo peche a esa *progresión* cando manifesta, na derradeira réplica: “ANA. Abrazáchelo e décheslle un bico. Diso se queixaron.”

\* \* \*

O *diálogo de réplicas en progresión*, nese entrecortarse intermitente, xera un ritmo moi áxil cunha tensión, derivada das réplicas fanadas cuxo significado queda suspendido, que non só é propicia ao xénero do drama, senón que, pola efectividade dun ritmo dramaturxico contrapicado e lizgairo, préstase moi ben ao ton da comedia.

Vexamos un fragmento do inicio do guión de *Maridos y mujeres* (1993) de Woody Allen no que a *progresión dialóxica* tende unha ironía cómica sobre o asunto da escena, que consiste na noticia de separación que unha parella lle comunica a outra parella de amigos.

“[...]

SALLY. Antes de ir a cenar, queremos deciros algo.

GABE. ¿Ah, sí?

JUDY (*off*). Les iba a servir a Jack y a Sally...

*Judy aparece con las copas.*

GABE. Yo también beberé.

JACK. ¿Vas a...?

SALLY. Sí, claro.

JUDY. ¡¿Qué pasa?!

SALLY. Bueno, ¿prefieres hablar tú?

JACK. No, no, díselo tú.

JUDY. ¿Qué pasa? ¿Qué pasa?

GABE. Caramba, que nos lo diga alguien.

JACK. Vamos, dilo, dilo.

*Jack sacude la cabeza y se separa un poco, mientras Sally se vuelve hacia Gabe y Judy.*

SALLY. Jack y yo nos vamos a separar.

GABE. Ah, bueno, no... eso no es grave, así que...

JUDY. ¡¿Qué dices?!

GABE. Así que...

JACK (*suspira*). Lo hemos... discutido mucho, mucho tiempo y los dos creemos que es lo mejor. ¿Vale?

GABE. ¿Estáis bromeando, verdad? Es una broma.

JACK (*suspira*). Hazme un favor. No te lo tomes por lo trágico, ¿quieres? Los dos estamos bien. Muy bien.

JUDY. ¿Habláis en serio?

SALLY. Estamos bien, de veras. Muy bien, estamos muy bien.

JACK (*off, tartamudea*). Sí, sí. Los dos... lo-lo-lo hemos discutido.

SALLY. Es un acuerdo mutuo.

JACK. Es-es-es... ah...

JUDY. ¿Qué quieres decir?

JACK. Hum, bueno. Tengo una gran idea.

JUDY. ¿Qué quieres decir?

JACK. Salgamos a cenar y os lo contamos todo.

SALLY. Sí.

JACK. Darle más vueltas será peor. Creo que...

JUDY. Un momento. Yo no voy a salir a cenar.

GABE. ¿Desde cuando habéis... habéis decidido eso? ¿De qué estamos hablando aquí? Judy tiene razón.



SALLY. Llevamos discutiéndolo bastante tiempo.  
 JACK. No-no-no os preocupéis. No hay ninguna hostilidad. Nadie está enfadado.  
 GABE. ¿Por qué? ¿Cómo?  
 JACK (*off*). Ella... Yo... Estamos bien... ¿comprendéis?  
 GABE (*off*). ¿Quién ha dicho...? Pero ¿por qué? ¿Cuál es, cuál es el motivo?  
 JACK (*off*). No hagamos de esto una tragedia.  
 JUDY. Un momento, Gabe. No es asunto nuestro.  
 JACK (*off*). Chicos, por favor.  
 [...]” (Allen, 1993: 14-15)

Aquí o *ritmo dramático intensivo por diálogo de réplicas en progresión*, funciona cos obstáculos que implica a incredulidade e a afectación da parella, que vén de visita ao saber que JACK e SALY, os anfitrións, se separan.

Os freos e as interrupcións que articulan a *progresión do diálogo* actúan cun *ritmo dramático por contraste ou oposición cómica entre a noticia da separación e os efectos que causa na parella dos amigos*.

#### 7.H.3.g. RITMO DRAMÁTICO INTENSIVO POR DIÁLOGO DE XORDOS

O efecto do *diálogo de xordos* xorde cando os personaxes alternan o emprego do discurso pero, aparentemente, non hai intercambio dialóxico.

Esta técnica pode darse ao longo de toda unha escena, ou ben nada máis nun determinado número de réplicas. Neste último caso, o antes e o despois dese *diálogo de xordos* será o que sitúe o contexto común no que se achán os personaxes.

A rendibilidade como mecanismo rítmico vén da súa relación cun efecto crebado de intercalar réplicas que non encaixan nin na súa forma nin no seu contido, como se pertencesen a contextos enunciativos diversos e incluso afastados.

Isto, ademais, deriva nunha certa sensación de fragmentariedade, que orixina uns *contrastos e oposicións* semánticas, e na direccionalidade das voces, que intensifica e mesmo caotiza a *situación elocutiva*, dándolle unha aparencia de puzzle que, dalgún xeito, obrigará á recepción a facer un maior esforzo de atención e concentración para intentar cadrar as pezas.

Así pois, o *ritmo dramático intensivo por diálogo de xordos* presenta un grao de tensión similar ao *ritmo dramático por acumulación*, e mesmo ao *ritmo dramático por diferenza*.

Observemos un exemplo cun segmento da obra *Oasis* de Carles Batlle, desta vez na súa tradución ao galego.

“[...]”  
AIXA. [...] Vou preparar máis té. (*Fai xesto de saír.*)  
XAVIER. (*A Aixa*) Grazas.  
RAIXID. Xavier...  
XAVIER. Non estou seguro de nada.  
RAIXID. Eu che axudarei. Xavier...  
AIXA. Queres que me quede?  
RAIXID. Non o entendes, tes que deixarme que che axude. Quero axudarche. Necesito axudarche.  
XAVIER. (*A Aixa*) Faime un favor...  
RAIXID. Que?  
XAVIER. Na miña habitación, quero dicir na túa habitación, atoparás un álbum de fotos, enriba do armario. Pódesmo traer?  
AIXA. Atopeino o primeiro día. Está aquí adentro (*referíndose ao baúl*).  
RAIXID. Podería pedirllas que o adiasen uns días... A min fanme caso... Xavier, non cho dixen pero...  
XAVIER. Abríchelo?, miráchelo? Verdade que é estrano?  
AIXA. O que?  
RAIXID. ... coñézoos moi ben. Ti estás...  
XAVIER. Observar os recordos, os recordos dos outros. Gustaríame saber qué estrano sentido...  
RAIXID. ... sen branca, non tes cartos. Os cartos da indemnización...  
XAVIER. ... adquire a imaxe dos meus recordos na túa mirada. Dirasmo?  
RAIXID. ... papáronos as débedas. Nada máis hai unha solución, Xavier, nada máis hai unha. Tesme que facer este favor, faino por min, por María se queres...  
(*Pausa.*)  
XAVIER. Dirasmo?  
AIXA. Si.  
RAIXID. Xavier. Non me escoitas.  
XAVIER. Si?” (Batlle, 2008: 34-36)

Neste exemplo, extraído de *Oasis* de Carles Batlle, asistimos a unha situación dialóxica a tres bandas na que, á súa vez, prodúcese un diálogo de xordos entre os dous personaxes masculinos RAIXID e XAVIER.

Neste caso o dramaturgo, a través da filigrana dialogal, consegue trasladarlle á secuencia unha moi rendible tensión dramática nesa relación triangular. O propio mecanismo do *diálogo de xordos* introduce aquí, por si só, un *conflicto* e eleva a intensidade e a atracción que produce esta escena.

7.H.3.h. RITMO DRAMÁTICO DISTENSIVO POR DIÁLOGO REFERENCIAL OU DE RELATO

O *diálogo referencial*, ao estar constituído como unha serie de comentarios e informacións sobre algunha cousa que aconteceu fóra do contexto dramático presente do diálogo, adoita afrouxar o grao de tensión rítmica. Isto xera unha chaira ou un val de relaxación, moi útil para xogar coa alternancia primixenia do movemento rítmico, fundada no dinamismo tensión/distensión, cando se sitúa entre dous segmentos de diálogo nos que estoura o *conflicto* e avanza o desenvolvemento da *fábula*.

Os segmentos nos que se dá un *diálogo referencial*, ou sexa, nos que as réplicas executan a figura textual do *relato*, rompen o carácter primario do drama que estudou Peter Szondi (1988: 15), para fender a “forma pechada” e abríla cara a outros tempos, xa sexa no recordo do pasado, a través de *analepses* indirectas ou *restrospeccións*, xa sexa na proxección que fornece a expresión de soños, anhelos e desexos, a través de *prolepses* indirectas ou *prospeccións*, quizais *anticipatorias*.

Vexamos o exemplo do inicio da obra *Las tres hermanas* (1901) de Antón Chékhov, quen, segundo analiza Szondi na súa *Teoría del drama modern (1880-1950)*, é un dos responsables da crise da forma canónica do drama ao situar aos personaxes baixo o sinal da “renuncia”, nun illamento que os separa e que esfarela o carácter interactivo, proactivo e relacional típico do modelo dramático.

Neste senso, o peso esmagador do pasado, que se traduce en múltiples segmentos de *diálogo referencial* ou de *relato*, invalida aos personaxes para a acción no presente que diseña a *trama*, e contribúe a empozar o desenvolvemento e a diluír o concepto procesual asociado a unha *fábula* ou *historia*.

“Hom pot preguntar-se com aquest refús temàtic de la vida present a favor del record i l’enyorança, aquesta anàlisi contínua del propi destí, encara admet aquella forma dramàtica en la qual es cristal·litzà un dia l’afirmació renaixentista de l’*aquí* i l’*ara*, de les relacions interhumanes. El refús de l’acció i el diàleg – les dues categories formals més importants del drama – el refús doncs de la forma dramàtica mateixa, sembla que ha de correspondre a la doble renúncia que caracteritza els personatges de Txèkhov.” (Szondi, 1988: 28)

Esa referencialidade pendurada no pasado leva, por veces, as réplicas cara á “lírica de la solitud” (Szondi, 1988: 29), abrindo o drama cara á forma rapsódica (Sarrazac) e cara a unha especie de “*dialogue des monologues*” (Sarrazac, 2012: 261), pertencente ao que o dramaturgo e profesor francés, Jean-Pierre Sarrazac, denomina como “*drame-de-la-vie*”,

que foxe das grandes *peripecias* e xiros da fortuna, propios da traxedia e do “drama-dans-la-vie”, para recalar nos “acontecementos minúsculos”, que rondan o “insignificante” e que reflicten unha “vida plana” (Sarrazac, 2012: 78).

“[...] dans toutes les pièces de Tchekhov où, sous les apparences de la conversation et du babil, l’auteur réalise l’assemblage détonant des soliloques des différents personnages.” (Sarrazac, 2012: 261-262) O comezo de *Las tres hermanas* resulta paradigmático neste senso, no que o peso do pasado e a insatisfacción do presente illan aos seres humanos.

“Acto primero

*(En casa de los PRÓZOROV. Sala con columnas, tras las cuales se ve un salón de baile. Mediodía. Fuera, el sol brilla alegremente. En el salón de baile están poniendo la mesa para el almuerzo. ÓLGA, en el uniforme azul marino de una profesora de instituto para señoritas, corrige sin descanso los cuadernos de sus alumnas, de pie, quieta, o bien paseándose mientras lo hace; MÁSHA, vestida de negro, está sentada con su sombrero en las rodillas y lee un librito. IRÍNA, vestida de blanco, está de pie, abstraída.)*

ÓLGA. Hace justamente un año que murió papá, en este mismo día, cinco de mayo..., el día de tu santo, Irína. Recuerdo que hacía mucho frío y estaba nevando. Yo creí entonces que no podría sobrevivir aquel trance; y tú te habías desmayado y estabas como muerta. Pero ha pasado un año y nos es fácil recordarlo. Tú ya vas vestida de blanco y tienes el rostro radiante. *(Un reloj da las doce.)* Y también dieron las doce entonces. *(Pausa.)* Recuerdo que cuando llevaban a papá al cementerio iba tocando una banda militar y se hicieron las salvas de ordenanza. Aunque era general, al mando de una brigada, asistió muy poca gente al funeral. Claro, estaba lloviendo a cántaros..., lloviendo y nevando.

IRÍNA. ¿A qué viene recordarlo?

*(Tras las columnas, en el salón de baile, aparecen junto a la mesa TÚZENBACH, CHEBUTYKIN y SOLYÓNY.)*

ÓLGA. Hoy el aire es tan tibio que podemos tener las ventanas abiertas de par en par. Pero todavía no se ve un solo brote en los abedules. Hace once años que a papá lo ascendieron a general de brigada, y fue entonces cuando salimos con él de Moscú. Recuerdo perfectamente que a principios de mayo todo estaba en flor en Moscú, la temperatura era una delicia y el sol lo bañaba todo. Once años hace ya, pero recuerdo nuestra partida de Moscú como si fuera ayer. ¡Dios mío! Al despertar esta mañana y ver este sol por todas partes, este sol de primavera, creí desmayarme de gozo. ¡Sentí tantas ganas de volver a nuestra casa de Moscú!

CHEBUTYKIN. ¡Qué demonio! ¡Nada de eso!

TÚZENBACH. Claro que es una tontería.

*(MASHA, absorta en la lectura de su libro, silba por lo bajo una canción.)*

ÓLGA. No silbes, Másha. ¿Cómo puedes hacer tal cosa? *(Breve pausa.)* Supongo que este dolor de cabeza que no se me quita será de pasar todo el santo día en el instituto y dar lecciones particulares hasta el anochecer. Y se diría que mis pensamientos son los de una vieja. A decir verdad, desde que hará cuatro años

empecé a trabajar en el instituto tengo la sensación de que voy perdiendo la juventud y las fuerzas día tras día y gota a gota. Sólo tengo una ilusión, y esa ilusión es cada día más fuerte...

IRÍNA. Ir a Moscú. Vender la casa, acabar con todo lo de aquí... y a Moscú...

ÓLGA. Sí, y a Moscú cuanto antes.

[...]" (Chéjov, 1991: 17-19)

Este é un bo exemplo de cómo o *ritmo dramático distensivo por diálogo referencial ou de relato* pode cinguir o recordo (*analepse*) cos desexos e planes de futuro (*prolepse*) que, en *Las tres hermanas*, ficarán frustrados ao final da obra.

#### 7.H.3.i. RITMO DRAMÁTICO INTENSIVO POR DIÁLOGO REFERENCIAL OU DE RELATO, QUE INTRODUCE ELEMENTOS RELACIONADOS CUN CONFLITO

Agora ben, cómpre reflexionar sobre a posibilidade de que ese afrouxar a tensión dramática, propia do *ritmo dramático distensivo por diálogo referencial ou de relato*, pode verse subvertida cando as réplicas do *diálogo referencial ou de relato* fan emerxer elementos relacionados co *conflicto dramático* agravándoo. Cando esa referencialidade recupera pezas conflitivas dos *antecedentes*, que veñen a tensar aínda máis a *situación elocutiva* de presente.

Un exemplo paradigmático constitúeo o groso da dramaturxia de Henrik Ibsen e a súa “técnica analítica”, un dos selos máis característicos das súas obras máis representadas, que serviu para situalo á beira de Sófocles. O outro é a creación de símbolos, a conversión dun obxecto, dun xesto, ou dunha acción en símbolo.

O procedemento da técnica analítica que provén da traxedia clásica, consiste en situar no pasado, nos precedentes, un elemento conflitual que fai presión sobre o presente no que se desenvolve o drama, chegando, ás veces, a precipitalo cara a un final fatal ou deixándoo ás beiras do abismo, como acontece en *Samfundets stoetter* (*Os fundamentos da sociedade*, 1877), *Gengangere* (*Os espectros*, 1881), *Viedanden* (*O pato salvaxe*, 1884), *Rosmersholm* (1886), *Fruen fra Havet* (*A dama do mar*, 1888), *Bygmester Solness* (*O construtor Solness*, 1892), *Lille Eyolf* (*O pequeno Eiolf*, 1894), *John Gabriel Borkman* (1896), e a derradeira *Nar vi döde vagner* (*Cando nos ergamos de entre os mortos*, 1899).

*Rosmersholm* (1886) é a obra paradigmática na que a técnica analítica do autor acada a súa plena realización. Nela o pasado irrompe constantemente no presente, sen facelo

dunha maneira narrativa ou referencial, senón a xeito de erupcións volcánicas, en forma dramática, cambiando o equilibrio das relacións entre os personaxes e influenciando a acción a cada paso, para centuar a atracción rítmica.

Os precedentes, que pesan sobre o drama, van actuando sobre o presente grazas ao mecanismo da *anagnórise* ou recoñecemento, nunha progresión rítmica de intres climáticos debidos a descubertas, revelacións e recoñecementos que se desenvolven deica ao estalido final.

Consecución da técnica analítica que xa aparecera no *Edipo Rei* (425 a. C.) de Sófocles, e a que se referían nas suas cartas Goethe e Schiller cando, aló polo 1797, debatían sobre os problemas que comportaba incorporar a *exposición* ao movemento dramático espíndoa do seu efecto épico. Así pois, para conseguir a incorporación da *exposición*, tipicamente épica, e de todos os *antecedentes* que desafían a unidade espazo-temporal (requirida pola forma canónica do drama), o que se fai é introducir a técnica analítica, na cal a análise presente da *exposición* convértese na propia acción que fai avanzar a *fábula* na *trama* e precipita a *resolución* do drama.

Aí temos tamén as consecuencias da construción psicoloxista dos persoaxes, que inscribe as obras do dramaturgo noruegués dentro do estilo naturalista. E o paralelo coa psicanálise freudiana, na que o pasado debe ser revivido para superar os seus estigmas. Neste senso, a análise dramática, o drama, ten lugar no subconsciente dos personaxes.

En *Rosmersholm* (1886) o protagonista, o austeiro Rosmer intenta, da man de Rebeca, romper coa ancestral cerrazón na que vive, intenta librarse da presenza da súa defunta esposa, que se suicidou ao non poder darlle fillos e ao observar a atracción que seu marido experimentaba por Rebeca.

Pero o seu desexo de avanzar cara á felicidade vese, continuamente, afectado polo recoñecemento da súa culpa.

O vello código moral que invade *Rosmersholm* tamén exerce a súa presión sobre Rebeca, cuxo vitalismo e forza vese imbuido, igualmente, por ese sentimento de culpa. Deste xeito, Rosmer e Rebeca atópanse náufragos e paralizados polas dúbidas, coa convicción de que deberán expiar o crime co que conviven.

*Rosmersholm* é, deste xeito, a traxedia de Rosmer e Rebeca, que se vai acelerando con vertixe ao írense sucedendo revelacións.

Porén, o camiño tráxico nunca é recto, senón sinuoso, ao entrar e saír da conciencia e da memoria dos personaxes.

Na superficie aboian os temas do suicidio, o incesto, e a conspiración criminal, pero o drama real, en Ibsen, sempre se xoga debaixo da superficie, nun afastado e turbio mundo.

En conexión con esas inaprensibles forzas que semellan ser ultraterrenas, están os dramas ibseniáns de carácter simbolista, que tenden á creación de atmosferas e estados de ánimo sobre os que pesa o misterio, o instinto. A linguaxe vólvese máis lírica, e a fatalidade fere aos personaxes, que se senten culpables dunhas faltas contra as que a vontade pouco pode facer.

Nesa dirección, o autor transforma en símbolos elementos case oníricos, como é o caso dun pato salvaxe que nada nun caldeiro, dentro dunha especie de selva doméstica que se atopa no faiado da casa, na obra *Viedanden (O pato salvaxe, 1884)*. O sacrificio do pato salvaxe, por parte da doce Hedvig, marcará un punto climático estarrecedor.

O xesto do portazo que dá Nora, na obra *Et Dukkehjem (Casa de bonecas, 1879)*, tamén se erixe en todo un símbolo.

A aceña, a ponte, as pantasma de cabalos brancos, en *Rosmersholm (1886)*, son símbolos dun destino inmediato.

O mar que simboliza a liberdade e a evasión que atrae a Ellida, en *Fruen fra Havet (A dama do mar, 1888)*, ou o personaxe sumamente enigmático do estranxeiro, que simboliza a tentación dun novo destino.

Os edificios do construtor Solness simbolizan unha estrutura, unha construción moral. Solness sofre vertixe, aínda así, posuído da exaltación que lle provoca Hilde, sobe á torre da casa nova que está a construír, e desde alí precipítase ao baleiro.

Nos acontecementos simbólicos o pasado coincide co presente, xa que conseguen facer que vibre a súa tensión cada vez que aparecen. Por exemplo, a presa de auga que pasa pola aceña de *Rosmersholm*, evoca o suicidio de Beate Rosmer, e faino presente coa súa presenza. Por iso, a técnica de transformar obxectos, xestos, ou actos en símbolos pode complementar moi ben a técnica analítica.

A comprobación podémola facer, por exemplo, nuns segmentos do Acto segundo de *Rosmersholm* onde o diálogo referencial entre KROLL e ROSMER funciona acentuado polo ritmo dramático intensivo por diálogo referencial ou de relato, que introduce elementos relacionados co conflito. Ou no Acto terceiro, onde os remorsos que veñen

do pasado, revelados por KROLL, confirman o seu peso sobre o personaxe de ROSMER<sup>62</sup>.

#### 7.H.3.1. RITMO DRAMÁTICO DISTENSIVO POR DIÁLOGO ILUSTRATIVO-EXPOSITIVO E OUTRAS VARIANTES

Outra forma paradóxica da acción verbal é o *diálogo ilustrativo expositivo* dedicado á descrición de pensamentos, feitos, temas variados, case como unha disertación ou un relatorio.

O *diálogo ilustrativo* versa sobre un determinado tema, pero non produce ningún enfrontamento entre os personaxes. Isto provoca esa chaira rítmica que pode ser suplida por efectos embelezadores que produzan unha certa emoción estética na recepción ou ben por mecanismos internos de *ritmo por repetición, variación, diferenza, acumulación*.

Na dramaturxia de Chékhov podemos atopar múltiples exemplos, imos observar a disertación sobre ecoloxía cara ao final do Primeiro acto da obra *O tío Vania* (1899).

“[...]”

SONIA. [...] Mikhaíl Lvóvich planta novos bosques cada ano e xa lle enviaron unha medalla de bronce e un diploma. Coida de que non destrúan os vellos. Se o escoita, estará completamente de acordo con el. Di que os bosques fan fermosa a terra, que lle ensinan ao home a entender a beleza e inspíranlle un estado de ánimo maxestoso. Os bosques suavizan o clima severo. Nos países onde o clima é suave gástanse menos as forzas na loita coa natureza e por iso alí o home é máis suave e agarimoso; alí a xente é fermosa, lanzal, exáltase facilmente, a súa fala é elegante, o seu movemento gracioso. Entre esas persoas florecen as ciencias e a arte, a súa filosofía non é lóbrega, as relacións coas mulleres están cheas de nobreza elegante...

VOINITSKI (*Rindo*). Bravo, bravo...! Todo iso é moi xentil, pero non é convincente, así que (*a Astrov*), permíteme, meu amigo, que siga quentando a estufa con leña e construíndo o cabanote con madeira.

ASTROV. Podes quentar a estufa con turba e facer o cabanote de pedra. Admito que se corten os bosques por necesidade, pero para que destruílos? Os bosques rusos renxen baixo a machada, arruínanse milleiros e milleiros de árbores, asólanse as moradas de feras e paxaros, devalan e secan os ríos, desaparecen irremediabilmente paisaxes prodixiosas, e todo iso porque ao home lacazán non lle chega a cabeza para inclinarse e coller do chan o combustible. (*A Elena Andréievna*.) Non é certo, señora? Hai que ser un bárbaro irreflexivo para queimar

---

<sup>62</sup> Poden consultarse, no capítulo correspondente do Apéndice, os segmentos aludidos do Acto segundo e terceiro da obra *Rosmersholm* (1886) de Henrik Ibsen.



na estufa esa fermosura, destruír o que non podemos crear. O home está dotado de xuízo e ten forza creadora para facer crecer o que lle foi dado, pero ata o momento non creou, senón que destruíu. Cada vez hai menos fragas, os ríos secan, a caza menor fuxiu, o clima botouse a perder e cada día a terra faise máis pobre e fea. [...]” (Chékhov, 2011: 162-163)

Malia á introdución *referencial* das réplicas, ao pouco esténdese a palabra que describe e ilustra o tema tratado, afrouxando o desenvolvemento da *fábula* e xerando unha sorte de digresión distensiva.

\* \* \*

Na dramaturxia contemporánea tamén se practica unha especie de *diálogo ilustrativo*, aínda que a natureza expositiva desactive as funcións clásicas do que se entende por *diálogo*, para pasar, en moitas ocasións, a ser unha *montaxe* de textos verbais, que se empregan nos espectáculos como un material máis enriba do escenario, en pé de igualdade co movemento dos corpos, coa acción lumínica e dos obxectos, etc.

Ese é o caso do texto-material de Rodrigo García<sup>63</sup> composto, polo xeral, na mesma sala de ensaios co equipo artístico, a partir de improvisacións.

Trátase de accións verbais que non están ao servizo da representación dunha *fábula* ou *historia* e tampouco van caracterizar identidades ficcionais. Non hai personaxes, os textos son ditos polos actores e actrices e adoitan a forma de monólogos ao público, ou diálogos e conversas entre os actores, desprovistos dunha finalidade dramática, ou sexa, non se trata de estratexias de acción verbal para alcanzar un obxectivo ficcional. Ao non desenvolverse unha *historia* tampouco hai unha estrutura actancial (suxeito, obxecto, axudantes, opoñentes, destinador, destinatario).

Porén, a descrición ou a exposición verbal recorre a fenómenos rítmicos baseados no retrouso, na *repetición e variación*, na *alternancia* e nos *contrastos e oposicións* de extensións, e contidos semánticos.

---

<sup>63</sup> Rodrigo García (Bos Aires, 1964). Director, dramaturgo e escenógrafo hispanoamericano. Fundou a Cía. La Carnicería Teatro, na que fixo as súas pezas posdramáticas, a partir de improvisacións e da escrita a pé de escenario. Con La Carnicería Teatro realiza xiras internacionais. As súas obras adoitan caracterizarse por unha actitude de confrontación, descaro e insolencia, nunha crítica feroz ao consumismo e á hipocrisia social. A súas obras máis coñecidas son, quizais, *After sun* (2000), que acadou as 300 representacións; *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2002); *Ronald, el payaso de McDonald's* (2002); *Jardinería humana* (2004. Coproducción Théâtre National de Bretagne-Rennes, Théâtre de la Ville-Paris, Festival d'Automne-Paris, Le Cargo-Maison de la Culture de Grenoble TNT-Théâtre National de Toulouse); *Rey Lear* (2004. Comédie de Valence-Centre Dramatique National Drôme-Ardèche); *Agamenón* (2004. Teatro di Nápoles); *Arrojad mis cenizas sobre Mickey* (2006. Teatro Nacional de Bretagne, Escena Nacional de Annecy); *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada* (2007. Festival d'Avignon). En 2009 la UNESCO le otorga el XI Premio Europa de Nuevas Realidades Teatrales. Actualmente es director del Centro Dramático de Montpellier.

Nos espectáculos, esos textos-materiais van acompañados de moitas outras accións escénicas disxuntivas, alén da unidade que requiriría a representación dunha *fábula*. É, precisamente, esa plétora de accións escénicas, entre as que están os textos-materiais, o que administra os focos e as tensións e distensións no ámbito teatral.

Non obstante, imos coller algún exemplo no que o texto-material descriptivo, que poderíamos encadrar dentro do *ritmo dramático distensivo por diálogo ilustrativo*, pasa a ser *ritmo dramático intensivo por texto-material ilustrativo-descriptivo, que aborda asuntos controvertidos e polémicos con referencias directas á actualidade e á realidade*.

Vexamos, a este respecto, o comezo da obra titulada *Borges* (1999) de Rodrigo García.

“Antes, cuando me mosqueaba, yo decía: ‘que os den por culo y os quedéis ciegos’.

Al final conocí a Borges metido entre otras personas y no tuve huevos para decirles la famosa frase, mi frase acuñada, celeberrima, ‘que os den por culo y que os quedéis ciegos’.

Yo no tengo nada en contra de los ciegos ni de ningún minusválido, pero jamás les suelto monedas, ya sabéis, para ganarme el cielo o la sonrisa del lisiado; toda la recaudación se la pulen en porros, dicen que es para el médico, para la cirugía, para recuperar el sentido perdido, para la prótesis, pero no nos engañemos: es para vicio.

Lo mejor del sentido perdido es que inflama con seguridad algún que otro sentido: la dificultad física – lo digo siempre – agudiza el ingenio.

Y sobre todo, la dificultad sexual. La lejanía sexual. Aunque lejanía sexual la experimenta el 90 por ciento de la población; no se necesita ser un impedido para eso, y sin embargo se cree que lo peor que le puede ocurrir al lisiado, al impedido, es precisamente esto: la lejanía sexual.

Cuando – repito siempre – la sexualidad del paralítico es infinitamente más rica que la del hombre de a pie, ya que practica con seguridad las llamadas ‘maneras sucias’, maneras sucias que todos quieren para sí y nadie ejecuta en realidad.

El sexo se lleva en la mente y la sexualidad en el olor de los dedos, y los que llevan no solo el sexo sino también la sexualidad en la mente y en ninguna parte más, son la peor carroña del planeta, muchíiiiiisimo peor que los animales y me refiero nada menos que al 90 por ciento de la población.

[...]” (García, Rodrigo, 2005: 5-6)

Ao final do texto verbal, que vai todo seguido, sen didascalía ningunha, aparece unha nota que di:

“ACCIONES

que acompañan tristemente al texto:

*Fumigar con veneno muchas manzanas.*

*Pegar tiros con pistolas.*

*Fustigar la mesa con carne argentina.*

*Sacar un retrato de Schopenhauer.*

*Ponerse patillas postizas como las de Schopenhauer.*

*Mostrar revistas porno enmarcadas.*

*Mostrar retrato de Borges.*

*Sacar foto de Videla.*

*De Margaret Thatcher.*

*De un soldado de Malvinas.*

*De otro soldado de Malvinas.”* (García, Rodrigo, 2005a: 21)

A provocación dos contidos polémicos, e “políticamente incorrectos”, do texto verbal, máis a colaxe coas accións escénicas, han prover dun ritmo atractivo o espectáculo, como xa se pode deducir do propio texto na súa apelación a asuntos controvertidos.

Outro exemplo de *ritmo dramático intensivo, por texto-material ilustrativo-descriptivo que aborda asuntos controvertidos e polémicos, con referencias directas á actualidade e á realidade*, do mesmo dramaturgo, pero desta vez con fragmentos textuais que na páxina se sitúan un despois do outro, de xeito contiguo, podemos achalo na súa obra *Jardinería humana. 49 fragmentos y 3 listados* (2003).

“[...]

Mi técnica para escribir es simple. Primero copio literalmente de alguien que me gusta. Lo transcribo. Dejo pasar un año y con el tiempo ya creo que lo he escrito yo. Me olvido por completo de que lo copié. Más tarde me encuentro con algún libro de ese mismo escritor al que le he copiado literalmente y al leerlo digo: ¡vaya con este tipo, sí que coincidimos!

+ + +

Ronaldo Nazario de Lima cobra 3 millones de euros anuales por llevar ropa Adidas para el Real Madrid. En cambio tú, si quieres una de esas zapatillas, tienes que aflojar 100 euros y hasta 200, si se trata de una *novedad*. Es decir 12 veces su valor real. La mano de obra barata usando niños de Brasil, por ejemplo, es lo que permite pagar al astro brasileño Ronaldo, ex niño de las favelas del Brasil, esa fortuna. Ronaldo es el gancho para que tú pringues 200 euros en unas bambas que valen en realidad, menos de 7 euros.

Se puede enseñar a jugar fútbol en cualquier rincón, pero también se puede enseñar a leer, escribir y pensar en cualquier rincón.

+ + +

Al perro lo acarician y a mi no. Al perro le dan de comer y a mi no. Al perro le habla una desconocida en la calle y a mi no. Con el perro ríen y conmigo no. Con el perro se revuelcan por el suelo del salón y conmigo no. Se preocupan si el perro

tiene sed y a mi no me traen ni un puto vaso de agua del grifo. Dejan entrar primero al ascensor al perro y en mi ni se fijan.

¿Qué coño pasa entre las personas? ¿Nos damos tanto miedo que no podemos hacer nada bueno entre nosotros de manera instintiva?

+ + +

El perro mea encima de las réplicas enanas de la torre Eiffel que vende un negro en el puente frente a la verdadera torre Eiffel. Necesito saber qué opinión tiene el perro de lo que acaba de hacer. Y qué postura política. ¿Acaba de mear sobre el símbolo de la torre Eiffel, erguida como una de las grandes potencias del primer mundo o por el contrario está intentando joderle al africano el género, comerle la moral y hacer que se vuelva a su maldito país?

Si no puedo saber si mi perro es un humanista o un facha, como voy a saberlo de un amigo, teniendo en cuenta que mi perro siempre es más claro y previsible y franco que el resto de los seres que conozco.

[...]” (García, Rodrigo, 2005b: 7-8)

As listaxes tamén se poden considerar textos-materiais descriptivo-ilustrativos, se ben recorren directamente ao *ritmo dramático por variación epanaléptica ou xeminativa* e adoitan o tonema da letanía ou do retrouso musical.

Vexamos algún fragmento das listaxes:

“A los cocineros: tened piedad de los tomates  
A los dueños de los restaurantes: tened piedad de vuestros camareros  
A los accionistas del Corte Inglés: tened piedad de vuestros dependientes  
A mi hermana: ten piedad de los flanes de huevo  
A los recién nacidos: tened piedad de los pañales  
A los presidentes: tened piedad de vuestros soldados  
A los soldados: tened piedad de vuestros enemigos  
A los futbolistas: tened piedad de la hinchada  
A los tenistas: tened piedad de los jueces de línea  
A las chicas guapas: tened piedad de los espejos  
A las feas: tened piedad de los lápices de labios  
A los ejecutivos: tened piedad de la cocaína  
A los políticos: también  
A los niños gordos: tened piedad de los bocadillos de *bacon*  
A las maestras: tened piedad de las tizas  
Al cemento: ten piedad de los albañiles  
A los disc jockeys: tened piedad de los tímpanos  
[...]” (García, Rodrigo, 2005b: 25)

O *ritmo dramatúrxico por repetición epanaléptica ou xeminativa da mesma estrutura sintáctica das frases*, que se traduce nun *ritmo dramático por variación epanaléptica ou xeminativa dos contidos e das extensións*, vén suplir esa distensión que, por natureza

antidramática, posúe a acción verbal *descriptiva-expositiva*, afastada do desenvolvemento dunha *fábula* e da atracción que suscita o *conflicto dramático*.

Tamén, como xa sinalamos, a tensión rítmica deriva aquí do *contraste e simetría* entre os temas controvertidos, que se expoñen nos sintagmas de cada locución, así como no enxeño crítico e humorístico aplicado a eses temas.

Outro dos tipos de listaxe, tamén de carácter político, e sen os adobos lúdicos, e o titulado “LISTADO DE REPRESORES y TORTURADORES del período 1976 a 1983 en Argentina indultados por Carlos Menem en 1990”. Aquí procédese á enumeración austera da graduación militar e do nome e apelidos nunha columna que ocupa varias páxinas:

“Teniente General Jorge Rafael Videla  
General de División Luciano Benjamín Menéndez  
Teniente General Roberto Eduardo Viola  
Teniente de fragata Alfredo Ignacio Astiz  
Almirante Emilio Eduardo Massera  
[...]” (García, Rodrigo, 2005b: 29-30)

Outra tipoloxía de listaxe consiste na enumeración de adxectivos, ou de verbos ou de substantivos.

Imos escoller un fragmento no que a dinámica rítmica vén dada pola alternancia das voces dos actores C (Celia Bermejo), G (Gonzalo Cunill) e M (Miguel Angel Altet) na obra *Notas de cocina* (2000) de Rodrigo García.

“2  
G. Solitaria  
M. Ensimismada  
G. Acomplejada  
M. Zorra  
G. Desgraciada  
M. Psicótica  
G. Estúpida  
M. Torpe  
G. Malintencionada  
M. Egoísta  
G. Rencorosa  
G. Ignorante  
G. Retorcida  
M. Guarra  
G. Asustadiza  
M. Calculadora  
G. Frívola

M. Reprimida  
G. Frígida  
M. Desordenada  
M. Escuálida  
M. Ludópata  
G. Avara  
M. Perezosa  
G. Friolera  
M. Yerma  
[...]” (García, Rodrigo, 2000: 9)

Unha restra de adxectivos, en feminino, que se contradín e que non configuran ningunha imaxe unitaria ou global, máis aló do efecto colaxe que procuran, nun *ritmo dramático por acumulación* e nun *ritmo dramaturxico por repetición de adxectivos*.

Outra estratexia textual que enmascara o carácter *descriptivo-expositivo* da acción verbal é, por exemplo, conxugala en primeira persoa, como se fose un réplica emitida polo “eu” nun simulacro irónico e mesmo paródico.

Velaquí un exemplo no capítulo titulado “TEXTOS PARA DISMINUÍDOS PSÍQUICOS” dentro da obra *La desobediencia, hágase en mi vientre* (2008) de Angélica Liddell<sup>64</sup>.

“Yo soy Rodrigo García, y soy un autor muy importante, y sólo me relaciono con gente importante, igual de importante que yo, sobre todo con extranjeros importantes.

Yo soy Juan Mayorga, y soy un dramaturgo importante, y además soy filósofo, y soy muy inteligente, y he ganado todos los premios.

Yo soy Sanchis Sinisterra, y soy el autor más importante, soy dios, y doy muchas conferencias, y como soy tan importante enseño a los demás a escribir cosas importantes.

Yo soy Angélica Liddell, y soy una autora importantísima, y me enfado mucho cuando alguien no me considera importante, y odio a todos aquellos que no me consideran una autora importante.

---

<sup>64</sup> Angélica Liddell (Figueras, 1966). Actriz, directora e dramaturga, cunha ampla obra posdramática moi polémica. En 2003 gaña o Premio de Dramaturxia Innovadora Casa de América pola súa obra *Nubila Wahlheim*. En 2004 consegue o Premio SGAE de Teatro por *Mi relación con la comida*. Acadou o Premio Nacional de Literatura Dramática en 2012 e o León de Prata da Bienal de Teatro de Venecia en 2013. En 1993 fundou a Cía. Atra Bilis coa que realiza a maior parte dos seus espectáculos. Como dramaturga comezou en 1988 coa obra *Greta quiere suicidarse*. En 2010 o Festival d’Avignon programou as súas obras *El año de Ricardo* e *La casa de la fuerza*. En 2013 estrea, con éxito, no Odeón de París, dentro do Festival de Outono da capital francesa, *El síndrome de Wendy*.

El mundo puede prescindir de todas estas obras.  
Puedo leer la obra de un autor importante y matar a mis semejantes.  
Puedo leer la obra de un autor importante y tener hambre hasta morder el brazo de mi hermano.  
Puedo leer la obra de un autor importante y no convertirme en un hombre mejor.  
Puedo escribir una obra importante y ser un hombre injusto.  
El humanismo es basura.  
El arte es basura.  
[...]” (Liddell, 2008: 16-17)

Evidentemente, ademais do *ritmo dramático intensivo, por texto-material ilustrativo-descriptivo que aborda asuntos controvertidos e polémicos, con referencias directas á actualidade e á realidade*, imos achar a confluencia dun *ritmo dramaturxico por repetición epanaléptica ou xeminativa da mesma estrutura sintáctica dos sintagmas fonolóxicos* e un *ritmo dramático por variación epanaléptica ou xeminativa dos temas abordados*.

#### 7.H.3.m. RITMO DRAMÁTICO POR DIÁLOGO ALEATORIO/COLAXE DE RÉPLICAS

A contiguidade de elementos compositivos nomeadamente fragmentarios, sen unha solución de continuidade lóxico-causal, uns á beira dos outros, ou superpostos e solapados, nunha estrutura paratáxica producen dramaturxias achegadas ao concepto pictórico da *colaxe*, como xa temos observado en apartados anteriores.

Estas estruturas a modo de puzzles implican, de por si, unha énfase rítmica debido ao *ritmo por diferenza + acumulación* e porque demandan unha maior cooperación por parte da recepción. Ou sexa, implican unha maior actividade na recepción.

Tal cal analizamos nun apartado precedente deste estudo, a intertextualidade inxectada nos textos dramaturxicos, a través de múltiples tipos de engadidos, como poden ser as citacións homoxéneas ou heteroxéneas e os discursos diversos, como vimos nos exemplos de Heiner Müller, no apartado do *ritmo por acumulación*, achegan unha electricidade rítmica de alta densidade atractiva.

As rupturas e desniveis lóxico-semánticos, ben graduados, producen, na dramaturxia, desde o estilo surrealista ata o chamado “teatro do absurdo”, etiqueta acuñada por Martin Esslin nos anos 60 do século pasado para cualificar as obras de Adamov, Beckett, Genet e Ionesco.

A etimoloxía de “absurdo” é de orde musical xa que “absurdus” en latín significa xordo, inaudible, e cualifica aquilo que está fóra de ton, que é disonante ou discordante. Ou

sexa, aquilo que non concorda coa razón común e pode traducirse, por tanto, en algo extravagante e, incluso, ridículo.

Evidentemente, o *diálogo aleatorio* que produce unha sensación de arbitrariedade, foxe da causalidade lóxica e funciona segundo outros resortes, quizais relacionados con procedementos asociativos a calquera nivel (semántico, sintáctico, sonoro, cromático, etc.). Isto supón unha desintegración de calquera xerarquización en pro da unidade que é necesaria para a constitución dunha *historia* ou *fábula*.

Porén, vai botar man doutras lóxicas, de tipo asociativo, e contar cuns mecanismos de coherencia propia, tal cal expón Eugène Ionesco:

“Tout comme une symphonie, tout comme un édifice, une oeuvre de théâtre est, tout simplement, un monument, un monde vivant; elle est une combinaison de situations, de mots, de personnages; elle est une construction dynamique ayant sa logique, sa forme, sa cohérence propres. Elle est une construction dynamique dont les éléments s'équilibrent en s'opposant.” (Pruner, 2005: 92)

O mesmo Michel Pruner no seu estudo *Les théâtres de l'absurde* (2005) dedica un apartado ás estruturas rítmicas dentro de “La construction dramatique” advertindo que as dramaturxias do absurdo tenden, ao igual que unha parte da arte contemporánea, cara á “abstracción”.

“Les auteurs ne gardant que la trame d'une action dépouillée de tout événement anecdotique, certains schémas structurels reposent sur une abstraction rythmique. [...]

Les auteurs de l'absurde inscrivent leurs ouvrages dans une dynamique qui emprunte à des moyens d'expression autres que théâtraux. L'organisation de certaines pièces renvoie à l'architecture musicale. Les agencements sont fondés sur l'utilisation du contrepoint (*La Leçon*), sur le développement d'un thème avec variations (*Concert dans un oeuf*), sur le principe du prélude et fugue (*Les Amants du métro*); certaines compositions reposent sur une progression sérielle (*Jeux de massacre*); d'autres renvoient à la pratique de l'improvisation du jazz (*Le Cimetière des voitures*).” (Pruner, 2005: 93, 95)

Vexamos, antes de nada, un fragmento da nomeada dramaturxia surrealista, extraído do comezo da obra *S'il vous plaît* (1920) de André Breton e Philippe Soupault.

“ACTE PREMIER

*Un salon à 5 heures du soir.*

*Porte au fond. Fenêtres à droite et à gauche.*



*Deux fauteuils. Un pouf. Une table basse. Une lampe. Glaces.*  
PAUL: 40 ans, moustache à l'américaine; courbé, cheveux gris.  
VALENTINE: 25 ans.  
FRANÇOIS: 27 ans, rasé.

*Scène I*

PAUL. Je t'aime.

*Long baiser.*

VALENTINE. Un nuage de lait dans une tasse de thé.

*Silence.*

PAUL. Quelle peine veux-tu que j'aie à choisir entre le passage des Tropiques et dès que tu ouvres les yeux ces aurores plus lointaines qui m'éblouissent? Le phosphore blanc des lèvres des autres femmes m'avait jusqu'ici rendu l'amour impossible. Incertain de te trouver, j'écoutais la pluie des chevelures heurter les vitres de ma paresse et je n'apercevais au loin que le bouillonnement de l'air mécanique. Il faut avouer que je me suis longtemps laissé prendre aux trompeuses altercations de ce couple rigide: le réverbère et le ruisseau.

VALENTINE. Parle sans crainte. Ces mots que tu vas dire, je les connais, mais qu'importe! Voici que notre vie monte lentement avec tes yeux qui me regardent et qui m'oublient. Tu vas encore me bercer de souviens-toi, te souviens-tu?

PAUL. Il faut se tenir à une certaine distance du mur pour éveiller l'écho. Avec tous ceux que nous aimons, l'espoir est d'arriver les bras tendus à entourer le tronc de cet arbre supra-terrestre.

VALENTINE. Les mille et une nuits se fondent dans l'une des nôtres. J'ai rêvé que nous nous noyions.

PAUL. Il y a longtemps que la charmante statue qui domine la tour Saint-Jacques a laissé tomber la couronne d'immortelles qu'elle tenait à la main... Comment te plais-tu dans ton nouvel appartement?

VALENTINE. Le bureau de mon mari donne sur le jardin du Palais-Royal.

PAUL. Ah oui! le jeu de barres.

[...]" (Breton et Soupault, 2004: 127-128)

A concordancia lóxico-causal entre as réplicas, e mesmo entre os sintagmas fonolóxicos que as constitúen, fica fóra de servizo, substituída aquí por unhas imaxes oníricas contiguas dun lirismo embelezador que lle fornece a tensión rítmica consecuenta.

\* \* \*

Outro exemplo, que extrema este tipo de composición e concepción dialoxicamente paradóxica, podemos atopalo na peza *As mameiras de Tiresias* (1917) de Guillaume Apollinaire, en cuxo prólogo o mesmo autor se declara contra a *mímese realista* no teatro: “protestar contra ese teatro fotografista que constitúe a máis clara arte teatral de hoxe. Esta ilusión óptica que convén, sen dúbida, ao cinema, é, penso, a cousa máis oposta á arte dramática que poida haber.” (Apollinaire, 2006: 21).

“ACTO I

ESCENA PRIMEIRA

O pobo de Zanzíbar, TERESA

TERESA (*Cara azul, longo vestido azul adornado con macacos e froitos pintados. Entra ao erguerse o pano, mais mentres se vai erguendo tenta dominar o barullo da orquestra*). Non meu señor marido

Non me obrigará a facer o que queiras

(*Ciosamente, isto é, con ss sibilados.*) Son feminista e non recoñezo a autoridade do home

(*Ciosamente, isto é, con ss sibilados.*) Ademais quero facer o que me pete

Xa hai moito tempo que os homes fan o que lles dá a gana

Pois eu tamén quero ir ao combate contra os inimigos

Apetéceme ser soldado un dous un dous

Quero ir á guerra – *gong* – e non facer nenos

Non meu señor marido xa non mandarás máis en min

(*Inclínase tres veces, de cu ao público. Polo megáfono.*) Non por me teres feito a corte en Connecticut

Debo eu facerche o xantar en Zanzíbar

VOZ DO MARIDO (*Sotaque portugués*). Dá-me um pouco de presunto vá Dá-me um pouco de presunto

(*Pratos rompidos.*)

TERESA. Escoitádelo ben non si? Só pensa no amor

(*Ten unha crise de nervios.*)

Mais que pensas imbécil

(*Espirro.*)

Que despois de soldado quero ser artista

(*Espirro.*)

Perfectamente perfectamente

(*Espirro.*)

Tamén quero ser deputado avogado senador

(*Dous espirros.*)

Ministro presidente da cousa pública

(*Espirro.*)

E quero ser médico físico ou ben psíquico

Estercar ao meu gusto Europa e América

Facer nenos facer o xantar non non iso é demasiado

(*Cacarexa.*)

Quero ser matemático filósofo alquimista

Mozo de restaurante telegrafista

E quero se me apetecer pagar o sustento

Desta bailarina que ten tanto talento

(*Espirro cacarexado; e despois imita o ruído dunha máquina de tren.*)

VOZ DO MARIDO (*Sotaque portugués*). Dá-me um pouco de presunto vá Dá-me um pouco de presunto

TERESA. Escoitádelo ben non si? Só pensa no amor

(*Música de gaita.*)

Cómete os pés en Sainte-Menehould

(*Bombo.*)

Mais paréceme que está a crecerme a barba  
 E o peito despréndese  
*(Dá un grande berro e entreabre a blusa, de onde lle saen as mameiras, unha vermella e a outra azul, e cando as ceiba, voan, globos de neno que, non obstante, quedan retidos polos fíos.)*  
 Voade paxaros da miña fraqueza  
 Etcétera  
 Que cousa tan fina os encantos femininos  
 Son bonitiños tan redondiños  
 Dan ganas de comerse  
*(Pega no fío dos globos e fainos danzar.)*  
 Abonda xa de asneiras  
 Non nos deamos agora á aeronáutica  
 Sempre tiro algún proveito de practicar a virtude  
 Á fin e o cabo o vicio é unha cousa perigosa  
 Por iso val máis sacrificar unha beleza  
 Que pode provocar un pecado  
 Librémonos das mameiras  
*(Prende un chisqueiro e rebéntaos, despois fai un bonito aceno burlón coas dúas mans no nariz aos espectadores e tiralles as pelotas que ten dentro da blusa.)*  
 Ora  
 Non só me crece a barba senón tamén o mostacho  
*(Acaricia a barba e torce o mostacho que lle creceron de repente.)*  
 Manda nabo  
 Parezo un campo de trigo esperando a máquina de segar e bater  
*(Polo megáfono.)*  
 Síntome viril a máis non dar  
 Son tal cal un semental  
 Do peito aos talóns  
 Son un touro turrón  
*(Sen megáfono.)*  
 Vou ser toureiro  
 Non falemos do vindeiro  
 En voz alta  
 Agacha as armas  
 E ti meu marido  
 Arma todo o ruído  
 Que che saia da alma  
*(Sempre cacarexando, vai mirarse ao espello do quiosque dos xornais.)*  
 (Apollinaire, 2006: 35-38)

Nesta primeira escena de *As mameiras de Tiresias* podemos observar como, tanto a concepción da acción verbal, como a das actividades que realizan os personaxes, como a propia concepción dos personaxes, responden a unha plasticidade compositiva alén de calquera *mímese realista*. Fóra da *verosimilitude realista* a dimensión lúdica,

provocadora e sorprendente animará e tensará ritmicamente a dramaturxia que emprega estes recursos.

A descrición visual dos personaxes contribúe, como sinala Julie Sermon (Sermon et Ryngaert, 2012: 84), a unha certa “marionetización” que os reduce a siluetas plásticas minguando ou eliminando a súa interioridade ou calquera indicio de construción psicolóxica e, por tanto, tamén privándoos dunha subxectividade, en proveito da aparencia exterior.

No exemplo da obra de Apollinaire percíbese perfectamente esta tendencia á “marionetización” dos personaxes, na que os *coups de théâtre* ou efectos escénicos performativos, como sacar os peitos que son dous globos de distinta cor e rebentalos, semella desafiar, ao igual que a cor da cara azul de TERESA e a súa transformación en home, as restricións antropomórficas ligadas ao traballo actoral mimético, para despegar cara a unha idea de personaxe moito máis icónico, que se converte nun dispositivo máis da acción escénica.

“Dans le théâtre d’acteurs, en revanche, on part d’un présupposé mimétique: sauf indications contraires, le personnage théâtral est censé être à l’image de l’homme. Dans cette perspective, on peut considérer que toute forme de caractérisation atypique, contrevenant aux normes admises du vraisemblable, aboutit à une marionnettisation de l’acteur et/ou du personnage.

[...]

Une règle d’or de la marionnette en effet, est qu’elle ne tolère pas le bavardage: pour vivre, elle a besoin de tonicité et de vivacité rythmiques.” (Sermon et Ryngaert, 2012: 83, 85)

Certamente a presenza destes personaxes de concepcións extravagantes, máis aló da mímese e da verosimilitude realistas, implican, *per se*, un *ritmo dramático por contraste ou oposición entre a concepción plástica, icónica e dinámica dos personaxes, fronte ás expectativas psico-racionalistas que a recepción adoita ter*.

Isto tamén se debe a un *ritmo dramático por diferenza na composición dos personaxes e das súas accións aleatorias (verbais e non verbais)* que vai xerar un foco de atención-atracción ineludible pola novidade que implican.

A “tonicidade e a vivacidade rítmicas” derivan tamén da fuxida da unidade típica das “dramaturxias fabulares” aristotélicas, para facer uso da xustaposición de accións verbais e non verbais diversas, de variedades que non manteñen obrigatoriamente relacións de verosimilitude ou necesidade.

\* \* \*

Saltando das dramaturxias surrealistas, pertencentes ás vangardas históricas de principios do século XX, e avanzando cara á segunda metade dese convulso século, podemos atopar tamén o *ritmo dramático por diálogo aleatorio* nas obras de Ionesco.

Os efectos contraditorios e paradoxais no trazado das accións verbais e non verbais dilúen a *fábula* e transforman as súas obras nun berro contra a lóxica que parece rexer o mundo pero non precisamente cara á felicidade das persoas.

Collamos un fragmento da obra *A lección* (1950) de Eugène Ionesco, o diálogo entre A ALUMNA e O PROFESOR, para observar como as réplicas inciden máis nun xogo paródico e ridiculizador, nun ir e vir inzado de *contrastos* e *oposicións* que estragan calquera lóxica realista, cara a unha especie de circo cómico.

“[...]

O PROFESOR. Todo idioma, señorita, saíbaos e recórdeos *ata a hora da súa morte...*

A ALUMNA. ¡Oh! Si, señor, ata a hora da miña morte... si, señor...

O PROFESOR. ... e este é tamén un principio fundamental, toda lingua non é, en definitiva, máis que unha linguaxe, o que implica necesariamente, que se compón de sons ou...

A ALUMNA. Fonemas...

O PROFESOR. Állo dicir eu. Non se gabe dos seus coñecementos. Élle mellor escoitar.

A ALUMNA. Ben, señor. Si, señor.

O PROFESOR. Os sons, señorita, deben ser collidos ao voo polas ás para non caeren en oídos xordos. Polo tanto, cando vostede se decide a articular, élle recomendábel, na medida do posíbel, levantar moi alto o pescozo e a mandíbula e pórse na punta dos pés. Así, ve.

A ALUMNA. Vexo, señor.

O PROFESOR. Cale. Fique sentada e non interrompa... Cómpre que emita os sons moi altos e con toda a forza dos seus pulmóns, coa axuda das cordas vocais. Así, mire: “bolboretas”, “eureka”, “Trafalgar”, “papi”, “papá”. Deste xeito, os sons cheos cun ar quente, máis lixeiro que o ar circundante, revoarán, revoarán sen correr o risco de caeren en oídos xordos que son os verdadeiros abismos, as tumbas das sonoridades. Se vostede emitir varios sons a unha velocidade acelerada, estes sons agárranse uns aos outros automaticamente, formando así as sílabas, as palabras, en rigor frases, é dicir, agrupacións máis ou menos importantes, reunións puramente irracionais de sons, baleiros de calquera sentido, mais xustamente por iso son quen de se manter, sen risco, nunha altura elevada nos ares. Soas, caen as palabras cargadas de significado, pesadas por mor do seu sentido, e terminan sempre esmorecendo, esfarelándose...

A ALUMNA. ... nos oídos xordos.

O PROFESOR. Xustamente, mais non interrompa... e na peor confusión... Ou estoupando como globos. Así pois, señorita... (*A Alumna ten aspecto de sufrir.*)  
¿Que lle pasa?

A ALUMNA. Dóenme as moas, señor.

O PROFESOR. Iso non ten importancia. Non nos imos deter por tan pouca cousa. Continuemos...

[...]

A ALUMNA. ¿As raíces das palabras son cadradas?

O PROFESOR. Cadradas ou cúbicas. Depende.

A ALUMNA. Dóenme as moas.

O PROFESOR. Continuemos. Así, para citarmos un exemplo que non é máis que unha ilustración, tome a palabra fronte...

A ALUMNA. ¿Con que a tomo?

O PROFESOR. Co que gustar, con tal de que a tome, mais, por favor, non interrompa.

A ALUMNA. Dóenme as moas.

O PROFESOR. Continuemos... Dixen: “continuemos”. Tome, pois, a palabra fronte. ¿Tomouna?

A ALUMNA. Tomei, si, xa está. As miñas moas, as miñas moas...

O PROFESOR. A palabra fronte é raíz en frontispicio. Tamén o é en enfrontado. “Picio” é sufixo, e “en” prefixo. Chámaselles así porque non cambian. Non queren cambiar.

A ALUMNA. Dóenme as moas.

[...]” (Ionesco, 2002: 91-95)

*O ritmo dramático por diálogo aleatorio* cénnese aquí na parodia da lóxica respecto ao sentido dos sintagmas das réplicas e, por extensión, das situacións, para levalas cara ao “absurdo”.

[...]

A ALUMNA. [...] Os meus pais son bastante ricos, niso teño sorte. Poderán axudarme a traballar, a facer estudos moi superiores.

O PROFESOR. E vostede quería presentar...

A ALUMNA. O máis axiña posíbel, ao primeiro exame de doutorado. É dentro de tres semanas.

O PROFESOR. Se non lle molesta a pregunta, ¿fixo xa o bacharelato?

A ALUMNA. Fixen, señor, eu son bacharel en ciencias e bacharel en letras.

O PROFESOR. Oh, está moi adiantada, mesmo demasiado adiantada para a súa idade. ¿E en que se quere doutorar, en ciencias materiais ou en filosofía normal?

A ALUMNA. Aos meus pais gustaríalles, se vostede considera que é posíbel logralo en tan pouco tempo, que obtivese o doutorado total.

[...]

O PROFESOR. Vexamos, señorita. ¿Quere que fagamos un pouco de aritmética, se non lle importa?...

A ALUMNA. Fagamos, señor. Realmente, non desexo outra cousa.

O PROFESOR. É unha ciencia bastante nova, unha ciencia moderna; falando con propiedade é máis ben un método que unha ciencia... É tamén unha terapéutica. [...] [...]

O PROFESOR. ¿Cantos son un e un?

A ALUMNA. Un e un son dous.

O PROFESOR (*Marabillado da sabenza da alumna*). Oh, moi ben. Parece moi adiantada nos seus estudos. Obterá facilmente o doutorado total, señorita. [...]” (Ionesco, 2002: 74-77)

A ridiculización apela, dun xeito case *naif*, a unha comicidade baseada nun mecanismo básico de *ritmo dramático por contraste e oposición entre a acción verbal en comparanza coa situación e os personaxes*, respecto á verosimilitude e ao suposto modelo da realidade.

\* \* \*

No entanto, máis aló da dramaturxia surrealista de principios do século XX ou do nomeado “teatro do absurdo”, a utilización do *ritmo dramático por diálogo aleatorio* tamén podemos achalo no interior de dramaturxias contemporáneas convertendo certos segmentos en espazos especialmente ambiguos e mesmo estraños.

Isto acontece cando o *diálogo aleatorio* se desvincula da situación presentada e, ademais, resulta dificilmente asociable a unha *situación de enunciación* dramaticamente definida.

Vexamos un exemplo da peza *Lonxe* (2000) de Caryl Churchill, nun fragmento da escena 3.

“[...]

TODD: Pero nós non estamos xusto da outra banda dos franceses. Non é como se fosen os marroquís e as formigas.

HARPER: Non é como se fosen os canadenses, os venezolanos e os mosquitos.

TODD: Non é como se fosen os enxeñeiros, os xefes de cociña, os nenos de menos de cinco, os músicos.

HARPER: Os vendedores de coches.

TODD: Os vendedores de coches portugueses.

HARPER: Os nadadores rusos

TODD: Os carniceros tailandeses.

HARPER: Os dentistas letóns.

TODD: Non, os dentistas letóns estiveron traballando ben en Cuba. Teñen unha casa nas aforas da Habana.

HARPER: Pero Letonia estivo enviando porcos a Suecia. Os dentistas están vinculados coa estomatoloxía internacional e aí é onde están as súas lealdades, cos dentistas de Dar-es-Salaam.

[...]” (Churchill, 2010: 411-412)

As relacións insólitas entres os sintagmas que integran as réplicas deste diálogo producen unha tensión rítmica moi semellante á da estrañeza e a indeterminación que aguzan a nosa curiosidade e activan ritmicamente a recepción.

#### 7.H.3.n. RITMO DRAMÁTICO POR CORALIDADE VERBAL

A coralidade está nas mesmas orixes da dramaturxia e do teatro occidental, de maneira literal na traxedia grega nos parlamentos do CORO, que representa a un colectivo social que é testemuña e comentador dos sucesos.

Aínda que o *coro* se poida dividir en voces plurais, estas han ser converxentes (Ubersfeld, 2004: 37). Incluso se esas voces se presentan en quendas separadas acaban por constituír unha soa voz que unifica a multiplicidade grupal.

Un exemplo modélico a este respecto podemos atopalo na escena segunda do Acto III de *Julio César* (1599 aprox.) de William Shakespeare, no que se van sumando as invidualidades dos plebeos, primeiro no enalzamento común de BRUTUS, e despois no lamento común por CÉSAR.

Xusto despois do parlamento de BRUTUS:

“ALL THE PLEBEIANS. Live, Brutus, live, live!  
FIRST PLEBEIAN. Bring him with triumph home unto his house.  
[FOURTH] PLEBEIAN. Give him a statue with his ancestors.  
THIRD PLEBEIAN. Let him be Caesar.  
FIFTH PLEBEIAN. Caesar’s better parts  
Shall be crowned in Brutus.  
FIRST PLEBEIAN. We’ll bring him to his house with shouts and clamours.”  
(Shakespeare, 1998: 615)

E despois do parlamento de ANTONY:

“FIRST PLEBEIAN. O piteous spectacle!  
[FOURTH] PLEBEIAN. O noble Caesar!  
THIRD PLEBEIAN. O woeful day!  
[FIFTH] PLEBEIAN. O traitors, villains!  
FIRST PLEBEIAN. O most bloody sight!  
[FOURTH] PLEBEIAN. We will be revenged.  
[ALL THE PLEBEIANS]. Revenge! About! Seek! Burn! Fire! Kill! Slay!



Let not a traitor live!” (Shakespeare, 1998: 616)

O ritmo dramático por contraste ou oposición entre os parlamentos discursivo-argumentativos, de carácter persuasivo, de BRUTUS e ANTONY, fronte ás réplicas corais dos plebeos, compón unha tensión rítmica que desenvolve unha función dialóxica, xa que podemos comprobar a eficacia dos parlamentos de BRUTUS e de ANTONY nas reaccións corais dos plebeos, nunha dinámica semellante á da retroalimentación dialóxica (acción/reacción).

Ademais do *contraste ou oposición* entre a voz dirixente individual dos discursos políticos de BRUTUS e de ANTONY, e a voz plural dos plebeos facéndolle o contrapunto aos primeiros, a efusividade que implica a suma das voces plurais dos plebeos, entre outras razóns, debido á adición do *ritmo dramático por acumulación*, implica un *ritmo dramático intensivo por diálogo coral*.

Recuando no tempo cara á traxedia grega, podemos observar como a *coralidade*, incluso en Eurípides, ten un rol menos implicado na acción, manténdose á distancia do observador, da testemuña.

Fixémonos só nun breve parlamento do CORIFEIO en *Medea* (431 a. C.), xusto despois de que CREONTE a expulsa do país a ela e aos seus fillos:

“[...]

CREONTE. [...] Pero te prevengo que, si mañana la antorcha del dios te ve a ti y a tus hijos dentro de los confines de esta tierra, morirás. Lo que te acabo de decir no es falso. Y ahora, si debes quedarte, quédate un día, pues no podrás llevar a cabo ninguna de las acciones que me aterran.

*(Creonte abandona la escena.)*

CORIFEIO. ¡Desgraciada mujer! ¡Ay, ay, triste por tus pesares! ¿A dónde te dirigirás? ¿A qué hospitalidad vas a recurrir? ¿En qué casa o tierra hallarás la salvación de tus desgracias? ¿Cómo te ha sumergido la divinidad en un oleaje infranqueable de males!

MEDEA. La desgracia me asedia por todas partes. ¿Quién lo negará? Pero esto no se quedará así, no lo creáis todavía. A los recién casados aún les acechan dificultades, y a los suegros no pequeñas pruebas. [...]” (Eurípides, 1999: 225-226)

Neste caso estamos ante a aparencia dialóxica das quendas de fala, na que a portavoz do CORO de mulleres interroga a MEDEA para darlle a oportunidade de expresar, nun longo parlamento, as súas intencións, a xeito de *ritmo dramático por mecanismo de preparación ou anticipación*, tamén como *ritmo dramático por creación ou apertura de*

*expectativas respecto ao que fará MEDEA, unha vez emitida a sentenza de desterro por parte de CREONTE.*

Estamos, xa que logo, nunha función do CORO na que vén a expresar a pregunta hipotética que o dramaturgo calcula que estará a facerse a recepción neste punto do desenvolvemento da *fábula*.

Porén, logo do parlamento de MEDEA, o CORO, a través de dúas “estrofas” e as súas “antístrofas”, procederá ao comentario e á recapitulación de informacións da *historia*, para afrouxar a tensión rítmica, despois da escena de *conflicto* entre CREONTE e MEDEA e a seguinte entre MEDEA e JASÓN:

“CORO.

Estrofa 1ª.

*Las corrientes de los ríos sagrados remontan a sus fuentes y la justicia y todo está alterado. Entre los hombres imperan las decisiones engañosas y la fe en los dioses ya no es firme. Pero lo que se dice sobre la condición de la mujer cambiará hasta conseguir buena fama, y el prestigio está a punto de alcanzar al linaje femenino; una fama injuriosa no pesará ya sobre las mujeres.*

Antístrofa 1ª.

*Y las musas de los antiguos aedos cesarán de celebrar mi infidelidad. En nuestra mente Febo, maestro de los cantos, no infundió el don del canto divino de la lira; en otro caso, hubiera entonado, en respuesta, un himno contra el linaje de los hombres. Pero el largo fluir del tiempo tiene que decir mucho sobre nuestro destino y el de los hombres.*

Estrofa 2ª.

*Tú navegaste desde la morada paterna con el corazón enloquecido, franqueando las dobles rocas del mar y habitas en una tierra extranjera, privada de tu lecho y de tu esposo, infortunada, y con ignominia serás desterrada de esta tierra.*

Antístrofa 2ª.

*Se ha esfumado el encanto de los juramentos. El pudor ya no tiene su asiento en la gran Hélade y ha volado hasta el cielo. Y tú, infeliz, no tienes una casa paterna como fondeadero de tus desgracias, sino que otra reina más poderosa que tu lecho domina en la casa.*

*(Aparece en escena Jasón.)*” (Eurípides, 1999: 228-229)

Bandeando entre o *ritmo dramático distensivo por diálogo referencial* e o *ritmo dramático distensivo por diálogo ilustrativo*, este segmento no que intervén o CORO convértese nunha chaira entre dous segmentos nos que repunta a tensión, debido a un *ritmo dramático por contraste ou oposición entre os personaxes de CREONTE e MEDEA (no segmento anterior), e de MEDEA e JASÓN (no segmento posterior), en cadansúa escena de conflito*, a través dun *ritmo dramático por diálogo discursivo-argumentativo de confrontación e disputa*.

\* \* \*

No capítulo dedicado á “coralidade” dentro do volume *Nouveaux territoires du dialogue* (2005), dirixido por Jean-Pierre Ryngaert, Martin Mégevand apunta a función “límica” que a coralidade pode achegarlle ao drama a traves da ritualización e da cerimoniaisidade, tanto na traxedia clásica como nas dramaturxias contemporáneas. Non obstante, na súa definición, Mégevand, sitúa a *coralidade* como unha disposición particular das voces que non é nin diálogo nin monólogo, e que tampouco vai concordar coa concepción clásica do *coro*, en tanto voces ao unísono ou unha voz que representa á totalidade do colectivo. Non, a *coralidade* na dramaturxia contemporánea ten máis que ver coa “difracción da palabra e das voces”.

“[...] requérant une pluralité (un minimum de deux voix), contourne les principes du dialogisme, notamment réciprocité et fluidité des enchaînements, au profit d’une rhétorique de la dispersion (atomisation, parataxe, éclatement) ou du tressage de différentes paroles qui se répondent musicalement (étoilement, superposition, échos, tous effets de polyphonie.)” (Martin Mégevand en Ryngaert, 2005: 38)

No que atinxe á hibridación da dimensión lírica que pode fornecer a *coralidade*, sumada á dimensión épica, herdada desa función testemuñal de relato que vén dos primeiros *coros* de Esquilo, e que tamén recuperou Bertolt Brecht coa figura dos narradores, atopamos exemplos nos que a *coralidade* se vincula ao concepto de canto para esconxurar e facer xustiza, como é o caso da obra *The Investigation. Oratorio in 11 Cantos* (1966) de Peter Weiss<sup>65</sup>.

En *The Investigation. Oratorio in 11 Cantos* (1966) de Peter Weiss achamos o seguinte cadro de personaxes, xa de por si elocuente a respecto do *ritmo dramático por diálogo coral*:

“JUDGE  
COUNSEL FOR THE PROSECUTION representing the Public Prosecutor and the Co-Plaintiff [One of the most interesting aspects of the Auschwitz trials in Frankfurt was the presence of legal emissary from East Germany, whom the author here refers to as the co-plaintiff. (Nota do tradutor)]

---

<sup>65</sup> Peter Weiss (Nowawes, 1916-Estocolmo, 1982). Escritor, pintor, deseñador gráfico e cineasta alemán, nacionalizado sueco. Fillo de pai xudeo e nai cristiá, veuse na obriga de emigrar de Alemaña cando ascendeu ao poder o nazismo. A súa familia trasladouse a Londres e, despois el foi vivir a Estocolmo onde permaneceu o resto da súa vida. Foi membro activo do Partido Comunista de Suecia e participou no tribunal popular contra a guerra de Vietnam que Bertrand Rusell deseñou en 1967. A súa obra máis coñecida é *Marat/Sade* (1963), exemplo de metaficción de forte compromiso político e influencia brechtiana.

COUNSEL FOR THE DEFENCE

DEFENDANTS 1-18 representing actual people

WITNESSES 1-9 representing successively quite diverse and anonymous witnesses" (Weiss, 2005)

Vexamos un fragmento da secuencia III do "CANTO FOUR: THE POSSIBILITY OF SURVIVAL" entre o xuíz e a testemuña feminina número 4:

"JUDGE. You spent several months  
in Women's Block Number Ten  
where medical experiments  
were carried out

What can you tell us about them

FEMALE WITNESS 4. *(She is quiet)*

JUDGE. We can understand

that the witness

may find it difficult to speak

and that she would rather remain silent

But we ask her

to explore all those parts

of her memory

which might shed light on the circumstances

being considered

FEMALE WITNESS 4. There were 600 of us there

in the Women's Block

Professor Clauberg directed the research

The other camp doctors

supplied the human material

JUDGE. How were the experiments carried out

FEMALE WITNESS 4. *(She is quiet)*

DEFENCE COUNSEL. Is the witness suffering

from loss of memory

FEMALE WITNESS 4. Ever since my time in the camp

I have been ill

DEFENCE COUNSEL. How does your illness manifest itself

FEMALE WITNESS 4. Fits of dizziness and nausea

Just now I had to vomit in the toilet

because it smelled of chlorine

They spilled chlorine over the corpses

I can't stay

in closed rooms

DEFENCE COUNSEL. No failure of memory

FEMALE WITNESS 4. I would like to forget

but I still see it before me

I would like to remove the number

on my arm

In summer  
when I wear sleeveless dresses  
people stare at me  
and there is always the same expression  
in their eyes  
DEFENCE COUNSEL. What kind of expression  
FEMALE WITNESS 4. Scorn  
DEFENCE COUNSEL. Does the witness  
still feel herself persecuted  
FEMALE WITNESS 4. *(She is quiet)*  
JUDGE. Please tell us  
what kind of experiments do you remember  
FEMALE WITNESS 4. There were girls  
17 to 18 years old  
They were selected  
from among the healthiest prisoners  
They carried out X-ray  
experiments on them  
JUDGE. Can you describe them  
FEMALE WITNESS 4. The girls were placed  
before the X-ray machine  
A plate was fastened to their stomachs  
and to their buttocks  
The rays were directed into their ovaries  
to burn them out  
Severe burns and abscesses  
developed on their flesh  
JUDGE. What happened to the girls  
FEMALE WITNESS 4. Within 3 months  
they were subjected  
to further operations  
JUDGE. What kind of operations  
FEMALE WITNESS 4. Their ovaries and sex glands  
were taken out  
JUDGE. Did the patients die  
FEMALE WITNESS 4. If they did not die during the operation  
they died soon afterwards  
After a few weeks the girls  
had completely changed  
They took on the appearance  
of aged crones  
JUDGE. Does the witness recall  
if any of the Defendants  
was involved in the operations  
FEMALE WITNESS 4. All doctors met each other daily  
in their quarters  
It can be assumed  
that they were at least

informed of the proceedings  
DEFENCE COUNSEL. We vigorously object  
to statements of this kind  
The fact that our clients  
happened to be in the vicinity  
of the proceedings described  
in no way makes them accessories  
JUDGE. Would the witness tell us  
what other operations were performed  
FEMALE WITNESS 4. (*She is quiet*)  
DEFENCE COUNSEL. We are of the opinion  
that the witness  
due to her state of health  
is in no condition to give  
reliable answers to the court  
[...]" (Weiss, 2005: 90-93)

A *coralidad* aquí, representada nomeadamente pola FEMALE WITNESS 4, aínda que tamén polo resto dos personaxes-tipo, como retratos máis sociolóxicos ca psicolóxicos, representando estamentos profesionais, institucionais e mesmo políticos, funciona baixo o *ritmo dramático distensivo por diálogo referencial e ilustrativo*. Non obstante, a presión semántica dos contidos, do tema abordado, e a finalidade purgativa do “oratorio”, que serve de subtítulo á obra, fornecen esa compensación rítmica.

Asemade, as palabras pronunciadas no ámbito do *diálogo coral* revisten unha dimensión política ao representar as voces de diferentes colectivos e isto, xunto ao alcance documental respecto a unha ferida histórica como a da masacre nazi, “A dramatic reconstruction of the Frankfurt War Crime trials”, incrementa, sen dúbida, a tensión que unha dramaturxia deste tipo pode concitar.

Trátase, xa que logo, de suplir a ausencia do progreso lóxico da acción, así como a dialéctica do diálogo, organizados arredor dun *conflicto*, para estruturarse dun xeito “melódico”, como se se tratara dun canto a moitas voces, máis aló de confrontacións individuais cara a asuntos de transcendencia comunitaria.

“En el teatro, la presència dels cors crea sempre en la representació feixos d’efectes convergents amb l’objectiu de modificar la relació de l’espectador amb la falla. El treball operat pel cor a l’interior de la forma dramàtica desestabilitza les categories usuais de la representació segons les quals s’oposa la intel·ligibilitat a la sensibilitat, l’escena a la sala, la paraula al cant: imposa a l’espectador un règim de representació multiforme, orientat cap a l’*espectacle total* participatiu i dionisiac ja intuït per Nietzsche i Artaud.” (Sarrazac, 2009: 52-53)

### 7.H.3.ñ. RITMO DRAMÁTICO POR FALSO DIÁLOGO

O *falso diálogo* (Ubersfeld, 2004: 27) prodúcese cando un personaxe enuncia todo aquilo que desexa sen que ninguén o interrompa, o resto dos personaxes, nese momento, limítanse a asentir, ou a introducir réplicas insubstanciais, ou a repetir aquilo que di o personaxe que está soltando o seu *speech*.

A situación redúcese, en realidade, a un personaxe que fala e o resto que o escoitan, ou que serven como coartada dramaturxica para que ese personaxe fale e diga o que está a dicir.

Desde unha perspectiva rítmica habería que aplicarlle os mesmos ou parecidos parámetros que ao monólogo xa que, en realidade, provoca ese efecto.

Vexamos un breve exemplo, moi claro a este respecto, na obra *Eliana en ardentía ou Bernardo destemplado* (2000) de Roberto Salgueiro<sup>66</sup>.

“VELLA: Supoño que sabedes das visitas que recibo a cotío dese fogoso Bernardo, pois aquela xanela vos dá á horta que me ten arrendada o Príncipe Escala.

ELIANA: (*Sorprendida*) ¡¿Que dices?!

VELLA: O que oídes. Non hai noite, logo des soar as campás de Santa María, que non se me prante ese Bernardo na horta. E non dou feito, miña señora, que pola miña idade, e malia a miña natureza báltica, non aturo a incontinencia dese mozo.

ELIANA: Oresllas, ¿que escoitades?

VELLA: Ah, e non me extendo en detalles porque non quero abusar da vos cortesía. Mais sabede que teño home e sete fillos, que me deron trinta e dous netos e vou xa polos catro bisnetos e outro que polas témporas de outono ha vir, queira Deus san e enteiro. Mais xa non estou para estas algaradas, miña señora; agora vén el, aló vou eu; corre un, persegue o outro, e esta é historia que semlla non ter fin. [...]” (Salgueiro, 2000: 30-31)

### 7.H.3.o. RITMO POR DIÁLOGO DE REPETICIÓN OU VARIACIÓN INSISTENTE

Esta modalidade recolle os mecanismos do ritmo por *reaparición*, *recorrecia*, *repetición e variación* aos que dedicamos un extenso capítulo anterior.

---

<sup>66</sup> Roberto Salgueiro (Caracas, 1966). Dramaturgo e director de escena galego. Dirixe a Aula de Teatro da Universidade de Santiago de Compostela. Ten acadado en varias ocasións o prestixioso Premio Álvaro Cunqueiro de obras teatrais da Xunta de Galicia. Entre as súas pezas podemos citar: *O arce no xardín* (1989), *Eliana en ardentía ou Bernardo destemplado* (2001), *Matanza* (2002), *Apnea* (2003), *Molière final* (2003), *Historia da chuvia que cae todos os días* (2008), *Memoria de Helena e María* (2009). Tamén obtivo o Premio Rafael Dieste da Deputación da Coruña e o Premio Abrente para textos teatrais da MIT Ribadavia.

Non obstante, aquí só se trata de constatar, a través de algún exemplo práctico, a súa pertinencia na interacción verbal dialóxica, tanto nas “dramaturxias fabulares” como nas “dramaturxias non fabulares”. Xa sexa na dialéctica arredor dun *conflicto dramático*, xa sexa nun xogo de combinacións enunciativas.

O caso é que a *repetición e variación insistente* tende a estancar o avance ou o desenvolvemento da acción. Pero, por outra banda, posúe unha alta capacidade, como xa se expuxo nos apartados precedentes dedicados a estes mecanismos, de intensificación rítmica e de creación de regularidades e automatismos que impelen un tipo determinado de movemento e pulsación.

Un dos dramaturgos máis sobranceiros na utilización deste mecanismo de *ritmo por diálogo de repetición e variación insistente* é Thomas Bernhard.

Entre outras virtudes, este mecanismo rítmico dota á dramaturxia dunha ostensible cualidade musical e, no caso de Bernhard, engade, ademais, uns procedementos que xeran efectos ligados ao que podemos definir como humor negro.

Escollemos a peza breve titulada *Un muerto* (1978)<sup>67</sup> de Thomas Bernhard, na que se condensan os mecanismos rítmicos que caracterizan toda a súa dramaturxia, nomeadamente o *ritmo por diálogo de repetición e variación insistente*.

Trátase dun *dramolette*, da serie de sete, que encabeza *Comida alemana*, onde fai unha crítica aos alemáns, inzada dunha comicidade aceda.

A concepción dos personaxes e do reparto de voces resulta eminentemente *coral*, xa que estas dúas mulleres, que poderían ser unha ou máis, representan a unha colectividade beata e, á vez, asasina. Saen de rezar o rosario dunha igrexa, pero dispóñense a pegar carteis coa cruz gamada e, ademais, a PRIMERA MUJER insiste en que ela xa veu moitos mortos e que non lles hai que temer senón mirarlles directamente á cara (réplicas 13<sup>a</sup> e 33<sup>a</sup>).

Ademais do *ritmo dramático por coralidade verbal*, tamén se pode apreciar unha tendencia ao *ritmo dramático por falso diálogo*, xa que hai unha desproporción entre a extensión das réplicas da PRIMERA MUJER respecto á brevidade das réplicas da SEGUNDA MUJER, asentindo ou repetindo algo que xa dixo a primeira. Isto implica un *ritmo dramaturxico por contraste ou oposición entre a extensión longa das réplicas da PRIMERA MUJER, fronte ás réplicas breves da SEGUNDA MUJER*.

---

<sup>67</sup> Pode consultarse, no capítulo correspondente do Apéndice, a reprodución da peza breve de Thomas Bernhard, titulada *Un muerto* (1978).



De xeito simultáneo dáse tamén un *ritmo dramático por contraste ou oposición entre a actitude propositiva e imperativa da PRIMERA MUJER, fronte á actitude submisiva e de acatamento por parte da SEGUNDA MUJER.*

Entrando no ámbito do *ritmo por diálogo de repetición ou variación insistente*, que aquí resulta moi ostensible, imos ver como os xogos repetitivos se trenzan con eses *contrastos e oposicións* entre as extensións das quendas de fala e as actitudes dos personaxes.

Asemade, tamén é facilmente constatable o feito de que as diversas combinacións de mecanismos rítmicos por repetición e variación contribúen aquí a xerar un efecto hiperbólico de rendibilidade cómica.

As tres fases de achegamento ao obxecto, que nun principio se nos anuncia como un morto, están inzadas do *ritmo dramático por variación leve de deícticos e outros signos lingüísticos indexicais cara ao obxecto tanático.*

A primeira fase sería a descuberta do cadáver á beira da estrada, entre unhas árbores, tapado cun papel de envolver. Vai desde o incio ata a réplica 23<sup>a</sup>, na que se achegaron a el.

A segunda fase encétase na réplica 23<sup>a</sup>, co descubrimento dos pés do defunto e a afirmación rotunda de que é un home. Esta segunda fase chega ata a didascalía que hai na réplica 35<sup>a</sup>: “*agarra a su compañera y se dirige valientemente hacia / el muerto, decepcionada*”, xusto cando se produce un *ritmo dramático por anagnórise, ao descubriren que non se trata dun morto senón duns rolos de papel.*

Pero aquí, no seo da réplica 35<sup>a</sup>, cando a SEGUNDA MUJER di decepcionada:

“[...]  
No es un muerto  
*suelta a su compañera*  
Qué cosas  
mire  
es un rollo de papel  
alguien lo ha perdido  
algún camión  
mire  
un rollo de papel  
*hurga con su zapato negro de la Alta Baviera en el rollo de papel*  
un rollo de papel  
un rollo de papel nada más  
lo ve  
mire

mire también  
un rollo de papel  
y yo creía que era un muerto  
pero no es más que un rollo de papel  
Qué cosas  
*se inclina para examinar el gran rollo de papel*  
Es un rollo de papel”

Xorde un *ritmo dramático por contraste ou oposición cómica entre a reacción de decepción da PRIMERA MUJER, ao descubrir que non se trata dun morto senón dun rolo de papel, e a norma ética segundo a cal o que debería sentir o personaxe é alivio e non decepción*. Estamos, por tanto, ante unha inversión de valores transgresiva ligada, neste caso, ao humor negro.

A relación a ese referente implícito da ética que aquí se perverte cun comportamento anómalo produce esa tensión cómica. Cúmprese, neste intre da peza e quizais xa desde o seu comezo e ata o final, un claro efecto de humor negro na abordaxe de asuntos tan graves como pode ser a morte, o fanatismo relixioso aliado á apoloxía do nazismo.

“L’humour est analysé par Freud comme un mécanisme de défense contre la souffrance. En réduisant les dangers du monde à une vettille, par le biais de la plaisanterie, l’humoriste les domine. Le paradoxe de l’humour est donc qu’il peut être révélateur d’une angoisse profonde et d’un rapport agressif au monde (c’est le cas de l’humour noir, considéré comme l’expression d’une forme de cynisme) [...] L’humour noir va au bout de ce paradoxe: en s’attaquant aux sujets les plus graves, il traduit une volonté extrême de se protéger du monde par la distance et le rire; [...] l’humour noir renverse les valeurs mais n’en tire aucune force vitale; sa seule fonction régulatrice est celle de la mise à distance: il dégrade son objet comme pour en conjurer le caractère anxiogène.” (Sternberg-Greiner, 2003: 229-230)

Xusto na didascalía, que hai antes da réplica 36ª da SEGUNDA MUJER, prodúcese un *ritmo dramático por variación da anagnórise, ao descubrir, de súpeto, desta vez, que o rolo de papel son carteis coa cruz gamada do marido da PRIMERA MUJER*. De novo, xorde o efecto de humor negro que acabamos de describir.

“[...]  
*quiere deshacer el rollo de papel, pero el rollo de papel se deshace solo con la rapidez del rayo*  
36ª. SEGUNDA MUJER *gritando*  
Qué cosas  
todo cruces gamadas  
37ª. PRIMERA MUJER

Qué cosas  
Son los carteles  
que quería poner mi marido de noche  
los carteles  
con las cruces gamadas comprende”

Esta sería a terceira fase de aproximación, na que Bernhard nos vai revelando, gradualmente, o que alí se agocha.

Esta terceira fase redondea o sentido do *dramolette* cando a PRIMERA MUJER, coa axuda da SEGUNDA MUJER, se dispoñen a carrexar os carteis coa cruz gamada, que simboliza o xenocidio nazi, para ocupárense elas mesmas de penduralos, nese xesto de apoloxía da morte, do asasinato que, unha vez máis, pode resultar paradoxal, nun *ritmo dramático por contraste ou oposición entre o incio, no que dúas mulleres veñen de rezar, e o final, no que se dispoñen a facer propaganda nazi.*

A SEGUNDA MUJER, na penúltima quenda de fala, volve a reforzar o *ritmo dramático por contraste ou oposición cómica, entre a súa actitude e o discurso de desencanto porque o rolo de papel non fose un morto senón “nada más que cruces gamadas”*, levando a estas dúas figuras, a través da inversión de valores, cara ao grotesco.

“38ª. SEGUNDA MUJER  
Todo cruces gamadas  
qué cosas  
todo carteles con cruces gamadas  
y nosotras que hemos creído  
que era un muerto  
nada más que cruces gamadas”

Á marxe da rendibilidade cómica derivada dos mecanismos de adxunción que, a través da repetición e da variación, contribúen á hipérbole e ao grotesco, asociado este ao monstruoso, neste caso das actitudes manifestadas polas dúas mulleres, xunto ao paradoxo e á inversión de valores respecto á ética dun referente implícito, tamén podemos atopar o *ritmo por diálogo de repetición e variación insistente* con outras funcións, xa sexa no ámbito do drama, xa sexa no propio ámbito da enunciación.

Velaí o caso dun *ritmo por diálogo de repetición e variación insistente*, que leva ao segmento dramático no que se inscribe cara a unha dinámica ritual e con connotacións

de preparación na increpación máxica que fan CLARA e SOLANGE, xusto no final funesto da obra *As criadas* (1978) de Jean Genet<sup>68</sup>.

“[...]

CLARA. [...] Seremos fermosas, libres e felices. Solange, non nos queda nin un minuto que perder. Repite comigo...

SOLANGE. Fala, pero amodo.

CLARA (*Mecánica*). A señora deberá tomar a tila.

SOLANGE (*Dura*). Non, non quero.

CLARA (*Agarrádoa polos pulsos*). Lurpia! Repite. A señora tomará a súa tila.

SOLANGE. A señora tomará a súa tila...

CLARA. Porque ten que durmir...

SOLANGE. Porque ten que durmir...

CLARA. E eu teño que velar por ela...

SOLANGE. E eu teño que velar por ela...

CLARA (*Deitándose na cama da Señora*). Repito. Non me interrompas máis, óesme? Obedeces? (*Solange di que si coa cabeza.*) Repito! A miña tila!

SOLANGE (*Dubidando*) Pero...

CLARA. Digo que a miña tila!” (Genet, 2010: 119-120)

#### 7.H.3.p. RITMO DRAMÁTICO POR CONVERSA

Segundo a definición na que Jean-Pierre Ryngaert opón *diálogo* a *conversa* (Ryngaert, 2005a), o primeiro sería ordenado segundo un proxecto de acción, cuns obxectivos por parte dos intervinientes, que lle outorgan un sentido e unidade dialéctica, porén, a *conversa* sería máis fragmentaria, abeirando a estética da colaxe, “descosida”, imprevisible e libre de calquera obxectivo máis aló de encher o tempo, falar por falar, como nunha especie de limbo ou de estadio de lecer.

“Au dialogue serait réservé le conflit, ou en tout cas le face-à-face, l’*agôn*; à la conversation les échanges banals faits des petits riens et des préoccupations quotidiennes. Le dialogue présenterait une façade nettoyée de toutes les scories de la parole ordinaire, il se développerait en économisant les hésitations et les accidents propres à la langue émise au présent, encore une fois à l’opposé de la conversation riche en répétitions et ratages de tous ordres.” (Ryngaert, 2005a: 17-18)

---

<sup>68</sup> Jean Genet (París, 1910-1986). Poeta, novelista e dramaturgo francés. A súa obra, en xeral, caracterízase pola rebelión contra a sociedade e as súas convencións, así como o feito de darlle voz aos personaxes marxinais e dos baixos fondos. Entre as súas pezas máis recoñecidas, escenificadas e traducidas en todo o mundo están *As criadas* (1947), *Haute surveillance* (1949), *O balcón* (1957), *Les Nègres* (1959) e *Les Paravents* (1961).

Ademais desta incidencia dos mecanismos rítmicos de *repetición* e *variación* no seo da conversa, cómpre considerar tamén a incidencia dos mecanismos rítmicos relacionados coa fragmentación e a ruptura, as elipses, os sobre-entendidos, a acumulación de elementos verbais digresivos, citacións, interxeccións, etc. que, sen dúbida, poden substituír a distensión, derivada da ausencia de *conflicto* ou de *obxectivos* entre os personaxes ou locutores, para diferila á intensidade enunciativa procurada polo “implícito”, típico das conversas, nas que non se adoitan precisar ou afianzar os presupostos sobre os que se trata.

A tensión rítmica na conversa deriva, como acabamos de apuntar, dese efecto de caos, cheo de saltos temáticos e de digresións, interrupcións, elipses, correccións, abandono dun asunto sen completalo para pasar, de súpeto e sen transición, a outro asunto, etc., dos implícitos e presupostos que manexan os interlocutores, sen molestárense en aclaralos, como se houbose unha negación da dobre enunciación típica do diálogo teatral.

Peter Szondi, na seu ensaio *Teoría del drama modern (1880-1950)*, dedica un capítulo a “La peña de conversa”, onde sinala que no “drama auténtico” o *diálogo* é o espazo común onde se “obxectiva a interioridade dos personaxes”, en referencia á voz obxectiva do drama, mentres que a *conversa* resulta allea e autónoma aos personaxes.

“El diàleg dramàtic és irrevocable i ple de conseqüències en cadascuna de les seves rèpliques. Constitueix la seva temporalitat com una cadena causal i es distancia així del transcurs del temps. D’aquí el caràcter absolut del drama. En la conversa és diferent. No té cap origen subjectiu ni cap finalitat objectiva: no condueix enlloc ni es prolonga en cap acte. Per això no té tampoc un temps propi sino que participa del transcurs “real” del temps. [...] Com que no compromet a res, la conversa no pot conduir a l’acció.” (Szondi, 1988: 66-67)

Ou sexa, o *ritmo dramático por modo conversacional* finca a súa temporalidade fóra da ficción e aséntaa no propio devir crebado e, en certo sentido, desordenado e caótico, do enunciado.

O carácter polifónico, ou ben coral, que difumina as diferenzas entre os locutores no diálogo da dramaturxia contemporánea, achégase e deriva do modo conversacional.

“La captació de rèpliques disperses en la quotidianitat revela, gràcies al muntatge, formes d’interacció inesperades entre enunciadors-personatges que no manifesten cap compromís explícit en els seus propòsits. El caràcter informe dels intercanvis, l’electroencefalograma pla que presenten al lector (cap conflicte, cap crisi, cap

problema visible a resoldre) els allunya cada vegada més de la lluita verbal i de l'enfrontament brillant.” (Sarrazac, 2009: 51)

Esa separación, entre a palabra e o locutor, afirma e focaliza a atención na propia materialidade da palabra e nos mecanismos rítmicos que acabamos de mencionar.

Un exemplo que nos pode servir para observar isto é o comezo da obra *Últimos Remorsos Antes do Esquecemento* (1998) de Jean-Luc Lagarce<sup>69</sup>.

“PIERRE. Estou contente. Estás bem? Estão bem? Vocês estão bem?  
PAUL. Pensei que íamos chegar primeiro do que vocês.  
HÉLÈNE. É o Antoine, aquele ali, Antoine. É o meu marido.  
ANTOINE. Quer dizer... a estrada é boa, andamos bem, ela lembrava-se perfeitamente do trajecto, não mudou nada, ela acha que não mudou nada..  
PAUL. É a Anne. É o Pierre.  
LISE. Eu chamo-me Lise.  
ANNE. Como está? Nós conhecemo-nos, é uma parvoíce. Imagino que se lembre, eu lembro-me perfeitamente de si, não sejas parvo, não nos vais apresentar um ao outro, imagino que se lembre.  
PIERRE. Não.  
LISE. Eu sou a filha deles, a segunda filha, a filha deles, deles os dois, ali.  
ANTOINE. Antoine. Estou muito contente.  
PAUL. Pois é, desculpem, peço-lhes que me desculpem.  
ANNE. Já estive aqui, mas foi há muitos anos...  
PIERRE. Não me lembro, repito, não nos podemos lembrar de tudo.  
PAUL. Paul. Encantado.  
ANTOINE. Antoine, o marido da Hélène. O pai da miúda.  
PIERRE. Ah, sim, encantado, foi o que tu disseste? Encantado, Pierre. Que miúda?  
LISE. Eu.  
PAUL. Deixa lá, se ele diz que não se lembra, é porque não se lembra.  
HÉLÈNE. De qualquer forma, ele conduz depressa demais.  
ANNE. Não se pode dizer que seja muito educado.  
PAUL. Não é bem o género dele.  
ANTOINE. Eu não conduzo depressa demais, eu conduzo.  
LISE. Eu não sou uma miúda.  
(...)

---

<sup>69</sup> Jean-Luc Lagarce (Hérimoncourt, 1957-París, 1995). Actor, director escénico e dramaturgo francés. A súa dramaturxia caracterízase por centrarse no discurso e reducir a importancia da intriga fabular. A súa escrita procede por incisos constantes, os seus personaxes retoman, sen cesar, aquilo que xa dixeron, modificándoo. Mentras estudaba Filosofía fundou, en 1978, a compañía Théâtre de la Roulotte, coa que escenificou pezas de Marivaux, Labiche, Ionesco e as súas propias. Rematou os seus estudos de Filosofía cun traballo titulado *Théâtre et Pouvoir en Occident*. Entre as súas pezas máis traducidas e escenificadas podemos citar: *Vagues souvenirs de l'année de la peste* (1982), *Histoire d'amour (repérages)* (1983), *Derniers remords avant l'oubli* (1987), *Music-hall* (1988), *Juste la fin du monde* (1990), *Histoire d'amour (derniers chapitres)* (1990), *Nous, les héros* (1993), *Nous, les héros (version sans le père)* (1993), *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (1994), e *Le Pays lointain* (1995).

PAUL. Primeiro falas tu. Foi o que combinámos, é melhor, preferimos ouvir-te; era o que tínhamos combinado. Combinámos isso?

HÉLÈNE. Sim. Prefiro.

PIERRE. Eu? Porquê eu? Não percebo. Que história é essa? Não, eu não sabia, não há razão nenhuma. Não estava previsto, isto não estava previsto, e não preparei nada; e também, é preciso que saibam isto, também, sim, não tenho nada a dizer, agora não, imediatamente, imediatamente, não. [...]” (Lagarce, 2005: 105-107)

Aparte da función fática, o *ritmo dramático por modo conversacional* instálase, de xeito ben constatable, nas múltiples repeticións da palabra e na aparencia casual, máis que causal, das quendas de fala e dos seus contidos, non exentos de saltos temáticos e referencias implícitas.

## 7.I. TENSIONES RÍTMICAS NA RELACIÓN ENTRE *FÁBULA* E *TRAMA*

### *Grao de presenza dos elementos principais da fábula na trama*

Outro ángulo de análise rítmica sobre a maior ou menor densidade ou “tensión” dos segmentos que conforman a *trama*, nas chamadas “dramaturxias fabulares” (Sanchis, 2003: 35), son os elementos ficcionais relevantes e a súa, maior ou menor, comparecencia nos diferentes segmentos ao longo da *trama*.

Fincamos esta nosa clasificación, na estipulada por García Barrientos, que é a que máis útil nos parece para o noso cometido, quen desenvolveu un estudo exemplar e pormenorizado do tempo (1991).

Interésannos, para comezar, os graos de *(re)presentación* do tempo en relación cos graos de *(re)presentación* das *accións*, dos personaxes e do espazo, xa que institúen na rede estrutural uns intres de maior intensividade e focalización que, á súa vez, irán despregando, a distintos niveis e con distintas repercusións, os vectores de forza motriz que articulan o *ritmo dramático* dunha obra.

Tomamos como soporte básico, nesta clasificación, o *tempo real ou pragmático*, en relación ao cal analizamos os graos de representación doutros elementos da *fábula* na *trama*, tales como as temporalidades, as accións, os personaxes e os espazos.

Consideramos, para este fin, a *trama* desde unha das súas funcións máis importantes, a parte do seu papel estruturador dos materiais dramáticos, que é a de “mantener viva y despierta la receptividad del espectador; es decir, producir una cadena de estímulos susceptibles de concentrar permanentemente la atención del público sobre aquello que

acaece en el escenario y de abrir sus expectativas sobre lo que acaecerá.” (Sanchis Sinisterra, 2003: 206)

Asemade, consideramos para esta clasificación, como condición *sine qua non* do ritmo na dramaturxia, o feito constatable da *secuencialidade*, en relación coa *extensión* ou *duración*, máis os *mecanismos* de natureza rítmica, como son a *alternancia* e/ou a *contraposición*. E facémolo así por unha razón ben sinxela, se o grao de representación dos elementos da *fábula* na *trama* é sempre o mesmo, ou sexa constitúe unha única secuencia que ocupa toda a obra, entón non servirá para determinar os motores do devandito *ritmo dramático*. Para que este poida ser operativo, en canto aos graos de representación dos elementos da *fábula* na *trama*, é preciso que se articule en secuencias diversas, que acaden un mínimo grao de *variación* entre elas.

Así pois, o establecemento destas secuencias dependerá:

Por unha banda, dunha dialéctica de *alternancia* e *contraposición* que se asenta no *tempo real ou pragmático* e no seu devir continuo, ese tempo real que impulsa o feito rítmico como construción dramaturxica.

Por outra banda, do vínculo entre os acontecementos capitais da *fábula* e os que presente a *acción dramática* que a *trama* diseña.

\* \* \*

O feito de que un segmento se mova baixo o *efecto rítmico do contraste* presupón que a súa dimensión dependerá do segmento anterior, a todos os niveis. Así pois, baséanse en contrapor os elementos que os conforman, tanto a nivel formal, *nivel do discurso*, que é cando estariamos a falar de *ritmo dramaturxico por contraste de segmentos*, como a nivel semántico, caso no cal estariamos a falar de *ritmo dramático por contraste de segmentos*. Xa sexa porque se inverta a *situación dramática*, porque se pase dun segmento cunha *acción* larvaria a outro dunha *acción* frenética, un no que predomine un tipo de emoción que contrasta co seguinte, no que predomina a súa oposta, etc. etc. Ou sexa, *oposición* e *contraste* entre calquera elemento interior conformante dun *segmento dramático* e os elementos doutro.

Cabe dicir que, como mecanismo rítmico e configurador, o *contraste* garante entre os *segmentos dramáticos* unha certa homoxeneidade polo feito de facelos *complementarios*. O *contraste* sempre actúa como algo *complementario*, non como elemento dissociativo. O *ritmo dramaturxico ou dramático por contraste* é sempre vinculante. Os elementos



“opostos” no *contraste* compénsanse, e tenden a agrupárense en unidades máis ou menos compactas.

Hai que prestar atención, por outra banda, ao feito de que todo *contraste* implica unha certa *simetría*. E que, como acontece na *dispositio* retórica, ten certas equivalencias coa nomeada estrutura bipartita “que supón a coexistencia de dous constituíntes que manteñen unha tensión recíproca no conxunto que os integra” (Azaustre e Casas 1997: 71).

Polo que se pode concluír que o *ritmo dramaturxico ou dramático por contraste* funciona en base a un *equilibrio de oposición e concordancia*, que proporciona a *compensación* e a *integración* dos *segmentos dramáticos* que se ritman baixo os seus influxos.

Canda isto tamén cómpre fixármonos nalgúns dos efectos que pode comportar a *coincidentia oppositorum*, como é a ambigüidade ou un certo desconcerto, provocados polo choque de dous segmentos que, como dúas afirmacións contraditorias, crébanse na colisión. O misterio e a forza de atracción que nos arrastra cara a esa greta aberta na creba da pugna, pode xerar un desacougo na recepción sumamente excitante. Non esquezamos que as antinomias están na cerna xerativa dos feitizos e conxuros.

A *oposición* entre dous segmentos tamén pode servir para *reter* e *aguantar* a marcha ou a direccionalidade do primeiro segmento, opoñéndolle o seguinte que exercerá unha *resistencia* contra o anterior, para acumular, desta maneira, a enerxía ata libérala ou deixala rebentar máis adiante producindo un efecto moito máis climático.

De maneira equivalente ao que fixemos ao abordarmos as relacións rítmicas por *repetición* ou por *variación*, tamén aquí podemos engadir a mesma táboa combinatoria, segundo a disposición na *trama* dos segmentos opostos.

#### 7.1.1. TIPOS DE RITMO DRAMÁTICO CLIMÁTICO

Outro factor, en boa medida paradigmático, da natureza rítmica dos elementos que se dispoñen na *trama dramática* para o seu avance, é o *conflicto dramático*, que Jaume Melendres (2000: 40) define como a *situación* que nace dunha *oposición* ou choque. É, polo tanto, o *conflicto dramático* un motor de primeira orde tanto a nivel dramático para o avance da *acción*, como a nivel rítmico no seu momento culminante ou *climático*, xa que nel prodúcese, de xeito inmanente, unha acentuación tensional, con moi probables derivacións empáticas na recepción.

Pero para poder referirnos ao devandito *ritmo dramático climático* faise necesario botar unha ollada aos principais elementos dramáticos que constitúen a obra e que supoñen, en diferente grao, puntos climáticos, ou dito doutro xeito, botar unha ollada aos elementos dramáticos no interior dos cales se produce a agudización climática, ademais do propio *clímax*, ese que se desenlea no nó do *nó*, e que a tradición dramatúrxica vén illando como *clímax* per se.

Daremos unha volta polos elementos que Aristóteles propón na súa *Poética*, e que aínda son, en moitos aspectos, de plena vixencia na dramaturxia fabular actual.

Tamén recorreremos a estes procedementos sinalados polo grande mestre e filósofo grego porque non deixan de ser, en xeral, capaces de aglutinar e abrazar a moitos outros derivados deles ou compostos por eles, ou xerados en contestación a eles.

Dalgunha maneira, Aristóteles puxo unhas bases para a análise suficientemente abstractas e abertas como para que resulten, en si mesmas, de moita utilidade como punto de partida, e incluso como estímulo para deducir e xerar outros procedementos dramatúrxicos ao seu abeiro.

O seu formalismo e funcionalismo na análise das obras, “ao seren estas avaliadas só en función da súa configuración formal e do efecto que producen no receptor” (González Muñoz, en Aristóteles, 1999: 40) é para o noso obxecto, de estudo do *ritmo dramatúrxico* e do *ritmo dramático*, un punto de vista de suma valía, por partirmos nós, en primeira instancia, dunha análise da forma dramática nos seus diversos niveis, desde o lingüístico base, ata o da *fábula* dramática e a súa composición.

Desde Aristóteles aos nosos días a *acción* ten un papel fundamental no feito dramático. Aristóteles, no capítulo VI da súa *Poética*, circunscibía o dominio da traxedia á imitación dunha *acción* “esforzada e completa”.

“Completa” no tocante a que posuía un *principio*, un *medio* e un *fin*. E que tivera lugar a través da “actuación” dos personaxes e non dun relato.

Deducimos que no termo “esforzada” agóchase o feito de que a *acción* é produto dun *conflicto*. En sendo así, supoñemos que o “esforzo” por superar ou librar o *conflicto* será o que xere a *acción*, a carioca co rabo na boca.

Asemade, todo isto inscríbese dentro do concepto de “fábula”, que o mesmo Aristóteles vinculaba ao de “acción”, xa que a “fábula” é a estruturación (“composición”) dos *feitos* e a “alma” da traxedia. E a traxedia, á súa vez, é a imitación dunha *acción* que, como dixemos, debe ter *principio*, *medio* e *fin*.

As partes dos acontecementos deberán ser imprescindibles para o sentido da obra, de tal xeito que se se suprimira unha delas o todo carecería de sentido. O mecanismo conxuntivo aristotélico, que fará que cada unha das partes da *acción* sexa *necesaria* é, a tantas veces nomeada, *lóxica causal*.

Se consideramos as partes desa “acción esforzada e completa” como a *serie de accións* (*liña de acción*) que a constitúen, entón poderemos asignarlles como papel fundamental o do *cambio*.

Dun xeito parello entende Jaume Melendres, a partir da teorización aristotélica, a *liña dramática continua*, na que sobresaie o papel da *acción* como medio de *cambio* e motor do devir dramático.

Así, a *liña de acción dramática* é aquela que “resulta de l’establiment d’una estreitíssima relació de causa – efecte entre l’acción del personatge destinada a modificar una situación i el resultat obtingut (una nova situación) que generará una nova acción, etc.” (Melendres 2000: 87)

O mesmo Melendres (2000: 25) dános unha definición aglutinante de *acción* como “execución d’una decisión destinada a modificar una situación que el personatge considera insuportable o, si més no, millorable”. E, ademais, subministranos os vectores de forza centrais dunha *acción*, que poñen de manifesto, como vimos sinalando insistentemente, a súa natureza rítmica, que é o intre previo, e intenso, á súa realización, no que “el personatge decanta els seus dubtes, defineix la seva voluntat i es disposa a executar-la.” Similar é a concepción que John Howard Lawson (1995) ten sobre a preeminencia da *acción* como xeradora do “movemento dramático”, ao considerar que este baséase nunha “serie de cambios no equilibrio”, identificando *acción* e *cambio*: “Cualquier cambio en el equilibrio constituye una acción. La obra teatral es un sistema de acciones, un sistema de cambios menores y mayores en el equilibrio”. (Howard, 1995: 227)

A *acción*, neste senso, tamén inclúe un proceso de *expectación*, xa que o móbil de calquera *acción* sempre é a expectativa dun cambio, ao nivel que sexa (Howard, 1995: 228). De aí a súa potencialidade intensiva a nivel rítmico. É tamén importante non esquecermos, na mesma liña, que a *acción* implica desenvolvemento e crecemento no eido dramático.

Aristóteles determina o *mecanismo do cambio* como elemento estruturador da *fábula* a través da “peripecia”, da “anagnórise”, e do “lance patético”, que pasamos a describir,

por mor de que, como tales *cambios* operan tanto a nivel dramático, como a nivel rítmico.

Xa temos sinalado, reiteradamente, que calquera elemento cun valor desautomatizador que se introduza dentro dun sistema estable e regularizado, como é neste caso a *trama dramática*, erixirase nun posible factor rítmico. Neste caso os *cambios* dentro do percurso da *trama dramática* funcionarán, daquela, como *mecanismos de ritmo dramático*.

E dicimos *dramático* e non *dramatúrxico*, por referirnos ao nivel do contido dramático, ou sexa dos elementos interiores da ficción dramática. Mentres que a denominación *dramatúrxico*, empregada ata o de agora, facía alusión ás operacións formais estratéxicas que o dramaturgo dispón na composición do texto.

Así pois temos estipulados dentro da devandita *Poética* os seguintes *xeitos de cambio*:

A “peripecia” é o cambio da *acción* no sentido contrario.

A “anagnórise” é un cambio da ignorancia ao coñecemento.

E o “lance patético” é unha *acción* destrutora ou que move á dor.

Os tres *cambios* dentro da *liña de acción* teñen en común a capacidade de elevar a tensión dramática, configurándose, pois, como puntos intensivos con relación ao resto da *trama*, con cadanseu *intre climático*.

Polo cal non sería de balde, segundo como sexa o seu grao de cumprimento no drama, definir tres tipos de recursos rítmicos derivados. Neste caso trataríase, coma xa avisamos máis arriba, de *ritmo dramático climático*, por ter lugar no eido do contido da *fábula*, e por supoñer un *clímax*:

#### 7.1.1.a. PERIPECIA OU CAMBIO DE SENTIDO DA ACCIÓN

Prodúcese nos puntos álxidos do cambio, no mesmo intre no que a *acción* muda de sentido. Unha das razóns principais que dotan este intre de intensidade forte é o *efecto sorpresa* que produce na recepción, ao romper as *expectativas* que o desenvolvemento lóxico do sentido da *acción* facía prever (González Muñoz, en Aristóteles, 1999: 27).

Un exemplo clásico ao respecto podémolo achar en *Hamlet* (1602 aprox.) de William Shakespeare.

Imos observar un segmento da derradeira escena no que se dá o *ritmo dramático climático por peripecia*, cando a *RAÍÑA* brinda por *HAMLET* e bebe a copa envelenada que o *REI CLAUDIO* preparara para acabar coa vida do príncipe.

“[...]”

REI. Poñede as copas de viño nesa mesa.

Se Hamlet dá a primeira ou a segunda estocada ou se se desquita dando a réplica no terceiro asalto, que tódolos cañóns das ameas disparen.

O rei brindará para alenta-lo folgo de Hamlet e guindará na copa unha xoia única, máis valiosa que esa que catro sucesivos reis levaron na coroa de Dinamarca. Dádeme as copas; e que o tambor avise á trompeta,

a trompeta ó artilleiro fóra, os cañóns ós ceos e os ceos ó mundo:

“o rei brinda por Hamlet”. Veña, comezade.

*(Trompetas.)*

E vosoutros, os xuíces, ollo atento.

HAMLET. Preparado.

LAERTES. Preparado, señor.

*(Combaten.)*

HAMLET. Unha

LAERTES. Non.

HAMLET. Veredicto.

OSRIC. Estocada, unha estocada ben evidente.

LAERTES. Vale. Outra vez.

REI. Agardade. Traede a bebida. Hamlet, esta xoia é para ti.

A túa saúde.

*(Tambores, trompetas e disparo de cañón.)*

Dádelle a copa.

HAMLET. Quero facer primeiro este asalto. Deixádea por aí un momento. Preparado.

*(Combaten.)*

Outra estocada. ¿Que dis?

LAERTES. Tocado, tocado. Admitido.

REI. Noso fillo vai gañar.

RAÍÑA. Está groso e falta de folgos.

Hamlet, toma o meu pano. Seca esa fronte.

A raíña brinda pola túa sorte, Hamlet.

HAMLET. Querida señora...

REI. Guertrud, non bebedes.

RAÍÑA. Beberei, señor. Dispensade, coa vosa licencia.

*(Bebe.)*

REI *(aparte)*. É a copa envelenada. Demasiado tarde.

HAMLET. Aínda non bebo, señora. Logo, logo.

RAÍÑA. Vén, Hamlet, deixa que che limpe o rostro.  
 LAERTES (*aparte ó rei*). Señor, vouno ferir agora.  
 REI (*aparte a Laertes*). Non o creo.  
 LAERTES (*aparte*). Mais é case contra a miña conciencia.  
 HAMLET. Vamos co terceiro, Laertes. Andas a enredar.  
 Por favor, ataca con forza.  
 Sospeito que estás a xogar comigo.  
 LAERTES. ¿Iso dicides? Preparado.  
 (*Combaten.*)  
 OSRIC. Nada de parte ningunha.  
 LAERTES. ¡Aí vai esa!  
 (*Laertes fire a Hamlet. Na loita trocan os floretes e Hamlet fire a Laertes.*)  
 REI. Separádeos. Están furiosos.  
 HAMLET. ¡Non; outra vez!  
 (*A Raíña cae.*)  
 OSRIC. Atendede á raíña. ¡Alto!  
 HORACIO. Hai sangue por ambas partes. ¿Como estades, señor?  
 OSRIC. ¿Como estades, Laertes?  
 LAERTES. Como un paspallás collido na miña propia trampa, Osric.  
 Son merecida vítima da miña propia traición.  
 HAMLET. ¿Que lle ocorre á raíña?  
 REI. Desmaiose ó velos sangraren.  
 RAÍÑA. ¡Non, non, a bebida, a bebida! ¡Ouh, querido Hamlet!  
 ¡A bebida, a bebida! Estou envelenada.  
 (*Morre.*)  
 HAMLET. ¡Ouh vilanía! ¡Alto! ¡Pechade as portas!  
 ¡Traición! ¡Hai que descubri-la!  
 LAERTES. Aquí está, Hamlet. Hamlet, estás ferido de morte.  
 Non hai medicina no mundo que te poida curar.  
 Non tes media hora de vida.  
 O instrumento da traición está na túa man,  
 afiado e empezoñado. A treta infame  
 virouse contra min. Mira, aquí estou caído  
 para non erguerme nunca máis. Túa nai está envelenada.  
 Xa non podoo máis. O rei, o rei é o culpable.  
 HAMLET. ¿Tamén a punta empezoñada?  
 Entón, veneno, fai o teu traballo.  
 (*Fire ó Rei.*)” (Shakespeare, 1993: 343-351)

Estamos ante dous intres de *ritmo dramático climático por peripecia*, a traves do imprevisto, cando a RAÍÑA bebe da copa envelenada, destinada ao seu fillo HAMLET, e cando o florete empezoñado polo REI e por LAERTES, para acabaren tamén coa vida do príncipe, cae nas mans deste no forcexo e fire a LAERTES.

#### 7.I.1.b. ANAGNÓRISE OU DESCUBERTA EMPÁTICA

Aínda que o *recoñecemento* sexa restritivo, segundo o contempla Aristóteles, tan estreitamente cinguido á *peripecia* como resultante da mesma, a nós convénnos abrir o seu horizonte e quedarnos cunha comprensión do termo máis xenérica, referida a todos os tipos de revelación, descuberta, novidade, importantes para o desenvolvemento da *fábula*. Constituíndo o seu intre central un acento climático de valor rítmico, e contemplando, asemade, a posibilidade do *efecto sorpresa*.

Para ilustralo, na análise, non imos renunciar ao exemplo clásico extraído da traxedia *Edipo Rey* (430 a.C. aprox.) de Sófocles, que toma o momento no que EDIPO descobre quen é, para a súa desgraza, ao decatarse de que matou a seu pai e casou coa súa propia nai. Un intre de *ritmo dramático climático, por anagnórise ou descuberta empática* que suporá, asemade, un *ritmo dramático climático, por peripecia* ao mudar a dirección da liña narrativa da *fábula* cara ao final funesto.

Recordemos o segmento en cuestión:

“[...]”

(*Entra el anciano pastor acompañado de dos esclavos.*)

EDIPO. Si he de hacer yo conjeturas, ancianos, creo estar viendo al pastor que desde hace rato buscamos, aunque nunca he tenido relación con él. Pues en su acusada edad coincide por completo con este hombre y, además, reconozco a los que lo conducen como servidores míos. Pero tú, tal vez, podrías superarme en conocimientos por haber visto antes al pastor.

CORIFEO. Lo conozco, ten la certeza. Era un pastor de Layo, fiel cual ninguno.

EDIPO. A ti te pregunto en primer lugar, al extranjero corintio: ¿es de ése de quien hablabas?

MENSAJERO. De éste que contemplas.

EDIPO. Eh, tú, anciano, acércate y, mirándome, contesta a cuanto te pregunte.

¿Perteneceste, en otro tiempo, al servicio de Layo?

SERVIDOR. Sí, como esclavo no comprado, sino criado en la casa.

EDIPO. ¿En qué clase de trabajo te ocupabas o en qué tipo de vida?

SERVIDOR. La mayor parte de mi vida conduje rebaños.

EDIPO. ¿En qué lugares habitabas sobre todo?

SERVIDOR. Unas veces, en el Citerón; otras, en lugares colindantes.

EDIPO. ¿Eres consciente de haber conocido allí a este hombre en alguna parte?

SERVIDOR. ¿En qué se ocupaba? ¿A qué hombre te refieres?

EDIPO. Al que está aquí presente. ¿Tuviste relación con él alguna vez?

SERVIDOR. No como para poder responder rápidamente de memoria.

MENSAJERO. No es nada extraño, señor. Pero yo refrescaré claramente la memoria del que no me reconoce. Estoy bien seguro de que se acuerda cuando, en el monte Citerón, él con doble rebaño y yo con uno, convivimos durante tres

períodos enteros de seis meses, desde la primavera hasta Arturo. Ya en el invierno yo llevaba mis rebaños a los establos, y él, a los apriscos de Layo. ¿Cuento lo que ha sucedido o no?

SERVIDOR. Dices la verdad, pero ha pasado un largo tiempo.

MENSAJERO. ¡Ea! Dime, ahora, ¿recuerdas que entonces me diste un niño para que yo lo criara como un retoño mío?

SERVIDOR. ¿Qué ocurre? ¿Por qué te informas de esta cuestión?

MENSAJERO. Éste es, querido amigo, el que entonces era un niño.

SERVIDOR. ¡Así te pierdas! ¿No callarás?

EDIPO. ¡Ah! No le reprendas, anciano, ya que son tus palabras, más que las de éste, las que requieren un represor.

SERVIDOR. ¿En qué he fallado, oh el mejor de los amos?

EDIPO. No hablando del niño por el que éste pide información.

SERVIDOR. Habla, y no sabe nada, sino que se esfuerza en vano.

EDIPO. Tú no hablarás por tu gusto, y tendrás que hacerlo llorando.

SERVIDOR. ¡Por los dioses, no maltrates a un anciano como yo!

EDIPO. ¿No le atará alguien las manos a la espalda cuanto antes?

SERVIDOR. ¡Desdichado! ¿Por qué? ¿De qué más deseas enterarte?

EDIPO. ¿Le entregaste al niño por el que pregunta?

SERVIDOR. Lo hice y ¡ojalá hubiera muerto ese día!

EDIPO. Pero a esto llegarás, si no dices lo que corresponde.

SERVIDOR. Me pierdo aún mucho más si hablo.

EDIPO. Este hombre, según parece, se dispone a dar rodeos.

SERVIDOR. No, yo no, pues ya he dicho que se lo entregué.

EDIPO. ¿De dónde lo habías tomado? ¿Era de tu familia o de algún otro?

SERVIDOR. Mío no. Lo recibí de uno.

EDIPO. ¿De cuál de estos ciudadanos y de qué casa?

SERVIDOR. ¡No, por los dioses, no me preguntes más, mi señor!

EDIPO. Estás muerto, si te lo tengo que preguntar de nuevo.

SERVIDOR. Pues bien, era uno de los vástagos de la casa de Layo.

EDIPO. ¿Un esclavo, o uno que pertenecía a su linaje?

SERVIDOR. ¡Ay de mí! Estoy ante lo verdaderamente terrible de decir.

EDIPO. Y yo de escuchar, pero, sin embargo, hay que oírlo.

SERVIDOR. Era tenido por hijo de aquél. Pero la que está dentro, tu mujer, es la que mejor podría decir cómo fue.

EDIPO. ¿Ella te lo entregó?

SERVIDOR. Sí, en efecto, señor.

EDIPO. ¿Con qué fin?

SERVIDOR. Para que lo matara.

EDIPO. ¿Habiéndolo engendrado ella, desdichada?

SERVIDOR. Por temor a funestos oráculos.

EDIPO. ¿A cuáles?

SERVIDOR. Se decía que él mataría a sus padres.

EDIPO. Y ¿cómo, en ese caso, tú lo entregaste a este anciano?

SERVIDOR. Por compasión, oh señor, pensando que se lo llevaría a otra tierra de donde él era. Y éste lo salvó para los peores males. Pues si eres tú, en verdad, quien él asecura, sábetelo que has nacido con funesto destino.



EDIPO. ¡Ay, ay! Todo se cumple con certeza. ¡Oh luz del día, que te vea ahora por última vez! ¡Yo que he resultado nacido de los que no debía, teniendo relaciones con los que no podía y habiendo dado muerte a quienes no tenía que hacerlo! (*Entra en palacio.*)” (Sófocles, 1998: 353-356)

Resulta moi importante decatármonos da graduación da información que Sófocles dispón, a través do mecanismo dialóxico do interrogatorio por parte de EDIPO, antes de chegar ás réplicas que confirman ese movemento de *ritmo dramático climático, por anagnórise ou descuberta empática*, e que precipita a saída do personaxe de EDIPO fóra da escena.

Acto seguido un MENSAJERO, que vén de palacio, anuncia que YOCASTA se quitou a vida e que EDIPO se arricou os ollos. Un *lance patético* que nos é furtado da súa presentación directa na *trama*, deixándoo, segundo o decoro, na extraescena, para sernos relatado por parte dese MENSAJERO.

Non obstante o emprego de intres de *ritmo dramático climático, por anagnórise ou descuberta empática*, tamén os podemos atopar na dramaturxia contemporánea, incluída a “non fabular”, como é o caso que analizamos con anterioridade no apartado do *ritmo por diálogo de repetición ou variación insistente* coa peza *Un morto* de Thomas Bernhard.

No exemplo bernhardiano hai dous intres que funcionan baixo o mecanismo do *ritmo dramático climático por anagnórise ou descuberta empática*.

O primeiro, cando as dúas mulleres e a recepción descubrimos que aquilo que parecía un cadáver, tapado con papel de envoltorio e tirado á beira da estrada entre unhas árbores, é, en realidade, un rolo de papel.

“35<sup>a</sup>. PRIMERA MUJER

Tan tranquilo todo

Qué cosas

*mira a su alrededor para ver si viene algún coche  
que pueda atropellarlas*

No no viene no

ningún tráfico no

*agarra a su compañera y se dirige valientemente hacia  
el muerto, decepcionada*

No es un muerto

*suelta a su compañera*

Qué cosas

mire  
es un rollo de papel  
alguien lo ha perdido  
algún camión  
mire  
un rollo de papel”

E o segundo momento de *ritmo dramático climático*, por *anagnórise ou descuberta empática*, prodúcese cando, de súpeto, tantos os personaxes como a recepción, descubrimos que o rolo de papel son, en realidade, carteis coa cruz gamada dos nazis e que pertencen ao marido dunha das mulleres.

“35ª. PRIMERA MUJER. [...] un rollo de papel  
y yo creía que era un muerto  
pero no es más que un rollo de papel  
Qué cosas  
*se inclina para examinar el gran rollo de papel*  
Es un rollo de papel  
*quiere deshacer el rollo de papel, pero el rollo de papel se*  
*deshace solo con la rapidez del rayo*  
36ª. SEGUNDA MUJER *gritando*  
Qué cosas  
todo cruces gamadas  
37ª. PRIMERA MUJER  
Qué cosas  
Son los carteles  
que quería poner mi marido de noche  
los carteles  
con las cruces gamadas comprende”

#### 7.1.1.c. INTRE PATÉTICO

Igualmente, no tocante ao *efecto patético*, que na *Poética* vai destinado, en exclusiva, á consecución do horror e da mágoa, necesarios nos momentos centrais da traxedia, nós abriremos o seu ámbito a todos os intres dramáticos empáticos dunha alta densidade emocional, que sexan facilmente detectables polo devir da *acción*, ben porque os mesmos personaxes o manifesten verbalmente, ben porque as súas reaccións sexan índice do mesmo, ben porque o drama amose un intre estratéxico para emocionar á

recepción. Conscientes que, de ser así, esos momentos procuran *clímax* que teñen un valor acentual claro.

Recorrendo, outra vez, aos exemplos clásicos fundacionais, podemos atopar en *Agamenón* de Esquilo un primeiro e importante segmento acentuado polo *ritmo dramático climático, por intre patético*, cando CLITEMNESTRA asasina ao seu marido AGAMENÓN, recién chegado de triunfar na guerra de Troia. AGAMENÓN, no verso 1343 berra desde a extraescena, desde o interior do palacio, ao que entrou pisando unha alfombra púrpura preparada pola súa dona.

“[...]”

*(Se oye gritar dentro.)*

AGAMENÓN. ¡Ay de mí! ¡Me han herido de un golpe mortal en las entrañas!

CORIFEO. ¡Calla! ¿Quién grita, herido de un golpe de muerte?

AGAMENÓN. ¡Ay de mí nuevamente! ¡Me han herido otra vez!

CORIFEO. Por los gritos de dolor del Rey, me parece que el crimen ya se ha ejecutado. Deliberemos entre todos por si de algún modo hubiera decisiones seguras.

[...]

*(Cuando el Coro se dispone a entrar en el palacio, se abre la puerta de par en par. Se ven los cadáveres de Agamenón y Casandra. Clitemnestra sale a escena.)*

CLITEMNESTRA. No sentiré vergüenza de decir lo contrario de lo que he dicho antes según era oportuno, pues, al andar tramando acciones hostiles contra unos enemigos que tienen la apariencia de ser amigos, ¿cómo se les podría tender una trampa con mayor altura que la medida de su salto? Sí. Con el tiempo acabó por llegarme este combate que yo tenía meditado de antiguo, debido a una vieja querella.

Aquí estoy en pie, donde yo he herido, junto a lo que ya está realizado. Lo hice de modo – no voy a negarlo – que no pudiera evitar la muerte ni defenderse. Lo envolví en una red inextricable, como para peces: un suntuoso manto pérfido. Dos veces lo herí, y con dos gemidos dobló sus rodillas. Una vez caído, le di el tercer golpe, como ofrenda de gracias al Zeus subterráneo salvador de los muertos. De esta manera, una vez caído, fue perdiendo el calor de su corazón y exhalando en su aliento con ímpetu la sangre al brotar del degüello. Me salpicaron las negras gotas del sangriento rocío, y no me puese menos alegre que la sementera del trigo cuando empieza a brotar con la lluvia que Zeus concede.

Así están las cosas, venerable asamblea de argivos aquí presente. Podéis alegraros, si esto os causa alegría, que yo me glorío. Si estuviera bien y se pudieran hacer libaciones por un cadáver, aquí sería justo, más que justo, en verdad. ¡Tan graves son los malditos crímenes de que éste en casa llenó la cratera que él personalmente ha apurado al volver!

[...]” (Esquilo, 2002: 427-430)

Os gritos de terror das vítimas, AGAMENÓN e CASANDRA, que veñen da extraescena, do interior do palacio, xeran ese *ritmo dramático climático, por intre patético*, que se reforza, visualmente, cando o seu verdugo, CLITEMNESTRA, abre as portas de palacio e descobre os cadáveres ensanguentados á mirada do público.

Ademais, no segundo parágrafo da réplica de CLITEMNESTRA expón o xeito en que acometeu o crime que vén, agora, a xustificar ante o pobo arxivo.

En realidade, un *intre patético* implica case sempre, máis aló do desenvolvemento da *fábula* e da súa dimensión semántica, algún signo ou acción escénica que cree ese impacto emocional. Ou sexa, en realidade, deberíamos optar por denominar este mecanismo como *ritmo dramatúrxico por intre patético*. Xa sexa polos berros de terror de AGAMENÓN ao ser asasinado, xa sexa pola imaxe cando se nos amosa o resultado do crime. Trátase, pois, dun estímulo directamente enunciativo e morfolóxico.

Na dramaturxia contemporánea que fai estourar a *fábula* tamén podemos achar este mecanismo rítmico no que unha determinada acción ou conxunto de accións, verbais ou non verbais, producen unha conmoción directa.

Vexamos o caso da primeira obra de Sarah Kane, titulada *Blasted* (1995), da que escolmamos unha secuencia da escena tres, entre IAN e un soldado.

“[...]  
SOLDIER. [...] (*He pushes the rifle in IAN's face.*)  
Turn over, Ian.  
IAN. Why?  
SOLDIER. Going to fuck you.  
IAN. No.  
SOLDIER. Kill you then.  
IAN. Fine.  
SOLDIER. See. Rather be shot than fucked and shot.  
IAN. Yes.  
SOLDIER. And now you agree with anything I say.  
*He kisses IAN very tenderly on the lips.*  
*They stare at each other.*  
SOLDIER. You smell like her. Same cigarettes.  
*The SOLDIER turns IAN over with one hand.*  
*He holds the revolver to IAN's head with the other.*  
*He pulls down IAN's trousers, undoes his own and rapes him – eyes closed and smelling IAN's hair.*  
*The SOLDIER is crying his heart out.*”

IAN's face registers pain but he is silent.

When the SOLDIER has finished he pulls up his trousers and pushes the revolver up IAN's anus.

SOLDIER. Bastard pulled the trigger on Col.

What's it like?

IAN (Tries to answer. He can't.)

SOLDIER (Withdraws the gun and sits next to IAN.)

You never fucked by a man before?

IAN (Doesn't answer.)

SOLDIER. Didn't think so. It's nothing. Saw thousands of people packing into trucks like pigs trying to leave town. Women threw their babies on board hoping someone would look after them. Crushing each other to death. Insides of people's heads came out of their eyes. Saw a child most of his face blown off, young girl I fucked hand up inside her trying to claw my liquid out, starving man eating his dead wife's leg. Gun was born here and won't die. Can't get tragic about your arse. Don't think your Welsh arse is different to any other arse I fucked. Sure you haven't got any more food, I'm fucking starving.

IAN. Are you going to kill me?

SOLDIER. Always covering your own arse.

*The SOLDIER grips IAN's head in his hands.*

*He puts his mouth over one of IAN's eyes, sucks it out, bites it off and eats it.*

*He does the same to the other eye.*

SOLDIER. He ate her eyes.

Poor bastard.

Poor love.

Poor fucking bastard.

*Blackout*

*The sound of autumn rain."* (Kane, 2001: 49-50)

A brutalidade desta escena de violación a punta de pistola, e o momento final no que o soldado succiona e come os ollos de IAN, produce, sen dúbida un arrepío, cuxa intensidade podemos clasificar dentro dos mecanismos do *ritmo dramaturxico por intre patético*.

Na dramaturxia de Sarah Kane, especialmente en *Cleansed* (1998), podemos atopar varias secuencias que funcionan baixo o *ritmo dramaturxico por intre patético* debido ás torturas e ao sadismo que desprega o doutor TINKER, con escenas nas que asistimos directamente á amputación, en vivo, de órganos e a outras atrocidades.

Un último exemplo que leva ao límite o *ritmo dramaturxico por intre patético* na escena catro de *Cleansed*.

“Scene Four

*The Red Room – the university sports hall.*

CARL *is being heavily beaten by an unseen group of men.*

*We hear the sound of the blows and CARL's body reacts as if he has received the blow.*

TINKER *holds up his arm and the beating stops.*

*He drops his arm. The beating resumes.*

CARL. Please. Doctor. Please.

TINKER *holds up his arm. The beating stops.*

TINKER. Yes?

CARL. I can't –

Any more.

TINKER *drops his arm.*

*The beating continues methodically until CARL is unconscious.*

TINKER *holds up his arm. The beating stops.*

TINKER. Don't kill him.

Save him.

*(He kisses CARL's face gently.)*

CARL *(Opens his eyes.)*

TINKER. There's a vertical passage through your body, a straight line through which an object can pass without immediately killing you. Starts here.

*(He touches CARL's anus.)*

CARL *(Stiffens with fear.)*

TINKER. Can take a pole, push it up here, avoiding all major organs, until it emerges here.

*(He touches CARL's right shoulder.)*

Die eventually of course. From starvation if nothing else gets you first.

*CARL's trousers are pulled down and a pole is pushed a few inches up his anus.*

CARL. Christ no

TINKER. What's your boyfriend's name?

CARL. Jesus

TINKER. Can you describe his genitals?

CARL. No

TINKER. When was the last time you sucked his cock?

CARL. I

TINKER. Do you take it up the arse?

CARL. Please

TINKER. Don't give it, I can see that.

CARL. No

TINKER. Close your eyes imagine it's him.

CARL. Please God no I

TINKER. Rodney Rodney split me in half.

CARL. Please don't fucking kill me God

TINKER. I love you Rod I'd die for you.

CARL. Not me please not me don't kill me Rod not me don't kill me ROD NOT ME ROD NOT ME

*The pole is removed.*

ROD *falls from a great height and lands next to CARL.*

*Silence.*

TINKER. I'm not going to kill either of you.

CARL. I couldn't help it, Rod, was out my mouth before I –

TINKER. Shh shh shh.

No regrets.

*(He strokes CARL's hair.)*

Show me your tongue.

CARL *sticks out his tongue.*

TINKER *produces a large pair of scissors and cuts off CARL's tongue.*

CARL *waves his arms, his mouth open, full of blood, no sound emerging.*

TINKER *takes the ring from ROD's finger and puts it in CARL's mouth.*

TINKER. Swallow.

CARL *(Swallows the ring.)*" (Kane, 2001: 116-118)

#### 7.1.1.d. RESOLUCIÓN IMPREVISTA

Engadimos aínda outra posibilidade tipolóxica de *ritmo dramático climático*, desta vez ampliando a concepción de *clímax*, fóra da especificidade dos anteriormente citados, aínda que a súa natureza dramática derive da nomeada “anagnórise” aristotélica como *clímax*.

Toda *liña de acción*, ou toda secuencia de *situacións dramáticas*, dentro da nomeada “dramaturxia fabular”, van creando na recepción un certo contexto no que domina unha lóxica, establécese un pacto baseado nunha certa previsión que ten que ver co funcionamento da *causa* e o seu *efecto*, no mecanismo da *expectación – realización*. Nestas tensións é onde se asenta o *contexto da acción*, e son, asemade, estas tensións as forzas motrices do drama.

De algunha maneira, non é de balde equiparar a regularización, e a previsibilidade que o *contexto da acción* propicia, á regularidade que o sistema métrico crea no nivel lingüístico e, igual ca neste, tamén poden aparecer, de súpeto, rupturas. Estas crebas desautomatizan o funcionamento que o contexto vén normativizando e producen cambios que elevan a intensidade.

Así, o *ritmo dramático climático* aparece nos puntos culminantes da *acción* nos que se orixina unha ruptura entre *causa* e *efecto*, cando os esforzos que veñen facendo os personaxes, que conducen a *acción*, estalan nun punto crítico para precipitarse a un resultado que non ten nada que ver cos devanditos esforzos, rompendo, deste xeito, a previsibilidade e burlando as nosas *expectativas*.

Estes *intres climáticos* son puntos de inflexión nos que se produce, de súpeto, unha reacción que non estaba prevista, cuxo efecto “abre un abismo” entre as *expectativas* xeradas e o seu resultado, cambiando, polo xeral, os valores dramáticos postos en xogo. Así, cando se produce unha separación entre as *expectativas* e o resultado, na recepción salta a *sorpresa*, agudízase a curiosidade polo que está acontecendo e, en conclusión, renóvase a atención e o interese (McKee 2002: 284).

A intensidade e a forza dramática destes *puntos climáticos* son a resultante da diferenza de potencial entre o que se agardaba e o que está a acontecer. O que remata por ser un dos momentos máis significativos, xa que nos fai reconsiderar as nosas posicións fronte ao curso dos acontecementos do drama. Incluso, como receptoras/es, podería facer que entrase en crise o noso sistema de pensamento, respecto do que, segundo a *situación* e a *acción*, criamos como inminente e que, finalmente, se amosa diferente ao esperable.

É o desafío á rede de causalidades encadeadas mediante as cales comprendemos o mundo. Estes *clímax* tenden a romper esas cadeas, as da obra, e quizais tamén as da recepción, no caso de que ambas lóxicas sexan equiparables.

“El rompimiento entre causa y efecto conduce al efecto real, la culminación de la acción. Por esta razón el clímax invariablemente contiene el elemento sorpresa; está más allá de nuestra expectación, y es el resultado de una ruptura en el desarrollo esperado de la acción.” (Howard Lawson, 1995: 310) Esta asimilación entre *clímax* e ruptura da cadea causal no intre culminante da acción, que propoñen McKee e Howard Lawson, vese matizado por outros guionistas e dramaturgos que fican cunha concepción do *clímax* como ese momento onde se resollen as *expectativas* e as tensións semántico-rítmicas a elas asociadas.

Estoutra perspectiva, quizais máis xeral ao non comportar necesariamente unha ruptura da cadea causal, asóciase a un *ritmo dramático por resolución satisfactoria ou frustrada das expectativas* previamente creadas e alimentadas.

“Aceptemos que una escena en sí misma ya representa una crisis. En su seno se entabla un conflicto que conduce a otra escena constituida por otra tensión. Ésta es la mecánica esencial propuesta por la causalidad. La concatenación de todas las escenas consigue un fin último: preparar el *clímax* donde se resuelven la mayoría de las tensiones generadas antes. Una gran parte del secreto de la arquitectura dramática se encuentra en esa palabra: tensión. Con ella se engendra, se mantiene, se aumenta y se resuelve la obra. Con ella se alimenta el ritmo que desemboca en el *clímax* final. Sin ella la obra languidece y se marchita.” (Martínez, 2011: 60)



Vexamos un exemplo sinxelo e sorprendente, á vez, de *ritmo dramático climático*, por *resolución imprevista*, na peza *Martyr* (2008) de Marius von Mayenburg.

Escollemos da derradeira escena, titulada “27. QUATRIÈME VISITE CHEZ LE PROVISEUR. CRUCIFIXION”, xusto o segmento no que a profesora de bioloxía, ROTH, reacciona, de súpeto, dun xeito inesperado, despois de levar, durante toda a obra, intentando vencer o fanatismo relixioso dun alumno obsesionado coa Biblia, chamado BENJAMIN, quen influíu e conturbou a vida cotiá do instituto.

Reproducimos a escena completa para poder observar a evolución das tensións, que veñen de escenas anteriores e desembocan nesta, para decatarnos como pode estourar o *ritmo dramático climático*, por *resolución imprevista*, sen necesidade dunha *anagnórise* ou dunha *peripecia*, senón pola acumulación, ata o límite, das tensións precedentes, que se levan ata un punto álxido no que se rompe toda lóxica causal precipitando un *clímax resolutivo* abraiante.

Na escena temos os seguintes personaxes:

BATZLER, director do instituto.

SÜDEL, a nai do alumno chamado BENJAMIN.

ERIKA ROTH, a profesora de bioloxía.

DÖRFLINGER, profesor de historia e de educación física, é a parella de ERIKA ROTH.

MENRATH, cura e profesor de relixión.

GEORG, alumno, compañeiro de BENJAMIN.

LYDIA, alumna do instituto.

“1ª. BATZLER. Ces dernière semaines, tu t’es fait remarquer par toute une série d’actes singuliers, Benjamin. Quelques-unes des personnes ici présentes en ont été très alarmées. Je dois avouer que ce qui m’alarme moi, ce sont tes résultats scolaires; ils n’ont jamais été formidables, mais là, on peut dire que tu es en chute libre.

2ª. SÜDEL. Si je peux me permettre –

3ª. BATZLER. Un moment. J’aimerais l’entendre lui.

*Rien.*

Benjamin? Qu’est-ce que tu as à dire à cela?

4ª. SÜDEL. Quand il fait cette tête, c’est qu’il ne va rien dire. Laissez tomber.

5ª. BATZLER. Benjamin, ne se trouvent ici que des gens bien intentionnés. À ton égard. Qui veulent t’aider.

6ª. SÜDEL. Il ne veut aucune aide. Il ne parle plus que de la fin du monde. Il se prépare pour le Jugement dernier, qu’il dit, et c’est de votre faute.

7<sup>a</sup>. BATZLER. De la mienne?

8<sup>a</sup>. SÜDEL. Oui, de la vôtre. Je vous rends responsable de cette situation –

9<sup>a</sup>. BATZLER. Mais pourquoi moi?

10<sup>a</sup>. SÜDEL. Ça ne peut pas être de la mienne, c'est à peine s'il me voit.

11<sup>a</sup>. BATZLER. Logique imparable.

12<sup>a</sup>. MENRATH. Si vous permettez –

13<sup>a</sup>. BATZLER. Je vous en prie, vous aurez peut-être les mots qu'il faut.

14<sup>a</sup>. MENRATH. Tu connais la parabole du serviteur qui creusa un trou dans la terre pour y cacher l'argent que son maître lui avait confié, au lieu de le faire travailler, et comment à la fin il est puni. Toi aussi on t'a confié des talents. Et il ne plaît pas au Seigneur que tu les gâches de la sorte.

15<sup>a</sup>. SÜDEL. Tout à coup vous vous mettez à parler de talents. Et pendant des années personne ne s'est inquiété de quoi que ce soit.

16<sup>a</sup>. ROTH. Le talent n'est pas le sujet de la discussion, votre fils mène une croisade. Tiens, Benjamin, tu as oublié tes outils.  
*Elle pose un marteau et des clous.*

17<sup>a</sup>. BATZLER. Votre tour viendra, pour le moment, il s'agit de briser son silence –

18<sup>a</sup>. ROTH. Briser son silence, pour qu'il puisse nous servir ses perles antisémites –

19<sup>a</sup>. BATZLER. Antisémites, voyons, restez les pieds sur terre.

20<sup>a</sup>. ROTH. Antisémites, exactement. Mais bon, je reste les pieds sur terre, pour formuler ça joliment.

21<sup>a</sup>. SÜDEL. Mon fils n'est pas antisémite.

22<sup>a</sup>. DÖRFLINGER. Tu devrais vraiment faire attention avec ce genre de notion, Erika.

23<sup>a</sup>. ROTH. Je devrais quoi? Tu penses que je débloque? Je sais ce que je dis.

24<sup>a</sup>. DÖRFLINGER. Tu ne dois pas te laisser provoquer, c'est un enfant, et toi tu es adulte.

25<sup>a</sup>. ROTH. Qu'est-ce que tu cherches? Tu veux faire mon éducation?

26<sup>a</sup>. DÖRFLINGER. Je vois juste à quel point tu te ridiculises.

27<sup>a</sup>. ROTH. Si quelqu'un est en train de me ridiculiser, c'est toi. D'ailleurs qu'est-ce que tu fais ici? Rien de tout ça ne t'a intéressé jusqu'à présent, et voilà que tu te la joues je-sais-tout-mieux-que-toi et que tu me débites tes fadaïses?

28<sup>a</sup>. DÖRFLINGER. Je ne débite pas de fadaïses.

29<sup>a</sup>. ROTH. Continue donc de faire ce que tu as toujours fait: rentre ta queue, ne fais pas chier et ferme ta gueule.

30<sup>a</sup>. BATZLER. Les conflits d'ordre privé, ailleurs, s'il vous plaît. Ici, il est question de cet élève.

31<sup>a</sup>. SÜDEL. Et si vous balayiez une peu devant votre porte, avant d'accuser mon fils de tous les maux. Si les profs s'agressent à ce point verbalement. Comment voulez-vous servir d'exemple.

32<sup>a</sup>. ROTH. Vous feriez mieux de ne pas trop la ramener. Nous travaillons avec ces enfants tels qu'ils nous arrivent de leurs familles. Qu'est-ce que vous espérez? Que nous transformions la merde en or?

33<sup>a</sup>. SÜDEL. Mon fils n'est pas de la merde. Qu'est-ce que vous vous imaginez? Mon fils, c'est de l'or, et il n'a pas besoin de vous pour ça.

34<sup>a</sup>. ROTH. Votre fils en or m'a couverte d'injures antisémites.

35<sup>a</sup>. DÖRFLINGER. Un enfant, je t'en prie.

36<sup>a</sup>. ROTH. Tu ne me pries de rien du tout.

37<sup>a</sup>. BATZLER. Pour ce qui est de l'antisémitisme – vous n'auriez pas vos propres motivations, Madame Roth?

38<sup>a</sup>. ROTH. Quelles motivations devrais-je avoir?

39<sup>a</sup>. BATZLER. À savoir que vos origines vous rendraient un peu plus chatouilleuse sur ce sujet? D'une sensibilité excessive?

40<sup>a</sup>. ROTH. Et quelles seraient ces origines?

41<sup>a</sup>. BATZLER. Parce que – apparemment – enfin je suppose – vous êtes israélite?

42<sup>a</sup>. ROTH. Juive. Dites Juive. Pourquoi vous ne dites pas juive? Israélite, ça sonne mieux, c'est ça? Moins raciste.

43<sup>a</sup>. BATZLER. Oui, enfin bon, êtes vous –

44<sup>a</sup>. ROTH. Je refuse de discuter avec vous de mon arbre généalogique.

45<sup>a</sup>. BATZLER. Comme vous voudrez, Madame Roth.

46<sup>a</sup>. ROTH. Je n'ai pas de motivations, et vous ne me verrez pas non plus vous fournir de certificat de race aryenne. Malgré ça je sais ce que c'est que l'antisémitisme.

47<sup>a</sup>. BATZLER. Allons, respirez un bon coup.

48<sup>a</sup>. ROTH. Quoi?

49<sup>a</sup>. BATZLER. Ne faites pas de vous le problème. Il ne s'agit pas de vous ici.

50<sup>a</sup>. ROTH. Il faut que je me taise? Comme ce malade, là, qui a pétié tous les plombs? Je peux aussi me taire.

51<sup>a</sup>. BATZLER. Oui, s'il vous plaît, faites-nous ce plaisir, et taisez-vous pendant un moment.

52<sup>a</sup>. MENRATH. Alors si je peux –

53<sup>a</sup>. ROTH. Mais bien sûr, je vous en prie, allez-y avec abracadabra. Exorcisez-le, si ça se trouve il en a besoin.

54<sup>a</sup>. MENRATH. Tu es un jeune homme extrêmement déterminé. Le monde t'est ouvert. Mais pour l'instant tu es dans une impasse. Je t'ai offert de nous rejoindre. Mon offre tient toujours. Joins-toi à nous.

55<sup>a</sup>. SÜDEL. Allez dis quelque chose au père Menrath.

56<sup>a</sup>. BENJAMIN. Elle m'a touché.

57<sup>a</sup>. BATZLER. Pardon?

58<sup>a</sup>. BENJAMIN. Elle m'a touché. Madame Roth. Elle m'a touché.

59<sup>a</sup>. ROTH. Je t'ai quoi?

60<sup>a</sup>. SÜDEL. Elle t'a touché?

61<sup>a</sup>. BENJAMIN. Oui. Touché.

62<sup>a</sup>. SÜDEL. Qu'est-ce que ça veut dire "touché", comment ça, "touché"?

63<sup>a</sup>. BATZLER. Elle l'a touché?

64<sup>a</sup>. BENJAMIN. À la jambe. Plusieurs fois. Et derrière. La main. La jambe. Je ne veux pas en dire plus.

65<sup>a</sup>. SÜDEL. C'est vrai?

66<sup>a</sup>. BATZLER. Vous l'avez touché?

67<sup>a</sup>. ROTH. Je n'ai pas la moindre idée –

68<sup>a</sup>. BATZLER. Pour l'amour du ciel, pourquoi –

69<sup>a</sup>. ROTH. La moindre idée de ce qu'il raconte.

70<sup>a</sup>. BATZLER. Benjamin, tu dois nous dire ce qui s'est passé.

71<sup>a</sup>. SÜDEL. C'est évident voyons. Mon garçon ne veut pas en dire plus. Mon garçon –

*Elle prend dans ses bras. Il se laisse faire.*

72<sup>a</sup>. BATZLER. Vous pouvez expliquer ça?

73<sup>a</sup>. ROTH. Non. Vous savez que cet élève est perturbé. Qu'est-ce que ça veut dire? Pourquoi tu racontes des conneries pareilles?

74<sup>a</sup>. SÜDEL. Est-ce qu'il a à se faire engueuler par vous? Monsieur le proviseur, j'aimerais que vous rameniez Madame Roth à la raison.

75<sup>a</sup>. ROTH. À la raison? Mais je suis la seule à être raisonnable ici, la seule qui résiste encore, vous êtes tous tombés, vous êtes tous dans le brouillard et la bêtise, ce garçon vous a tous contaminés avec ses balivernes pseudo-prophétiques.

76<sup>a</sup>. DÖRFLINGER. J'aurais jamais cru cela de toi.

77<sup>a</sup>. ROTH. Cru quoi?

78<sup>a</sup>. DÖRFLINGER. Mais maintenant, je comprends pourquoi tu étais aussi obsédée ces derniers temps.

79<sup>a</sup>. BATZLER. Obsédée? Expliquez-vous, Monsieur Dörflinger.

80<sup>a</sup>. DÖRFLINGER. Obsédée, parce qu'elle ne pensait plus à rien d'autre, obsédée par cet élève, je ne l'ai pas compris car elle n'avait jamais été comme ça avant, mais maintenant que j'entends ça, tout prend un sens terrible et profond.

81<sup>a</sup>. ROTH. Mais qu'est-ce que tu racontes? Quel sens? C'est toi qui a perdu tes sens, Dörflinger, je te méprise.

82<sup>a</sup>. BATZLER. Madame Roth –

83<sup>a</sup>. ROTH. Non mais qu'est-ce que ça veut dire, que tout le monde hoche la tête tout le temps, que tout le monde soit d'accord, le respect de la religion, et d'ailleurs pourquoi, moi aussi j'ai toujours dit ça sans réfléchir, le respect de la religion, mais pourquoi ça? Qu'est-ce que ça veut dire, qu'il y ait un seul berger, et que tous les autres sont des brebis. C'est quoi, cette histoire de type assis là-haut, et que c'est lui le chef? Qui est-ce qui l'a élu?

84<sup>a</sup>. DÖRFLINGER. Du calme, Erika.

85<sup>a</sup>. ROTH. Non, en fait, personne ne l'a élu, nous devons l'appeler Père, nous sommes tous ses enfants, et c'est une belle pensée, qu'il y ait là-haut un papa qui nous surveille. Une belle pensée tant que nous sommes des enfants, tant que nous ne sommes pas adultes. Un père, qui voit tout, qui a tout le pouvoir de punir, qui est irrationnel et cruel, vous ne comprenez donc pas que c'est de la dictature totalitaire?

86<sup>a</sup>. BATZLER. Madame Roth, je vous en prie, ressaisissez-vous.

87<sup>a</sup>. ROTH. Non, le monothéisme, c'est la dictature et je dis que s'il y a un Dieu, il faut le combattre.

88<sup>a</sup>. BENJAMIN. Elle m'a touché, dans son bureau, nous étions seuls, elle a dit que nous devions parler, elle s'est approchée de moi, je suis monté sur une table, pour lui échapper, elle m'a touché, à la jambe, je me suis détourné, elle ne m'a pas lâché, elle m'a touché là, et là, j'ai crié, elle m'a dit qu'il ne fallait pas que je crie, j'ai fermé les yeux et j'ai attendu que cela se passe, et j'ai prié Dieu pour qu'il lui pardonne, "Dieu, pardonne-lui, elle ne sait pas ce qu'elle fait, pardonne-lui, Père éternel, et prends pitié de mon pauvre corps, pardonne-lui, pour qu'elle ne soit pas jetée dans le feu de l'Enfer".

89<sup>a</sup>. ROTH. Et bien, qu'il prenne pitié de ton pauvre corps.

*Elle le frappe.*

Salopard, qu'est-ce que je t'ai fait?

90<sup>a</sup>. BENJAMIN. Elle me frappe, elle me frappe.

91<sup>a</sup>. SÜDEL. Mon enfant –

92<sup>a</sup>. ROTH. Je te frappe. Tu ne tends pas l'autre joue? Je la frapperai aussi.

93<sup>a</sup>. BATZLER. Madame Roth –

94<sup>a</sup>. DÖRFLINGER. Erika –

95<sup>a</sup>. BENJAMIN. Elle m'a frappé.

96<sup>a</sup>. ROTH. Exactement. Maintenant je t'ai touché. Voilà.

*Rien.*

97<sup>a</sup>. BATZLER. Madame Roth, je crois que nous allons en rester là.

98<sup>a</sup>. DÖRFLINGER. Avec ça ta carrière est foutue.

99<sup>a</sup>. SÜDEL. Vous êtes tous témoins, elle l'a – tout va bien, mon garçon?

100<sup>a</sup>. BENJAMIN. Oui, tout va bien, très bien même. Merci, Maman.

101<sup>a</sup>. DÖRFLINGER. Mais qu'est-ce que t'a pris?

102<sup>a</sup>. ROTH. Dans la Bible il est écrit: "Le Seigneur corrige celui qu'il aime, il châtie tout fils qu'il accueille." "N'écarte pas des jeunes le châtiment! Si tu les frappes du bâton, ils n'en mourront pas!" J'ai dit que le battrai avec ses propres armes.

103<sup>a</sup>. BATZLER. Vous ne battriez plus personne. Vous êtes renvoyée. Sans délai.

104<sup>a</sup>. ROTH. Non.

105<sup>a</sup>. BATZLER. Tout à l'heure encore je vous disais de ne pas faire de vous le problème. Cela fait un moment que vous êtes le problème. Je le dis franchement: vous êtes une honte pour notre profession. Remballez vos affaires et partez.

106<sup>a</sup>. ROTH. Monsieur le proviseur –

107<sup>a</sup>. BATZLER. Non. Nous avons tous été témoins.

108<sup>a</sup>. SÜDEL. Et ce n'est que parce que sa foi le lui interdit que mon fils n'a pas frappé en retour.

109<sup>a</sup>. LYDIA. Permettez que je dérange?

110<sup>a</sup>. BATZLER. Non.

111<sup>a</sup>. LYDIA. Une urgence. Georg a un trou dans la tête.

112<sup>a</sup>. DÖRFLINGER. Un trou?

113<sup>a</sup>. LYDIA. Dans sa tête. Exactement.

114<sup>a</sup>. GEORG. C'est quand même arrivé, Madame Roth. Je ne portais pas le casque.

115<sup>a</sup>. LYDIA. On l'a trouvé en train de monter l'escalier principal à quatre pattes.

116<sup>a</sup>. BATZLER. Il ne manquait plus que ça, un trou.

117<sup>a</sup>. GEORG. Vous allez mourir, Madame Roth. Ne bougez pas. Il va vous tuer.

118<sup>a</sup>. ROTH. Je les connais, ces menaces.

119<sup>a</sup>. GEORG. S'il ne vous a pas aujourd'hui, il vous aura demain, restez où vous êtes ou déplacez-vous à pied, je ne suis venu que pour vous prévenir, en réalité je suis déjà devant le Juge, il fait si froid dans ma tête, le vent siffle à l'intérieur.

120<sup>a</sup>. BENJAMIN. Une commotion cérébrale. Georg, mon ami –

121<sup>a</sup>. LYDIA. Il arrête pas de dire ça.

122<sup>a</sup>. BATZLER. Bien. Alors un trou maintenant.

123<sup>a</sup>. BENJAMIN. Qu'ont-ils fait avec toi?

124<sup>a</sup>. BATZLER. À l'hôpital. Transportons-le dans la salle des cartes jusqu'à l'arrivée du médecin. A-t-il dit ce qui lui était arrivé?

125<sup>a</sup>. LYDIA. Il ne fait que divaguer, et que Madame Roth a quelque chose à voir là-dedans.

126<sup>a</sup>. BATZLER. Cela s'expliquera quand il retrouvera ses esprits.

À Roth. Vous êtes épouvantable. Quand même, je n'aurais pas cru cela de vous.

127<sup>a</sup>. GEORG. Il faut que tu me pardonnes, Benni, chez moi aussi, maintenant, le liquide est dilué, et tout se vide lentement. "Mon chéri avance la main par le trou; et mon ventre s'en émeut."

128<sup>a</sup>. DÖRFLINGER. Même si je suis horrifié, on peut parler, quand tu veux.

129<sup>a</sup>. ROTH. Tu es la dernière chose dont j'ai besoin.

130<sup>a</sup>. MENRATH. Je vais prier pour vous.

131<sup>a</sup>. ROTH. Laissez tomber, je finirai de toute façon en camp de concentration, un de ceux exploités par votre dictateur de Dieu.

132<sup>a</sup>. BATZLER. Ça suffit maintenant. Allez-vous en.

133<sup>a</sup>. ROTH. Je reste.

134<sup>a</sup>. BATZLER. Alors je vais vous faire emmener. Frapper un enfant, je crois que je suis quelqu'un d'assez minable, mais jamais une chose pareille ne me serait arrivée.

135<sup>a</sup>. ROTH. Je ne partirai pas.

136<sup>a</sup>. BATZLER. Monsieur Dörflinger, vous voulez bien essayer, ou dois-je appeler?

137<sup>a</sup>. DÖRFLINGER. Erika –

138<sup>a</sup>. ROTH à Dörflinger. Tu ne bouges pas.

139<sup>a</sup>. LYDIA. Elle a le marteau.

140<sup>a</sup>. ROTH. J'ai le marteau, et je ne partirai pas.

*Elle prend le marteau et des clous et commence à se clouer les pieds au sol.*

Je suis à ma place ici. C'est ma place, et ce n'est pas la vôtre. Parce qu'à l'automne, les nouvelles classes vont arriver, et j'irai chercher le squelette dans la réserve, les yeux ébahis des élèves, et s'il est vrai, et ensuite, l'ossature, la marche debout, le coeur, la circulation du sang, les organes sensoriels, le crâne, et tous savent que je parle d'eux, je leur dis ce qu'ils sont, et ils veulent l'entendre, parce que c'est d'eux que je parle, un miracle, chacun d'entre eux en particulier, même sans Dieu, leurs yeux, qui lisent au tableau, leurs bouches et leur voix, quand ils posent des questions, leurs coudes, sur lesquels ils s'appuient, leurs doigts qui tiennent des crayons, leur jambes toujours nerveuses, qui gesticulent sous leurs bancs, leurs pieds qui dans leurs petites sandales vont et viennent sur le linoléum et qui les ont portés sur tout le chemin qui les sépare de chez eux. Leurs pieds. Je ne partirai pas d'ici. Je suis à ma place ici.

*Fin.*" (Mayenburg, 2013: 75-83)

*Martyr* vén sendo unha especie de drama en estaci3ns, ao estilo expresionista, no que as escenas son independentes e est3n situadas na trama unhas 3 beira das outras, de xeito contiguo e sen unha soluci3n de continuidade.

O conxunto dos 27 cadros ou escenas debuxa o percorrido dun adolescente, BENJAMIN, que est3 posu3do polo fanatismo relixioso e que non fai m3is que ler a Biblia e interpretala ao p3 da letra.

O comportamento de BENJAMIN, ao longo das 27 escenas, vai minando, pouco a pouco, e complicando a convivencia no seo do centro escolar, tanto co profesorado como cos seus compañeiros e compañeiras, pero tamén na relación coa súa nai, SÜDEL. Porén, a forte convicción do rapaz acaba por facer saír á superficie as dificultades que o sistema educativo posúe para afrontar certos casos conflictivos. Nomeadamente cando o sustrato relixioso e os tabús respecto á infancia actúan de xeito máis ou menos larvado nas reaccións dos adultos que deben intentar solventar a situación de desequilibrio.

Mayenburg, malia esa estrutura fragmentaria de 27 escenas, acumula na derradeira todas as tensións que foi creando en escenas anteriores, para facelas estourar nun momento de *ritmo dramático climático, por resolución imprevista*, que ten o seu punto álxido na acción que se acentúa polo *ritmo dramaturxico climático por intre patético*, cando ROTH se inmola cravando os seus pés ao chan.

Xusto antes, as tensións xeradas polas falsas declaracións de BENJAMIN sobre o abuso de ROTH, a profesora de bioloxía que el odia, porque lles explicou a teoría da evolución e porque é xudía, comezan a crispar unha situación, que xa viña tocando aos seus límites en escenas anteriores, con enfrontamentos directos de BENJAMIN coa profesora e mesmo coa agresión ao seu compañeiro GEORG, ao descubrir os afectos deste por el.

A introdución dun elemento dramático imprevisto, casual, calquera que sexa a súa natureza, sempre e cando xere unha ruptura no contexto dramático no que se insire. É o artificio da sorpresa *per se*, como incidente non motivado *a priori*. Pero que, *a posteriori*, acaba por ser asimilado polos mecanismos de coherencia que o propio texto dispón.

Dáse, sobre todo, nas dramaturxias contemporáneas que desafían o encadeamento lóxico causal, aínda que tamén pode aparecer como efecto illado en distintos intres dunha *trama causal*.

De basearse na *casualidade a trama dramática*, disporá unha serie de *accións* sen motivacións aparentes “que precipitan acontecementos que no producen ningún efecto ulterior, y que por consiguiente, fragmentan la historia en episodios divergentes y en un final abierto que expresa lo inconexo de la existencia” (McKee 2002: 76).

O exemplo anterior, coa derradeira escena de *Martyr* de Mayenburg, sérvenos para ilustrar este mecanismo de *ritmo dramático por imprevisto* cando ROTH reacciona, de súpeto, inmolándose e cravando os seus pés ao chan.

Aínda que a crispación que se xerou na situación puidese xustificarse semellante suceso, cómpre observar que este constitúe unha ruptura da verosimilitude ordinaria, e mesmo de calquera *expectativa* que nos puidésemos facer ou imaxinar.

#### 7.1.1.e. SEGMENTO NUCLEAR / CATALÍTICO

Unha das implicacións rítmicas máis obxectivables na estruturación da *trama dramática* en diferentes segmentos, deriva da distinción que Ubersfeld (1993: 168 – 169) recolle de Roland Barthes. Trátase da distinción intensiva entre as “secuencias – núcleo” e as “secuencias – catálise”, recoñecendo que, sen chegar a ser unha distinción rigorosa, é dunha grande operatividade para deslindar os *núcleos* que posúen maior forza dramática e que, polo tanto, recollen neles un maior poder focalizador, capaz de artellar *marcos rítmicos* ao seu redor, fronte ás partes con menos forza dramática, que son subsidiarias deses *núcleos*, e que se moven no seu rodopío. De xeito que as *secuencias nucleares* despregan unha forza centrífuga, na órbita da cal xiran as *secuencias catalíticas*, igual que dentro dun *grupo rítmico*, en torno a unha sílaba tónica xiran as sílabas átonas.

A “forza dramática” á que aludimos aquí, cifraa Ubersfeld en relación directa coa “función conativa” de Jakobson, que considera decisiva a nivel dramático polo seu poder mobilizador e de acción, “en la que cada protagonista intenta que otro haga algo a los demás (para satisfacer su propio deseo)” (Ubersfeld 1993: 169), a través de ordes, promesas, súplicas, ameazas, chantaxes, e todo o conxunto de estratexias discursivas que pertencen á devandita “función conativa”, e que se adoitan expresar textualmente a través do “imperativo”.

Somos conscientes de que esta nova clase de análise rítmica en función de *secuencias – núcleo / secuencias – catálise*, non engade unha diferenza substancial respecto a outras clasificacións rítmicas xa sinaladas. Porén, esta nova clasificación o que pode ofrecer ao labor analítico é un novo punto de vista, un novo e sutil ángulo de visión que, na converxencia coas outras bases de análise, colabore na dilucidación dos máis diversos maticese dese *movemento rítmico* tras o que andamos.



Atendendo, pois, a esa facultade que posúen os nomeados *segmentos nucleares* de configurar *marcos rítmicos* a nivel dramático, podemos aventurar tres tipos de configuracións, que presentamos sinteticamente, a continuación, en orde crecente segundo o seu grao de forza rítmica.

*Ritmo dramático distensivo por segmento catalítico.*

No tocante aos segmentos ou *secuencias catalíticas*, estas veñen a ser un desenvolvemento retórico das *secuencias nucleares*. Así, nas *secuencias catalíticas* non hai unha *acción* relevante para o progreso da *fábula*, do que se deriva unha vivencia do tempo máis lasa, en proporción directa coa mínima cantidade e calidade de *acción dramática* que no seu seo se vén executando, o que nos dá, en consecuencia, un *ritmo dramático distensivo por segmento catalítico*.

Nesa mesma órbita estaría calquera segmento digresivo, máis ou menos, relacionado con algún aspecto da *fábula*.

Podemos tomar como exemplo práctico, na derradeira escena de *Martyr* de Mayenburg, o segmento no que ROTH introduce un debate de carácter teolóxico sobre a ditadura monoteísta auspiciada pola relixión católica. Nese segmento, que vai da réplica 83ª á 87ª, esfarélese o avance do desenvolvemento cara á *resolución do conflito*.

“83ª. ROTH. Non mais qu’est-ce que ça veut dire, que tout le monde hoche la tête tout le temps, que tout le monde soit d’accord, le respect de la religion, et d’ailleurs pourquoi, moi aussi j’ai toujours dit ça sans réfléchir, le respect de la religion, mais pourquoi ça? Qu’est-ce que ça veut dire, qu’il y ait un seul berger, et que tous les autres sont des brebis. C’est quoi, cette histoire de type assis là-haut, et que c’est lui le chef? Qui est-ce qui l’a élu?”

84ª. DÖRFLINGER. Du calme, Erika.

85ª. ROTH. Non, en fait, personne ne l’a élu, nous devons l’appeler Père, nous sommes tous ses enfants, et c’est une belle pensée, qu’il y ait là-haut un papa qui nous surveille. Une belle pensée tant que nous sommes des enfants, tant que nous ne sommes pas adultes. Un père, qui voit tout, qui a tout le pouvoir de punir, qui est irrationnel et cruel, vous ne comprenez donc pas que c’est de la dictature totalitaire?”

86ª. BATZLER. Madame Roth, je vous en prie, ressaisissez-vous.

87ª. ROTH. Non, le monothéisme, c’est la dictature et je dis que s’il y a un Dieu, il faut le combattre.”

*Ritmo dramático intensivo por segmento nuclear.*

Agora ben, sempre e cando o *núcleo* de *acción* mínima se poida detectar obxectivoado nun segmento, erixírase en mecanismo de *ritmo dramático intensivo por segmento nuclear*, ao establecer un contraste básico de tensión dramática respecto ás *secuencias catalíticas* de *ritmo dramático distensivo* que o envolvan.

Se miramos o exemplo que acabamos de empregar, da derradeira escena da obra *Martyr* de Mayenburg, como expuxemos: da réplica 83<sup>a</sup> á 87<sup>a</sup>, estamos ante un movemento de *ritmo dramático distensivo, por segmento catalítico na denuncia expositiva que o personaxe de ROTH fai da ditadura monoteísta católica*.

Porén, xusto despois, na réplica 88<sup>a</sup>, o alumno BENJAMIN ataca á profesora ROTH, acusándoa de ter abusado (sexualmente) del, o cal xera un *ritmo dramático intensivo por segmento nuclear arredor deste conflito*, que se tensará ata a réplica 89<sup>a</sup>, cando a profesora ROTH lle dá unha labazada ao alumno:

“88<sup>a</sup>. BENJAMIN. Elle m’a touché, dans son bureau, nous étions seuls, elle a dit que nous devons parler, elle s’est approchée de moi, je suis monté sur une table, pour lui échapper, elle m’a touché, à la jambe, je me suis détourné, elle ne m’a pas lâché, elle m’a touché là, et là, j’ai crié, elle m’a dit qu’il ne fallait pas que je crie, j’ai fermé les yeux et j’ai attendu que cela se passe, et j’ai prié Dieu pour qu’il lui pardonne, “Dieu, pardonne-lui, elle ne sait pas ce qu’elle fait, pardonne-lui, Père éternel, et prends pitié de mon pauvre corps, pardonne-lui, pour qu’elle ne soit pas jetée dans le feu de l’Enfer”.

89<sup>a</sup>. ROTH. Et bien, qu’il prenne pitié de ton pauvre corps.

*Elle le frappe.*

Salopard, qu’est-ce que je t’ai fait?

90<sup>a</sup>. BENJAMIN. Elle me frappe, elle me frappe.

[...]”

*Ritmo dramático nuclear diluído en segmento catalítico.*

O problema é que, ás veces, a *secuencia nuclear* non aparece visible no discurso dos personaxes, senón que se atopa agochada e diluída no *subtexto* ou na *partitura*, desde onde organiza, en torno a ela, as *secuencias catalíse* manifestas no texto, para establecer, polo tanto, unha cohesión e un sentido.

Neste caso a forza rítmica non se ve concentrada nun punto concreto, en forma de *secuencia* ou *microsecuencia nuclear climática*, senón que aparece manifesta en pequenas *cristas intensivas* ao longo das *secuencias catalíse*, e son, entón, estas *cristas intensivas*, de diferentes dimensións, as que van configurando o *marco rítmico* que ben poderíamos denominar como *ritmo dramático nuclear diluído en segmento catalítico*.

A parte das definicións, máis ou menos canónicas, que podemos atopar de “subtexto”, desde a primeira de Stanislavski na busca do percorrido psicolóxico dos personaxes, ata a que nos ofrece no seu *Diccionario do teatro* Patrice Pavis, é útil quizais sinalar que, no caso que nos ocupa, aludimos a todo aquilo que estaría a acontecer durante un segmento dramático máis que ao texto explícito das réplicas que din os personaxes. Evidentemente, nesta desviación que estamos a facer do termo, intentamos asimilalo á *partitura de accións, emocións* dos personaxes e todos os posibles movementos que se derivan e deducen do propio texto, que están contidos nel dun xeito máis ou menos explícito. Desde a realización da “significació present que les paraules i els gests d’un personatge tenen per a ell mateix, més enllà del seu significat literal o obvi, en funció del seu passat” (Melendres 2000: 121), ata a realización das informacions agochadas, relativas ás verdadeiras *intencións* dos personaxes, e que deben ser rastreadas por debaixo das súas réplicas textuais, no *subtexto*.

“El subtexto enriquece el contenido del lenguaje con su referencia a distintos planos y dimensiones de la ficción que el texto no aporta directamente, pero que permite y sugiere. [...] El subtexto es ese espacio fracturado entre el decir y el hacer, entre lo que manifiesta y lo que siente el personaje, la información y el contenido que no se dice con palabras en un texto, pero que, sumergido en la obra, ha de darse por medio de la interpretación del actor.” (Alonso de Santos 1999: 327)

Ao final, estamos a nos referir a algo que ten máis que ver cos *comportamentos* dos personaxes que co que din verbalmente, cuxa concretización atopa a súa expresión no que poderíamos chamar *situación dramática*, na “situación accional” ou produtora de *accións* (Melendres 2000: 119).

A cuestión está en facer unha prospección dos *núcleos* que posúen unha definitiva *forza dramática*, tendo en conta as posibles e hipotéticas realizacións escénicas, concretadas nas devanditas *situacións accionais* e no *subtexto*. Ou sexa, que non podemos facer unha *análise rítmica* baseada no que aparece expreso literalmente na dramaturxia, sen contar con todo o abano de proxeccións e hipóteses escénicas ou escenificables.

Decote faise evidente insistir que o *ritmo na dramaturxia* non se circunscribe só ao texto e ao seu estudo, senón que precisa dun exercicio de *análise rítmica* textual creativa, interpretativa, a partir dunha visualización.

Permítaseme lembrar que toda análise remata implicando unha tarefa interpretativa, por parte de quen a practica, así que neste caso non hai que cortarse as ás, todo o contrario, canto máis se eleve o voo maior e máis poliédrica será a visión sobre o obxecto.

Vexamos, entón, un caso practico de *ritmo dramático nuclear diluído en segmento catalítico*.

Se retomamos a dramaturxia de Antón Chékhov poderemos reflexionar sobre o feito de que os personaxes non están exentos de desexos ou de soños e, por tanto, de *conflitos*, aínda que logo se lles frustren, ou aínda que o diálogo faga augas cara ás chairas do monólogo ou da conversa, como lembran Peter Szondi (1988) ou Jean-Pierre Sarrazac (2012): “Réflexif, le personnage se situe du même coup en décalage par rapport à l’action: il n’est plus pris dans son drame; il se retrouve dehors-dedans, voire totalement à l’extérieur, en surplomb ou tout simplement ‘a coté’. Au régime extérieur et explosif de l’ancien paradigme succède le régime intérieur et implusif du nouveau.” (Sarrazac, 2012: 80)

Por exemplo, ao comezo do acto segundo de *Las tres hermanas* de Chékhov, podemos observar como TÚZENBACH acompaña e galantea sutilmente con IRÍNA, de quen imos descubrir que está loucamente namorado. TÚZENBACH desexa a IRÍNA, porén IRÍNA non está namorada del e o que prefire e marchar a Moscova e cambiar de vida e de traballo.

Se observamos a escena habemos decatarnos como este núcleo de acción ou desexo está diluído nos segmentos verbais e na función reflexiva á que aludía Sarrazac.

“[...]”

(IRÍNA y TÚZENBACH entran por el salón de baile.)

TÚZENBACH. Tengo tres apellidos: barón Túzenbach-Króne-Áltshauer, pero soy tan ruso y tan ortodoxo como usted.

De mi ascendencia alemana no me queda apenas nada; quizá sólo la paciencia y terquedad con que la aburro a usted. Ya ve que la acompaño a casa todas las noches.

IRÍNA. ¡Qué cansada estoy!

TÚZENBACH. Y todas las noches la recogeré en la oficina de telégrafos para acompañarla a casa... Seguiré haciéndolo diez años, doce, a menos que me mande usted a paseo... (Al ver a MÁSHA y VERSHÍNIN, dice gozoso): ¡Ah! ¿Son ustedes? ¿Qué tal?

IRÍNA. Bueno, por fin estoy en casa. (A MÁSHA.) Hoy ha venido una señora a telégrafos para mandar un parte a su hermano, en Sarátov, diciéndole que se le ha

muerto un hijo, y no podía acordarse de la dirección. De modo que puso sencillamente ‘Sarátov’. Estaba llorando, y yo estuve agria con ella sin motivo alguno. ‘No tengo tiempo’, le dije. Así de grosera. Esta noche vienen las máscaras, ¿verdad?

MÁSHA. Sí.

IRÍNA (*sentándose en una butaca*). Tengo que descansar. Estoy rendida.

TÚZENBACH (*sonriendo*). Cuando vuelve del trabajo parece usted tan jovencita, tan digna de lástima...

(*Pausa.*)

IRÍNA. Estoy cansada. No, no me gusta trabajar en la oficina de telégrafos, no me gusta.

MÁSHA. Has adelgazado... (*Silba.*) Además, estás más joven y tu cara empieza a parecerse a la de un muchacho.

TÚZENBACH. Es por su manera de peinarse.

IRÍNA. Necesito buscar otra colocación, porque ésta no me va. Nada de lo que he querido con afán, nada de lo que he soñado, nada de eso tiene que ver con la colocación que ahora tengo. Es un trabajo sin poesía, sin esfuerzo mental... (*Se oye un golpe en el suelo.*) El médico está llamando. (*A TÚZENBACH.*) Contéstele del mismo modo, amigo mío... Yo no puedo..., estoy rendida. (*TÚZENBACH da golpes en el suelo.*) Vendrá en seguida. Habrá que tomar algunas medidas. Ayer el médico y nuestro Andréi estuvieron en el club y volvieron a perder jugando a las cartas... Dicen que Andréi perdió doscientos rublos.

MÁSHA (*con indiferencia*). ¡Qué le vamos a hacer!

IRÍNA. Hace quince días perdió; en diciembre perdió también. Cuanto más pronto lo pierda todo, más pronto quizá nos iremos de aquí. Dios mío, sueño con Moscú todas las noches. A veces pienso que me estoy volviendo loca. (*Ríe.*) Nos iremos allá en junio. Pero para junio faltan todavía... ¿a ver, cuántos meses? Febrero, marzo, abril, mayo... ¡Casi medio año!

[...]” (Chéjov, 1991: 56-58)

Entre os desexos de TÚZENBACH e os de IRÍNA intercálase o cansazo desta, a timidez del, o encontro con MÁSHA e VERSHÍNIN que fai derivar a conversa cara a outro lado, a chamada do doutor, que axiña ha entrar para poñérense todos a “filosofar” sobre a vida futura e a felicidade humana, mentres esperan que lles sirvan o té. Insírese a anécdota referencial dos cartos que perde seu irmán ANDRÉI xogando ás cartas.

Os desexos e os *obxectivos* dos personaxes, tamén os *conflitos*, case nunca se concentran en *segmentos nucleares* senón que aparecen esmigallados e mesturados nun diálogo que tende cara á conversa, cos seus saltos temáticos, con esa sensación que temos, ás veces, de que os personaxes falan por falar, por encher o tempo, case desprovistos de vontade.

Unhas réplicas máis adiante do exemplo que acabamos de analizar, no mesmo segundo acto:

“(IRÍNA *prepara las cartas para hacer solitarios.*)

VERSHÍNIN. Bueno, pues si no nos dan té, al menos podemos filosofar un poco.

TÚZENBACH. Pues sí, filosofemos. ¿Pero sobre qué?

VERSHÍNIN. ¿Sobre qué? Soñemos un poco... Por ejemplo, ¿cómo será la vida después de nosotros, dentro de doscientos o trescientos años?” (Chéjov, 1991: 59-60)

Tal cal expón Jean-Pierre Sarrazac (2012: 122-123), nesta obra hai unha especie de montaxe de “vagas esperanzas”, de “ocasións perdidas”, anhelos e decisións inconclusas. Porén, ademais dos contrastes cómicos que poden fornecer as actitudes gratuítas e aparentemente banais, non resulta difícil percibir o alento dun *ritmo dramático nuclear diluído en segmentos catalíticos*.

Unha disolución dos núcleos concretos de acción fabular orientada cara a unha abstracción máis poética e filosófica.

“Aristote considère que ‘la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique’ parce que ‘la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier’. Tchekhov passe outre: il *généralise le particulier*. Ses chroniques romanesques d’apparence si décousues et évanescences ne cessent de nous parler du monde [...], elles n’en rétablissent pas moins la subordination, essentielle à la création du mouvement dramatique, de l’*extérieur* par rapport à l’*intérieur*. L’intérieur, en l’occurrence, dépendant moins de la relation inter-personnages que du rapport intrasubjectif et fantasmatique de chacun de ces personnages – qui philosophent sans retenue – avec le monde qui l’entoure.” (Sarrazac, 2012: 124)

#### 7.1.2. RITMO DRAMÁTICO INTENSIVO EXPLÍCITO POR ELEMENTOS DA FÁBULA PATENTES NA TRAMA

Este mecanismo prodúcese cando o *tempo diexético*, as *accións*, os personaxes, e o espazo da *fábula* están dándose no estrito presente, evolucionando na progresión da lectura ou da escenificación.

Así, as secuencias nas que a recepción convive no mesmo presente da interrelación dos personaxes son unhas *secuencias de ritmo dramático intensivo*, debido á preponderancia da *tensión* que supón ir descubrindo, simultaneamente, o desenvolvemento dos personaxes e da *acción*, sumado á xa comentada *incerteza* que lle é connatural ao tempo físico, sobre o que galopa a representación da evolución dramática e todos os seus compoñentes que configuran a realización da *fábula*.

Este feito xera unha tensión de atracción mutua entre a escena e a recepción.

Pensemos que esa *tensión* que nos cingue ao *devir* débese, principalmente, ás cualidades e dimensións inmanentes da propia natureza do *devir*, que “no permite el redondeo del objeto dentro de sus límites corpóreos; es más bien la dimensión según la cual el objeto se descompone sin cesar, se forma, se deforma, se transforma y luego se reforma.” (Jankélévitch 2005: 149) Nun réxime de mutación continua.

Neste aspecto profundo da *irreversibilidade* e da *vivencia do tempo* a dramaturxia aproxímase moito á música, xa que as dúas especulan co tempo, estilizándoo. Así, a través do *ritmo*, a dramaturxia vai destinada a ser vivida pola recepción, igual que vive o tempo, nunha *experiencia fruitiva* e cunha “participación óptica de todo nuestro ser” (Jankélévitch 2005: 151). Xa que, na música coma no teatro, todo *acontecemento* é fuxidío e irreversible, evanescente, o cal aínda nos liga máis a ese *transcorrer* que foxe de nós sen cesar, e cando queremos acceder ou tocalo desaparece. O ser humano está ligado, forte e infinitamente, ao que non dura máis que un intre.

Imos observar a tensión inmanente ao *ritmo dramático intensivo explícito por elementos da fábula patentes na trama* nun dos últimos segmentos do “Acto terceiro” de *La casa de Bernarda Alba* (1945) de Federico García Lorca.

Xusto cando MARTIRIO descobre a ADELA, a filla máis nova de BERNARDA, indo a ver o seu amante. Entón ADELA rompe o mutismo respecto a súa relación con PEPE EL ROMANO, con quen ía casar a súa irmá maior, ANGUSTIAS.

Neste segmento, previo ao *ritmo dramático por resolución das expectativas arredor da ruptura do cautiverio ao que Bernarda somete ás fillas*, e tamén ao *ritmo dramático por resolución dun final funesto, preparado desde o inicio da obra*, asistimos á comparecencia explícita dos principais elementos en pugna da *fábula na trama*.

Isto, como expuxemos antes, tensa a *situación dramática* e aumenta o “suspense”, respecto a cada paso, no devir da acción en absoluto presente.

“[...]”

(*Se oye un silbido y ADELA corre a la puerta, pero MARTIRIO se le pone delante.*)

MARTIRIO. ¿Dónde vas?

ADELA. ¡Quítate de la puerta!

MARTIRIO. ¡Pasa si puedes!

ADELA. ¡Aparta! (*Lucha.*)

MARTIRIO. (*A voces.*) ¡Madre, madre!

(*Aparece BERNARDA. Sale en enaguas, con un mantón negro.*)

BERNARDA. Quietas, quietas. ¡Qué pobreza la mía, no poder tener un rayo entre los dedos!

MARTIRIO. (*Señalando a ADELA.*) ¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo!

BERNARDA. ¡Esa es la cama de las mal nacidas! (*Se dirige furiosa hacia ADELA.*)

ADELA. (*Haciéndole frente.*) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (*ADELA arrebatada un bastón a su madre y lo parte en dos.*) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. En mí no manda nadie más que Pepe.

MAGDALENA. (*Saliendo.*) ¡Adela!

(*Salen LA PONCIA y ANGUSTIAS.*)

ADELA. Yo soy su mujer. (*A ANGUSTIAS.*) Entérate tú y ve al corral a decírselo. Él dominará toda esta casa. Ahí fuera está, respirando como si fuera un león.

ANGUSTIAS. ¡Dios mío!

BERNARDA. ¡La escopeta! ¿Dónde está la escopeta? (*Sale corriendo.*)

(*Sale detrás MARTIRIO. Aparece AMELIA por el fondo, que mira aterrada con la cabeza sobre la pared.*)

ADELA. ¡Nadie podrá conmigo! (*Va a salir.*)

ANGUSTIAS. (*Sujetándola.*) De aquí no sales tú con tu cuerpo en triunfo. ¡Ladrona! ¡Deshonra de nuestra casa!

MAGDALENA. ¡Déjala que se vaya donde no la veamos nunca más!

(*Suena un disparo.*)

BERNARDA. (*Entrando.*) Atrévete a buscarlo ahora.

MARTIRIO. (*Entrando.*) Se acabó Pepe el Romano.

ADELA. ¡Pepe! ¡Dios mío! ¡Pepe! (*Sale corriendo.*)” (García Lorca, 1992: 196-198)

Unha vez que sae ADELA, dúas réplicas despois, descubrimos que BERNARDA fallou o tiro e PEPE EL ROMANO fuxiu, pero ADELA non o sabe, péchase no seu cuarto e suicídase.

O desenvolvemento da acción que deseña a *trama* fai patentes, de cara ao desenlace final, os elementos principais da *fábula*, producindo unha vertixe cara a esa *resolución* fatídica.

### 7.1.3. RITMO DRAMÁTICO INTENSIVO IMPLÍCITO POR ELEMENTOS DA FÁBULA LATENTES NA TRAMA

Este mecanismo prodúcese cando os elementos fundamentais da *fábula*: acción, personaxes, espazo, *tempo diexético*... non acontecen no presente compartido coa recepción, subtraéndose á súa directa percepción, non obstante forman parte dos acontecementos feitos presente.



Son elementos que, pese a non apareceren directamente diante da recepción, as súas repercusións no *hic et nunc* dramático son definitivas.

Son as *accións* que se producen nas elipses (García Barrientos 2001: 75), por exemplo, e que teñen un grande peso no devir da obra.

Trátase de *accións* cun alto poder de suxestión, por todo o cal constitúen unhas *secuencias de ritmo dramático intensivo implícito*, xa que o seu efecto resulta tamén relativamente atractivo.

Imos analizar, deseguido, outro fragmento de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.

Pero, desta vez, escolleremos o comezo do “Acto segundo”, no que se dá un movemento de *ritmo dramático intensivo implícito por elementos da fábula latentes na trama*.

Eses *elementos latentes* proveñen da *elipse* que abrangue a noite anterior e que están a crispar subrepticamente a *situación*.

“Acto segundo

*Habitación blanca del interior de la casa de Bernarda. Las puertas de la izquierda dan a los dormitorios. Las hijas de Bernarda están sentadas en sillas bajas cosiendo. MAGDALENA borda. Con ellas está LA PONCIA.*

ANGUSTIAS. Ya he cortado la tercera sábana.

MARTIRIO. Le corresponde a Amelia.

MAGDALENA. Angustias. ¿Pongo también las iniciales de Pepe?

ANGUSTIAS. (*Seca.*) No.

MAGDALENA. (*A voces.*) Adela, ¿no vienes?

AMELIA. Estará echada en la cama.

LA PONCIA. Ésta tiene algo. La encuentro sin sosiego, temblona, asustada, como si tuviese una lagartija entre los pechos.

MARTIRIO. No tiene ni más ni menos que lo que tenemos todas.

MAGDALENA. Todas, menos Angustias.

ANGUSTIAS. Yo me encuentro bien, y al que le duela, que reviente.

MAGDALENA. Desde luego hay que reconocer que lo que mejor que has tenido siempre es el talle y la delicadeza.

ANGUSTIAS. Afortunadamente, pronto voy a salir de este infierno.

MAGDALENA. ¡A lo mejor no sales!

MARTIRIO. Dejar esa conversación.

ANGUSTIAS. Y, además, ¡más vale onza en el arca que ojos negros en la cara!

MAGDALENA. Por un oído me entra y por otro me sale.

AMELIA. (A LA PONCIA.) Abre la puerta del patio a ver si nos entra un poco de fresco.  
 (La CRIADA lo hace.)  
 MARTIRIO. Esta noche pasada no me podía quedar dormida por el calor.  
 AMELIA. Yo tampoco.  
 MAGDALENA. Yo me levanté a refrescarme. Había un nublado negro de tormenta y hasta cayeron algunas gotas.  
 LA PONCIA. Era la una de la madrugada y subía fuego de la tierra. También me levanté yo. Todavía estaba Angustias con Pepe en la ventana.  
 MAGDALENA. (Con ironía.) ¿Tan tarde? ¿A qué hora se fue?  
 ANGUSTIAS. Magdalena, ¿a qué preguntas, si lo viste?  
 AMELIA. Se iría a eso de la una y media.  
 ANGUSTIAS. ¿Sí? ¿Tú por qué lo sabes?  
 AMELIA. Lo sentí toser y oí los pasos de su jaca.  
 LA PONCIA. Pero si yo lo sentí marchar a eso de las cuatro.  
 ANGUSTIAS. No sería él.  
 LA PONCIA. Estoy segura.  
 MARTIRIO. A mí también me pareció.  
 MAGDALENA. ¡Qué cosa más rara!  
 (Pausa.)” (García Lorca, 1992: 147-149)

Malia que a actividade da *situación dramática* consiste en facer labores entretidas e distendidas, preparando o enxoval de Angustias para a voda mentres conversan, os *elementos principais da fábula*, relacionados co *conflicto* e cos acontecementos acaecidos a noite anterior, pairan sobre a escena e achéganlle un *ritmo dramático intensivo implícito*.

#### 7.1.4. RITMO DRAMÁTICO DISTENSIVO POR ELEMENTOS DA FÁBULA AUSENTES NA TRAMA

Este mecanismo prodúcese cando os elementos dunha determinada secuencia decisiva da *fábula* non aparecen representados no *hic et nunc* que establece a *trama*, senón aludidos, referenciados. Circunstancia esta máis propia do narrativo que do dramático. Polo cal as secuencias que se dan baixo este estilo indirecto, que aluden a outro tempo, a outros acontecementos, incluso tamén a outros personaxes e espazos, ausentes no devir dramático compartido, tenden, como ben se pode deducir, a afrouxar a tensión dramática, a relaxar a atracción máis evidente que é a que provocan as *accións* dos personaxes no traxe de cambiar unha *situación* establecida.

De todos os xeitos, aínda que esa tensión tan evidente poida ceder a outra máis sutil e relaxada, non por iso vai estar exenta de *acción*, como pode ser en favor da emoción

estética ante unha evocación chea de significacións ou/e formas belas e, nalgún grao, reveladoras dalgún aspecto importante para a percepción global da obra.

Cabe lembrar aquí, non obstante, para relativizar a distensión destas secuencias, o feito de que calquera enunciación no teatro, e por ende na dramaturxia, constitúe unha *acción*, como xa se sinalou.

O dicir é sempre un facer, igual que o silencio, a quietude, son, a nivel dramaturxico, só aparentes e sempre *acción*.

Dicindo ou sen dicir, a encarnación dramática non cesa de se producir, como unha *acción* máis, e esas liñas de forza xa veñen inscritas na dramaturxia. Nela sempre vai implícito o “showing”, sen que este teña por que ser oposto ao “telling”, coma estandarizou a crítica anglosaxona ao diferenciar a *mímese* aristotélica da *diéxese*.

A dramaturxia devén teatro cando é “actuada”, isto é, feita *acción*, á marxe de que os elementos da *fábula* se poidan ausentar da *trama*. Así que o *enganche* coa recepción, fóra desta restrición dun *ritmo distensivo por elementos da fábula ausentes da trama*, verase complementado, ou mesmo implementado, por outras *redes rítmicas* propias creadas polos intervenientes no proceso, actrices, actores, director/a, escenógrafa/o, iluminadoras/es, espazo sonoro, etc.

Vexamos un exemplo paradigmático no comezo da *Orestíada* de Esquilo, en *Agamenón* (458 a. C.). Daquela a rapsodia coral e as imaxes evocadas polo texto veñen a substituír esa acción referida e, por tanto, ausente do aquí e agora que se diseña na *trama*. Trátase, no entanto, da cualidade da propia acción verbal, a *actio* e a *elocutio*.

Imos escoller un fragmento do primeiro parlamento do CORO, no cal os anciáns de Argos, que confían en que Agamenón regrese de Troia, evocan os antecedentes da expedición:

“CORO. Éste es el décimo año desde el momento en que el poderoso querellante contra Príamo, el rey Menelao y Agamenón, la poderosa pareja de Atridas que de Zeus recibieran la honra de sendos tronos y cetros, zarpó de este país de lor argivos con una escuadra de mil navíos, transporte de tropas en apoyo de su derecho, gritando Ares con todas sus fuerzas y de corazón. Parecían buitres que con inmenso dolor por sus crías giran y giran surcando el aire sobre sus nidos con remos de alas, por haber resultado trabajo perdido la vigilancia que desplegaron en torno al nido de sus polluelos, pero que al oír en las alturas Apolo, Pan o Zeus el penetrante lamento de los graznidos de estos vecinos, envía una Erinis contra los

culpables. Del mismo modo el poderoso Zeus, protector de quienes son hospitalarios, envía a los hijos de Atreo contra Alejandro por una mujer que lo ha sido de muchos maridos. Numerosos combates que extenuan los miembros – la rodilla apoyada en el polvo y rota la lanza en el preludio del sacrificio – impondrá por igual a los dánaos y a los troyanos.

Las cosas ahora están como están y acabarán en lo que ya ha decretado el destino. Ni encendiendo el fuego para el sacrificio ni derramando libaciones podrá calmarse la inflexible ira que denota la ofrenda no consumida por la llama.

Como nosotros no pudimos aportar nuestra ayuda por la vejez de nuestras carnes, sino que fuimos eximidos de la expedición vengadora de entonces, aquí quedamos, apoyando en el báculo nuestra poca fuerza, ya tan débil como la de un niño, porque a la savia infantil que brinca dentro del pecho le pasa como a la vejez: no tiene en ella Ares su puesto. Del mismo modo, la extrema vejez de un follaje ya del todo seco avanza con sus tres pies por los caminos y anda de un lado a otro no con mayor facilidad que un niño pequeño, como la imagen de algo soñado que se presentase en pleno día.

Pero tú, hija de Tindáreo, reina Clitemnestra, ¿qué necesidad te está apremiando? ¿Qué novedad hay? ¿De qué has oído hablar? ¿Qué mensaje ha influido en tu ánimo para que des órdenes de ofrecer sacrificios por todas partes? Todos los dioses de nuestra ciudad, los de las alturas, los subterráneos, los de nuestras puertas y nuestras plazas tienen ardiendo sus altares con las ofrendas. [...]” (Esquilo, 2002: 375-377)

Podemos observar que, ademais da narración dos antecedentes, botando man de metáforas polo medio, nos tres primeiros parágrafos, no terceiro descríbese o que acontece no presente coas ofrendas que a raíña manda facer. Durante os parlamentos do CORO estamos ante un *ritmo dramático distensivo, por elementos da fábula ausentes da trama*.

#### 7.1.5. MECANISMOS DE SUBSTITUCIÓN RÍTMICA, CANDO A ACCIÓN, NA TRAMA, SE DESVINCULA DO AVANCE DA FÁBULA

Sen abandonar o mecanismo de secuencias diferentes que *alternan* ou se *contraponen*, pasamos a considerar agora a *acción dramática* que vehicula a *trama* segundo as súas posibilidades de articularse en *ritmo dramático*, pero desta vez facémolo analizando a *acción dramática* cando esta presenta uns *acontecementos* desvinculados dos da *fábula*. A natureza desta “desviación” da *acción dramática*, que deixa de ofrecer o seu soporte á *acción da fábula*, responde á necesidade que ten a dramaturga e o dramaturgo de construír, o máis axustadamente posible, ao *receptor implícito* a través da ampla rede de estímulos, e conseguíntes efectos, que dispoñen no texto.

E seguimos sen deixar de insistir que no teatro o *dicir* é, en si mesmo, un *facer*. Cómpre ter moi en conta esta característica inherente ao dramático desde o mesmo texto.

Atendemos, agora, á clasificación da *acción dramática* segundo a función que cumpre de cara á recepción, e acollémonos á que establece o dramaturgo e profesor José Sanchis Sinisterra (2002: 206).

Para observar, asemade, unha posible división en secuencias, segundo estes tipos de *acción dramática* dispostos pola *trama*, na súa capacidade de crear *ritmo na dramaturxia*.

Interéсанos moito discernir os segmentos da *trama* nos que se poidan distinguir estas tipoloxías de *acción dramática* desvinculada da *fábula*, polo xogo paralelo á mesma que establecen coa memoria da recepción e, como dicimos, pola súa capacidade de fornecer unha dinámica, ao fraguar un *ritmo dramático* baseado na gradación do interese e da atención. Apoiámonos para iso en criterios moi básicos, que, se ben puideran semellar relativos, son facilmente cotexables na experiencia.

#### 7.1.5.a. RITMO DRAMÁTICO INTENSIVO POR ACCIÓN EMPÁTICA, DESVINCULADA DO AVANCE DA FÁBULA

Trátase de segmentos da *trama* destinados a producir un aumento da identificación afectiva.

Os exemplos típicos poden ser os de monólogos interiores nos que os personaxes exteriorizan o seu estado de ánimo, as súas frustracións ou as súas ledicias para facelas extensivas ao auditorio, e para obter unha maior empatía.

Aínda que os recursos para acadar este fin poden ser moi diversos e de moi diversa natureza, desde unha luz especial ou unha música, xa sinalados no texto, ata *accións* desvinculadas da *fábula* que tenden uns estímulos tipicamente emotivos.

Pode, por tanto, coincidir coa *función emotiva ou expresiva*, que se orienta cara ao personaxe que fala e actúa. Céntrase no “eu” e na expresión do seu estado psicolóxico ou emotivo.

O que di permítenos coñecer o seu estado emocional e a súa actitude ante o contido do que está a dicir. A linguaxe dramática, ao ser unha síntese artística, respecto á lingua cotiá, acostuma a estar chea de emotividade.

Vexamos un exemplo práctico cun segmento da obra *A outra banda do Iberr* (1965) de Xohana Torres<sup>70</sup>:

“VELLO MARJ. (*Lembradoiro*) Por estas datas na outra Banda é unha bendición a primavera. A primavera... Non hai cheiro igual ó seu... Na nosa finca do Fondal as maceiras amostrarán ben de follas e algunha ponla maestra escomenzará a froitificar. Habería que velas. Qué daría eu por ir aló...

(*Un acougo*) ¡Que ben acordo a túa visita primeira!... Tamén a primavera estoupaba nos sulcos e os recolletores de fresós sesteaban embaixo do alpendre. A carón dos pontellos penduraban as glicinas. Estifen amañara un monllo e ti ornaras un xerro con todas elas... Dentón eramos felices... ¡Dios, e que nada fixera daño aínda!...

(*Apaciguadamente*) Pero estou a falar do que non sei se volve. Iso penso. Lémbrome e parece que dende os claros días levo vivido centos de anos por dentro...

(*Malen escoita o seu parolar encismada*) Enténdome ben contigo, Malen. Ti non te burlas. En cambio, ese meu fillo, sempre di que aplícome en parvas sentencias.

(*Con humildade*) Son un vello parvo, recoñézo. Mais ti nunca te burlas...

(*Colle o libro que Malen deixou*) Ah, Mistral... Mireio... Diviña Provenza, os trigos... Sen esquecer que para o gran Virxilio houbo tamén unha sorte de purgatorio.” (Torres, 1965: 20)

#### 7.1.5.b. RITMO DRAMÁTICO INTENSIVO POR ACCIÓN RETARDATIVA, DESVINCULADA DO AVANCE DA FÁBULA

Trátase de segmentos de acción que están deseñados para conseguir un aumento de expectativa ou suspense.

Poden semellar unha digresión, o caso é reter e manter a tensión xerada con anterioridade antes de que apareza unha *resolución*, de tal xeito que o efecto e a forza desa *resolución* será moito maior.

O mecanismo agocha, en sí mesmo, unha *oposición* entre a atracción cara á *resolución*, que empurra e absorve as forzas direccionais da acción, fronte a ese segmento que frea e aguanta o embate deses vectores de forza. Desta maneira, cando se solta a resistencia que fan eses segmentos ancorados no *ritmo dramático por acción retardativa*

---

<sup>70</sup> Xohana Torres (Santiago de Compostela, 1931). Poeta, novelista e dramaturga galega. Membro da Real Academia Galega. A súa obra dramática, breve pero intensa, flutúa entre o naturalismo e o simbolismo, cun aquel lírico. Como escritora acadou en 1981 o Premio da Crítica española polo seu poemario *Estacións ao mar*, e como dramaturga o Premio Castelao do Centro Galego de Bos Aires en 1966 pola obra *Un hotel de primeira sobre o río*. A súa outra peza dramática, titulada *Á outra banda do Iberr* (1965), tamén fora finalista a ese mesmo galardón.

*desvinculada da fábula*, a explosión enerxética será moito maior para acadar o *clímax resolutivo*.

Cómpre non perder de vista algo tan básico e xa exposto, de diferentes maneiras neste estudo, que é: “La tensión procede de su negativa. [...] Cuando un propósito es rechazado, el efecto subsiguiente es la tensión. Crear tensión por medio de la oposición.” (Tobías, 2004: 38)

O *ritmo dramático por acción retardativa desvinculada do avance da fábula* vén a obstaculizar, dalgún modo, o *crescendo rítmico*, que algúns denominan utilizando a imaxe dunha “bola de neve”, para referirse a esa aceleración cara ao *desenlace*. “Es evidente que el *desenlace* proporciona la mayor aceleración rítmica e intensidade de toda la obra. La relación causa-efecto proporcionada por los *giros* de la acción y el ascenso de la tensión emocional conducen a la trama hacia su paroxismo.” (Martínez, 2011: 70) Tamén é importante decatarse que un dos “praceres” que suscita a “dramaturxia fabular” (Sanchis, 2003: 35) consiste en “retardar” a *resolución* dunha *historia*.

“El cierre, la conclusión, es una característica generalizada de toda la narrativa clásica. El cierre nos proporciona un enorme placer pues en la vida las cosas acontecen de forma mucho más confusa e informe.

No es el único placer. De hecho Barthes distingue entre el placer derivado del cierre o resolución y el goce del texto que desafía el cierre. [...] Como dijimos, la narración se construye en la persecución siempre diferida del deseo. Y todo el arte consiste en regular esa persecución, para que la realización del deseo se vea sin cesar impedida, amenazada y retrasada.” (Aguilar, 2000: 173-174)

Os segmentos da *trama*, con *accións retardativas desvinculadas do avance da fábula*, actúan como as comportas nunha presa ou nun encoro. Son útiles porque xeran unha *acumulación da tensión* que cando se libera sae a esgalla, con moita máis intensidade, como se fose electricidade.

Un exemplo práctico curioso é o da obra de T. S. Eliot *Asesinato en la catedral* (1935), xa que se caracteriza por unha alta densidade lírica e un ritmo lento no seu desenvolvemento a causa dun *ritmo dramaturxico por dinamismo expresivo negativo retardatorio* nas réplicas verbais. Porén, cando está próximo o *desenlace* trágico, na “Escena segunda” da “Segunda parte”, redúcese a inflación retórica das réplicas e acúrtase a súa extensión, tamén se abandona a composición hipotáctica das mesmas en

favor dun *ritmo dramaturxico por dinamismo positivo áxil*, en contraste coa rutina xeral da peza.

No penúltimo segmento da penúltima escena da “Segunda parte”, comeza esa aceleración cara ao *desenlace*, que vai vir ao comezo da escena seguinte, a “Escena segunda”, co asasinato do arcebispo de Canterbury, Tomás Becket, por parte dos cabaleiros do rei.

Neste penúltimo segmento da penúltima escena prodúcese, ademais, movementos e desprazamentos urxentes dos personaxes relixiosos, os SACERDOTES, intentando convencer ao arcebispo para refuxiarse na catedral fronte aos que veñen a matalo. Pero el resístese ofrecéndose ao sacrificio, ante o que os SACERDOTES se ven na obriga de levalo á forza para poder protexelo dos asasinados.

Xusto antes de que acaeza a *resolución*, baixo o *ritmo dramaturxico por lance patético*, cando os cabaleiros do rei atravesan coas súas espadas ao arcebispo ante o altar, T. S. Eliot introduce, no último segmento da penúltima escena, un parlamento do CORO que xera un *ritmo dramático intensivo por acción retardativa desvinculada do avance da fábula*.

Imos observar eses tres segmentos no medio dos que se insire a *acción retardativa do CORO desvinculada do avance da fábula*, cando esta se precipita cara ao *desenlace*.

Penúltimo segmento da “Escena primeira” da “Segunda parte”:

“[...]”

(*Entran los SACERDOTES.*)

SACERDOTES (*separadamente*) Milord, no os detengáis aquí. Al cabildo. Por el claustro. No hay tiempo que perder. Vuelven armados. Al altar, al altar.

TOMÁS. Toda mi vida han estado acercándose esos pies. Toda mi vida he esperado. La muerte vendrá solo cuando yo sea digno de ella, y si soy digno, no habrá peligro entonces.

Mi voluntad, por tanto, ha de estar preparada.

SACERDOTES. Milord ya vienen. Destrozarán para entrar en seguida.

Os matarán. Venid al altar.

Daos prisa, milord. No so quedéis aquí hablando. No es justo.

¿Qué será de nosotros, milord, si os matan, qué será de nosotros?

TOMÁS. ¡Paz! ¡Tranquilizaos! Recordad dónde estáis y lo que va a acontecer; ninguna vida buscan, sino la mía,

y no estoy en peligro. Tan solo cerca de la muerte.

SACERDOTES. ¡Milord, a vísperas! No podéis estar ausente de las vísperas. No debéis estar ausente del oficio divino. ¡A vísperas! ¡A la catedral!

TOMÁS. Id a vísperas y acordaos de mí en vuestras oraciones.

Hallarán al pastor aquí; el rebaño será salvado.



He sentido un estremecimiento de dicha, un centelleo de cielo, un susurro, no soportaría más tiempo ser rehusado. Todas las cosas caminan hacia una gozosa consumación.

SACERDOTES. ¡Cogedlo! ¡Obligado! ¡Arrastradlo!

TOMÁS. ¡Abajo las manos!

SACERDOTES. ¡A vísperas! ¡De prisa!

*(Lo arrastran. En tanto habla el CORO, se cambia la escena, que se traslada a la Catedral.)* (Eliot, 1997: 68-69)

Último segmento da “Escena primera” da “Segunda parte”, baixo o *ritmo dramático por acción retardativa desvinculada da fábula*:

“CORO. *(Mientras se canta en latín un Dies Irae, por otro coro a lo lejos.)* La mano entumecida y el ojo seco, todavía horror, pero más horror que cuando se desgarran el vientre.

Todavía horror, pero más horror que cuando se retuercen los dedos, que cuando se parte el cráneo.

Más que pisada en el pasillo, más que sombra en el umbral de la puerta, más que furia en el vestíbulo

Los agentes del infierno desaparecen, los humanos se encogen y disuelven en polvo en el viento, olvidados, inmemorables; solamente está aquí el blanco y chato rostro de la Muerte, muda servidora de Dios, y tras el rostro de la Muerte el Juicio, y tras el Juicio la Nada, más espantosa que las activas sombras del infierno. Vacío, ausencia, separación de Dios.

El horror del viaje sin esfuerzo hacia la tierra vacía, que no es tierra, sino solamente vacío, ausencia, la Nada, donde aquellos que fueron hombres no pueden volver la mente hacia la diversión, el engaño, la evasión en el sueño, la apariencia, donde el alma no puede ser burlada, porque no hay objetos ni sonidos, ni colores ni formas para distraer, para divertir el alma de su propia contemplación, vilmente unida para siempre, nada con nada. No lo que llamamos muerte, sino lo que, más allá de la muerte, no es la muerte. Tenemos miedo, tenemos miedo. ¿Quién me disculpará? ¿Quién intercederá por mí en mi extrema necesidad?

Muerto el árbol, Salvador mío, que no sea en vano tu sacrificio. Ayúdame, Señor, en mi terror postrero.

Polvo soy y en polvo me convertiré.  
Del destino final amenazador,  
sálvame, Seños, porque la muerte está cerca.” (Eliot, 1997: 70-71)

Segmento da “Escena segunda” co *desenlace final*:

“*En la Catedral. TOMÁS y los SACERDOTES*  
SACERDOTES. Atrancad la puerta. Atrancad la puerta.  
La puerta está atrancada.  
Estamos a salvo. Estamos a salvo.  
No se atreverán a entrar.  
No pueden entrar. No poseen la fuerza.  
Estamos a salvo. Estamos a salvo.  
TOMÁS. ¡Desatracad las puertas! ¡Abrid las puertas de par en par!  
No permitiré que la casa de oración, la iglesia de Cristo,  
el santuario, se transforme en una fortaleza.  
La Iglesia protegerá a los suyos, a su manera,  
no como roble y piedra; roble y piedra perecen,  
no dan apoyo, pero la Iglesia perdura.  
La iglesia estará abierta, incluso a nuestros enemigos. ¡Abrid la puerta!  
SACERDOTES. Milord, no son hombres, no vienen como hombres,  
sino como animales enloquecidos. No vienen como hombres  
que respetan el santuario, y se arrodillan ante el cuerpo de Cristo;  
sino como bestias. Atrancaríais la puerta  
contra el león y el leopardo, el lobo o el jabalí,  
más aún  
contra bestias que tienen alma de hombres condenados, contra hombres  
que se complacen en el mal hasta ser bestias. ¡Milord! ¡Milord!  
TOMÁS. Me creéis temerario, desesperado y loco.  
Razonáis según los resultados, como hace el mundo  
para afirmar si tal acción es buena o mala.  
Pero diferís el hecho. Para cada vida y cada acto  
se puede mostrar la consecuencia de lo bueno y lo malo,  
y con el tiempo se mezclan los efectos de distintas acciones.  
También de igual forma se confunden al fin lo bueno y lo malo.  
No es el tiempo en que será conocida mi muerte.  
Fuera del tiempo ha sido tomada mi decisión,  
si llamáis decisión  
a lo que todo mi ser da completo consentimiento.  
Entrego mi vida  
a la Ley de mi Dios, por encima de la Ley del Hombre.  
¡Desatracad la puerta! ¡Desatracad la puerta!  
No estamos aquí para triunfar con la lucha, la estratagema o la resistencia.  
Ni luchar con bestias, como hombres. Con la bestia luchamos ya  
y fue conquistada. Solo podemos conquistar  
ahora con el sufrimiento. Es la victoria más fácil.  
Ahora es cuando llega el triunfo de la Cruz. Ahora

abrid la puerta. ¡Lo mando! ¡ABRID LA PUERTA!

*(Abren la puerta. Entran los CABALLEROS, ligeramente borrachos.)*

SACERDOTES. ¡Por aquí, milord! ¡De prisa! Por la escalera. Al tejado. A la cripta.  
De prisa. Venid. Obligadlo.

CABALLEROS. ¿Dónde está Becket, el traidor al rey?

¿Dónde está Becket, el sacerdote entrometido?

Desciende, Daniel, a la cueva de los leones.

Desciende, Daniel, bajo la garra de la bestia.

¿Te lavaste en la sangre del Cordero?

¿Estás marcado con la marca de la bestia?

Desciende, Daniel, a la cueva de los leones.

Desciende, Daniel, para tomar parte en el festín.

TOMÁS. El hombre justo

Es como el león denodado, que ignora el miedo.

Aquí estoy.

No soy traidor al rey. Soy sacerdote.

Un cristiano salvado por la sangre de Cristo,  
dispuesto a sufrir con mi sangre.

El signo de la Iglesia es siempre

el signo de la sangre. Sangre por sangre.

Su sangre fue dada para rescatar mi vida,  
mi sangre es dada en pago de su muerte.

Mi muerte por su muerte.

PRIMER CABALLERO. Absolved a todos los que habéis excomulgado.

SEGUNDO CABALLERO. Resignad los poderes que habéis usurpado.

TERCER CABALLERO. Restituid al rey el dinero que os habéis apropiado.

PRIMER CABALLERO. Renovad la obediencia que habéis violado.

TOMÁS. Por mi Señor estoy dispuesto ahora a morir,

para que su Iglesia tenga paz y libertad.

Haced lo que queráis, para vuestro daño y vergüenza,  
mas, en nombre de Dios, no toquéis a nadie de mi pueblo,  
clérigo o seglar.

Os lo prohíbo.

CABALLEROS. ¡Traidor! ¡Traidor! ¡Traidor!

TOMÁS. Tú, Reginaldo, eres traidor tres veces, tú.

Traidor hacia mí, como vasallo temporal,

traidor hacia mí, tu señor espiritual,

traidor hacia Dios, cuya Iglesia profanas.

PRIMER CABALLERO. No debo fidelidad a ningún renegado.

Y lo que os debo será pagado ahora.

TOMÁS. Ahora, a Dios Todopoderoso, a la bienaventurada Virgen María, al bienaventurado san Juan Bautista, a los santos Apóstoles san Pedro y san Pablo, al bienaventurado mártir san Dionisio y a todos los santos, encomiendo mi causa y la de la Iglesia.

*(Mientras los CABALLEROS lo asesinan, se oye el [CORO])*" (Eliot, 1997: 73-77)

\* \* \*

Nun ton e estilo moi diferente, Albert Camus tamén introduce dous momentos que funcionan baixo o *ritmo dramático por acción retardativa desvinculada do avance da fábula*, xusto antes do *desenlace* fatal na obra *O malentendido* (1944).

Na “Escena I” do “Acto segundo”, cando a NAI, e a súa filla, MARTA, teñen xa trazado o plan de asasinar ao seu único hóspede, JAN.

Antes de levarlle á habitación a bebida envelenada, a filla acode xunto a el para cambiarlle as toallas. Entón, entre o desenvolvemento do diálogo, cóase un segmento descritivo sobre as praias, as paisaxes, a climatoloxía, do país do hóspede e os anhelos de MARTA por marchar a vivir a unha casa á beira do mar.

Na recepción xa está activado o *ritmo dramático por apertura da expectativa arredor de se a NAI e MARTA acabarán matando a JAN, ou se este lles descubrirá antes quen é (fillo e irmán)*. Porén, nos momentos previos a unha hipotética *resolución*, achamos este segmento:

“MARTA. É un país bonito, verdade?

JAN. (*Mirando pola fiestra.*) Si, é un país bonito.

MARTA. Din que nesas rexións hai praias totalmente desertas...

JAN. É verdade. Nelas non hai nada que lembre a presenza dos homes. Pola mañá cedo, un pode atopar na area as pegadas que deixaron as patas das aves mariñas. Son os únicos signos de vida. E polas tardes... (*Detense.*)

MARTA. (*En baixo.*) E polas tardes?

JAN. As tardes son impresionantes. Si, é un país bonito.

MARTA. (*Con outro ton.*) Pensei nel moitas veces. Os viaxeiros téñenme contado cousas, e tamén lin o que puiden. Decote, coma hoxe, no medio da primavera aceda deste país penso no mar e nas flores de alá. (*Unha pausa, e continúa sordidamente.*) E as cousas que imaxino déixanme cega para todo o que me rodea. (*Jan míraa con atención e senta amodo diante dela.*)

JAN. Enténdoa. A primavera de alá pode apreixarte. As flores abrollan aos milleiros onda as paredes pintadas de branco. Se pasea durante unha hora polas lombas que rodean a miña vila, quedalle na roupa o arrecendo a mel das rosas amarelas.

(*Marta tamén senta.*)

MARTA. É marabilloso. Aquí, o que nós chamamos primavera non é máis ca unha rosa e dous capullos que acaban de nacer no xardín do claustro. (*Con desprezo.*) Iso abunda para que os homes do meu país se conmovan; pero o seu corazón seméllase a esa rosa avariciosa. Un vento máis forte acabaría con eles. Teñen a primavera que merecen.

JAN. Está sendo inxusta. A vostedes aínda lles queda o outono.

MARTA. Que é o outono?

JAN. Unha segunda primavera na que todas as follas son coma flores. (*Míraa insistentemente.*) Ao mellor pasaba o mesmo coas persoas, que florecerían se vostede tivese paciencia con elas.

MARTA. Xa non me queda paciencia para esta Europa onde o outono ten a faciana da primavera e a primavera ole a miseria. pero gústame imaxinar esoutro país onde o verán o asolaga todo, onde as chuvias do inverno inundan as cidades e onde, en definitiva, as cousas son o que teñen que ser.

(*Fai un silencio. Jan míraa a cada paso con máis curiosidade. Ela decátase e érguese bruscamente.*)” (Camus, 2009: 192-194)

Un pouco máis adiante, MARTA volve a entrar na habitación de JAN, traéndolle un té que el non pedira. Este feito xera un *ritmo dramático por mantemento intensificado da expectativa, en sentido satisfactorio respecto ao asasinato de JAN por parte da súa NAI e da súa irmá MARTA, que aínda non saben quen é, en realidade, o seu hóspede.*

Non obstante, imos observar como, no derradeiro intre, cando JAN está a piques de levar a taza co té envelenado aos beizos, Albert Camus, mete un pequeno monólogo do personaxe que xera ese segundo lugar no que actúa o *ritmo dramático por acción retardativa desvinculada do avance da fábula*, acrecentando máis o “suspense”.

“ESCENA IV

JAN. Si?

MARTA. O té que pediu?

JAN. Eu non pedín nada.

MARTA. Ah! Igual é que o vello oíu mal. Moitas veces entende só a medias. (*Pon a bandexa na mesa. Jan fai un xesto.*) Quere que o leve?

JAN. Non, ao revés. Grazas.

(*Marta mírao e sae.*)

ESCENA V

(*Jan colle a taza, míraa e vólvea pousar.*)

JAN. Un vaso de cervexa, a conta dos meus cartos; unha taza de té, e por equivocación. (*Colle a taza e sostena un momento en silencio. Despois, con voz xorda.*) Oh, meu Deus! Axúdame a atopar as palabras ou déixame abandonar este proxecto inútil para atoparme outra vez co amor de María. Dáme forza para elixir o que prefiro e ser consecuente. (*Ri.*) Veña, fagámoslle honra ao banquete do fillo pródigo! (*Bebe. Petan na porta con forza.*) Si?

(*A porta ábrese. Entra a nai.*)” (Camus, 2009: 198-199)

A NAI entra, quizais, para evitar que JAN beba o té. Porque xa vimos que, nunha escena anterior, ela non quería seguir matando aos hóspedes solitarios para roubalos, que xa estaba esgotada diso e pensaba en pechar a pensión. Porén, é demasiado tarde, JAN acaba de beber o té envelenado.

Neste monólogo, ademais, o personaxe de JAN exterioriza a súa vontade de, por fin, confesarlle á NAI e a MARTA quen é, despois de tantos anos fóra. Pero esa intención de re-encontro familiar, a través da revelación da identidade do fillo, tamén chega tarde. Ás veces, como xa se pode observar neste segundo segmento breve de *ritmo dramático por acción retardativa desvinculada do avance da fábula*, no monólogo de JAN, xusto antes de beber o té envelenado, en *O Malentendido*, poden solaparse dous mecanismos rítmicos, que se dan ao mesmo tempo, para producir un *ritmo dramático por acción empática e retardativa desvinculada do avance da fábula*.

Cando JAN lle pide forzas a Deus para atreverse a contarlles á NAI e a MARTA quen é en realidade, isto produce na recepción un aumento da identificación co personaxe e, por tanto, engade aínda maior intensidade a ese segmento, tanto por *reter e retardar* o avance da *fábula*, como por favorecer a nosa adhesión empática co personaxe.

\* \* \*

Trátase de algo semellante ao que explica Jaume Melendres sobre o *contraste* ou *oposición* entre a forza dunha “emoción” avanzante, fronte á forza dunha “contraemoción” retrocedente, á hora de determinar o movemento dun personaxe (Melendres, 2000: 53-56).

Melendres cita, para exemplificar esta contradición, un segmento da obra *Otelo* (1604) de William Shakespeare no que a forza da “contraemoción”, que experimenta o personaxe de Otelo, produce, xustamente, un *ritmo dramático por acción retardativa desvinculada do avance da fábula*.

Trátase da escena 5.2 cando Otelo está a punto de asasinar a Desdémona, que dorme no leito.

Melendres expón que se o personaxe de Otelo só actuase baixo o imperio da “emoción” da ira e da vinganza pasaría directamente ao crime. Porén, cando está perto de Desdémona e observa a beleza do ser amado durminte, entón tamén experimenta a “contraemoción” da “piedade” que o refrea na súa ira. Por iso Shakespeare lle escribe un monólogo<sup>71</sup> xusto antes da *resolución*, xerando ese *ritmo dramático intensivo por acción retardativa desvinculada do avance da fábula*.

\* \* \*

Levando ao extremo o mecanismo do *ritmo dramático por acción retardativa desvinculada do avance da fábula*, podemos, incluso, observar como este pode

---

<sup>71</sup> Pode consultarse, no capítulo correspondente do Apéndice, a reprodución do devandito monólogo de Otelo antes de consumir o seu crime.

constituír un factor que acabe por desintegrar a propia *fábula*, por deixala fóra de servizo, ao estenderse invadindo toda a *trama* dunha obra para facela volcar cara a unha “dramaturxia non-fabular”.

Certamente, para alcanzar este límite é necesario que nos primeiros segmentos da dramaturxia se expoña ou formule, nunha *situación inicial*, o arranque e a *expectativa* respecto ao desenvolvemento e cumprimento dunha *historia* ou *fábula*. Ou sexa, é necesario un “detonante” (Martínez, 2011: 59) na “prótase”, a *exposición*, que provoque na recepción unha ansia ou espera de cara á “epítase”, o *nó*, e á “catástrofe”, o *desenlace*. Esas tres fases constitutivas das “dramaturxias fabulares” (Sanchis, 2003: 35) segundo a fórmula aristotélica.

Para operar esa transgresión é necesario que o cumprimento dunha *fábula* sexa anunciado como un “suceso inminente” (Sanchis, 2003: 44), pero que non acabe por erixirse ou presentarse na *trama* como “suceso que ocorre”.

Un exemplo práctico, paradigmático a este respecto, pode ser a obra *Juste la fin du monde* (1990) de Jean-Luc Lagarce.

*Juste la fin du monde* ábrese cun segmento titulado “PROLOGUE” no que o protagonista, LOUIS, anuncia o seu obxectivo: visitar a súa familia, despois de moito tempo de ausencia, para comunicarlles que vai morrer axiña e, para, dalgún xeito, despedirse e, quizais, reconciliarse.

Para sementar na recepción a sospeita respecto á transgresión dunha “dramaturxia fabular” (Sanchis, 2003: 35), Lagarce xa vai incluír neste monólogo proemial do fillo certos indicios, por exemplo unha disolución da temporalidade realista, xa que LOUIS nos fala despois da súa morte, situando, por tanto, toda a obra nunha especie de *flashback* que abarca a súa visita á familia.

“PROLOGUE

LOUIS. - Plus tard, l’année d’après  
- j’allais mourir à mon tour –  
j’ai près de trente-quatre ans maintenant et c’est à cet âge  
que je mourrai,  
l’année d’après,  
de nombreux mois déjà que j’attendais à ne rien faire, à  
tricher, à ne plus savoir,  
de nombreux mois que j’attendais d’en avoir fini,  
l’année d’après,  
comme on ose bouger parfois,

à peine,  
devant un danger extrême, imperceptiblement, sans vouloir faire de bruit ou  
commettre un geste trop violent qui réveillerait l'ennemi et vous détruirait aussitôt,  
l'année d'après,  
malgré tout,  
la peur,  
prenant ce risque et sans espoir jamais de survivre,  
malgré tout,  
l'année d'après,  
je décidai de retourner les voir, revenir sur mes pas, aller  
sur mes traces et faire le voyage,  
pour annoncer, lentement, avec soin, avec soin et précision  
- ce que je crois –  
lentement, calmement, d'une manière posée  
- et n'ai-je pas toujours été pour les autres et eux, tout  
précisément, n'ai-je pas toujours été un homme posé?,  
pour annoncer,  
dire,  
seulement dire,  
ma mort prochaine et irrémédiable,  
l'annoncer moi-même, en être l'unique messenger,  
et paraître  
- peut-être ce que j'ai toujours voulu, voulu et décidé, en  
toutes circonstances et depuis le plus loin que j'ose me  
souvenir –  
et paraître pouvoir là encore décider,  
me donner et donner aux autres, et à eux, tout précisément,  
toi, vous, elle, ceux-là encore que je ne connais pas (trop  
tard et tant pis),  
me donner et donner aux autres une dernière fois l'illusion  
d'être responsable de moi-même et d'être, jusqu'à cette  
extrémité, mon propre maître.

## PREMIÈRE PARTIE

### Scène 1

SUZANNE. – C'est Catherine.

Elle est Catherine.

Catherine, c'est Louis.

Voilà Louis.

Catherine.

ANTOINE. – Suzanne, s'il te plaît, tu le laisses avancer,  
laisse-le avancer.

CATHERINE. – Elle est contente.

ANTOINE. – On dirait un épagneul.

LA MÈRE. – Ne me dis pas ça, ce que je viens d'entendre,  
c'est vrai, j'oubliais, ne me dites pas ça, ils ne se connaissent pas.  
Louis, tu ne connais pas Catherine? Tu ne dis pas ça, vous



ne vous connaissez pas, jamais rencontrés, jamais?  
ANTOINE. – Comment veux-tu? Tu sais très bien.  
LOUIS. – Je suis très content.  
[...]” (Lagarce, 1999: 7-9)

Ao longo das dúas partes, máis o “INTERMÈDE”, das que consta o groso da obra vaise manter activada esa espera ansiosa da recepción, baixo compás do *ritmo dramático por acción retardativa desvinculada do avance da hipotética fábula, presentada ao inicio da trama*.

Despois da función fática das accións verbais da “Scène 1” da primeira parte, nas que SUZANNE, a irmá, lle presenta ao recién chegado, LOUIS, a CATHERINE, que é a muller ca que casou o seu irmán menor, ANTOINE, ou sexa, a cuñada de LOUIS, a quen este aínda non coñecía. Isto tamén nos dá unha dimensión do afastamento do fillo maior, de LOUIS, respecto á familia, xa que ANTOINE leva casado hai anos con CATHERINE e incluso xa teñen fillos, que son os sobriños de LOUIS, que tampouco coñece. Despois desta escena virán outras nas que asistiremos ás tensións das complexas relacións familiares nas que van emerxendo rancores e frustracións agochadas, respecto á distancia infranqueable entre a familia e o fillo maior recién chegado, logo de moitos anos de ausencia.

Pero o obxectivo anunciado no “PROLOGUE” por LOUIS, que se antollaba como a causa e motivo desta visita familiar, acaba por non cumprirse nin resolverse, frustrando esa tensa espera.

Namentres, xa desde ese arranque no “PROLOGUE”, Lagarce establece unha convención, ou “marco rítmico”, moi significativa no que atinxe ao motivo temático do “volver”, do “retorno”, que resoa ao mito do “fillo pródigo”, no *ritmo por repetición-variación de palabras e expresións de autocorrección e busca, por parte dos personaxes*, de cara a unha comunicación-relación cos demais, que resulta difícil e amosa un illamento.

Véxase no mesmo parlamento de LOUIS, no “PROLOGUE”, entre outros, por exemplo, os retrousos: “l’année d’après” ou “de nombreux mois déjà que j’attendais”, etc.

Unha constante rítmica ao longo de toda a obra *Juste la fin du monde*.

Finalmente, LOUIS abandona a súa familia sen apenas despedirse e sen comunicarlles aquilo que parecía traelo de volta xunto a eles.

Un derradeiro segmento da *trama*, titulado “ÉPILOGUE”, dará conclusión e, ao cabo, producirá ese estraño *ritmo dramático*, por *resolución frustrada da expectativa arredor da reconciliación e da comunicación do segredo do protagonista respecto a súa familia*.

“ÉPILOGUE

LOUIS. – Après, ce que je fais,

je pars.

Je ne reviens plus jamais. Je meurs quelques mois plus tard,  
une année tout au plus.

Une chose dont je me souviens et que je raconte encore  
(après j’en aurai fini) :

c’est l’été, c’est pendant ces années où je suis absent,  
c’est dans le Sud de la France.

Parce que je me suis perdu, la nuit, dans la montagne,  
je décide de marcher le long de la voie ferrée.

Elle m’évitera les méandres de la route, le chemin sera plus  
court et je sais qu’elle passe près de la maison où je vis.

La nuit, aucun train n’y circule, je n’y risque rien  
et c’est ainsi que je me retrouverai.

À un moment, je suis à l’entrée d’un viaduc immense,  
il domine la vallée que je devine sous la lune,

et je marche seul dans la nuit,  
à égale distance du ciel et de la terre.

Ce que je pense

(et c’est cela que je voulais dire)

c’est que je devrais pousser un grand et beau cri,  
un long et joyeux cri qui résonnerait dans toute la vallée,

que c’est ce bonheur-là que je devrais m’offrir,

hurler une bonne fois,

mais je ne le fais pas,

je ne l’ai pas fait.

Je me remets en route avec seul le bruit de mes pas sur le gravier.

Ce sont des oublis comme celui-là que je regretterai.” (Lagarce, 1999: 77-78)

O grito simbólico de liberación fica afogado ou clausurado por sempre nun *ritmo dramático decrecente por variación final da resolución frustrada da expectativa*, nas derradeiras liñas da obra de Lagarce.

7.1.5.c. RITMO DRAMÁTICO DISTENSIVO POR ACCIÓN COGNOSCITIVA OU INFORMATIVA, DESVINCULADA DO AVANCE DA FÁBULA

Trátase de segmentos destinados ao aumento de información.

As informacións poden ser dadas tamén mediante moi diferentes recursos á marxe do esperado decorrer dramático da *fábula*. Poden ser transmitidas directamente a través de palabras, a modo de comentarios ou incluso descricións, ou poden filtrarse mediante *accións* especiais alleas á *fábula*, e tamén mediante outros xogos explicitados no texto, como poden ser imaxes, proxeccións, sons, efectos lumínicos...

Vexamos un exemplo clásico na comedia de Molière titulada *Tartufo* (1664). Concretamente na primeira escena do derradeiro acto, cando ORGÓN lle conta a CLEANTO que o cofre que lle entregou a TARTUFO ten uns documentos comprometedores que lle confiara un amigo. Esa é a razón pola cal TARTUFO non se deixou intimidar polas ameazas de CLEANTO nunha escena anterior (acto IV, escena 1) e polo que pode chantaxear, agora, a ORGÓN, para que este non anule a doazón que lle fixo.

Así pois, o arranque do derradeiro acto da obra parte cun *ritmo dramático distensivo*, por acción informativa desvinculada do avance directo da *fábula*, que moi axiña se volverá a tensar de cara á precipitación dos acontecementos para a *resolución* final da *historia*.

“ACTO V  
ESCENA I

ORGÓN, CLEANTO

CLEANTO. ¿A dónde queréis ir tan aprisa?

ORGÓN. ¡Desdichado de mí! ¿Qué sé yo?

CLEANTO. Yo soy del parecer que debemos empezar por ver aquí, entre los dos, lo que podemos hacer en este trance.

ORGÓN. Esa arqueta me trae de cabeza; me desespera aún más que todo lo demás.

CLEANTO. ¿Es, pues, esa arqueta un secreto de importancia?

ORGÓN. Es algo que me confió Argas, ese amigo que añoro; algo que él mismo, con gran secreto, me puso entre las manos: quiso el Cielo que para ello me eligiera a mí, al huir. Y son unos papeles, a lo que deduje de lo que pudo decirme, de los que dependen su vida y su hacienda.

CLEANTO. ¿Por qué, entonces, los pusisteis vos en otras manos?

ORGÓN. Fue un caso de conciencia: me fui derecho al traidor a hacerle la confidencia; y con sus razonamientos llegó a convencerme de que le diera a guardar la arqueta, con el fin de tener así, en caso de pesquisas, preparada una escapatoria para poder negar que estaba en su poder. Así mi conciencia podría, con toda tranquilidad, hacer juramentos contra la verdad.

CLEANTO. En mal trance estáis, a lo que parece, que esa donación y esa confianza son, si he de seros sincero, cosas que habéis hecho con harta ligereza. Lejos os pueden llevar con pruebas semejantes. Teniendo contra vos tales armas ese hombre, irritarlo así fue gran imprudencia también por vuestra parte. Deberais haber obrado con más tacto.

ORGÓN. ¡Cielos! ¡Ocultar tras una hermosa apariencia de piedad tan conmovedora, un corazón tan doble, un alma tan malvada! Y yo que lo acogí cuando venía mendigando y nada tenía... Se acabó, no quiero saber más de los hombres virtuosos: por ellos sentiré a partir de ahora un terror espantoso; he de ser para ellos peor que un diablo.

CLEANTO. ¡Vaya! ¡Ved qué arrebatos los vuestros! ¿Nunca habréis de usar la templanza? En el recto juicio no entra jamás el vuestro, que siempre de un exceso pasáis a otro. Estáis viendo vuestro error; habéis reconocido que os habíais dejado engañar por una piedad fingida. ¿Mas para corregiros, quién os manda que paséis a un error aún mayor y que confundáis con el corazón de un bellaco al corazón de todo hombre virtuoso? ¿Entonces, porque un tunante se atreve a engañaros con ese alarde de ademanes rigurosos, pretendéis que todos sean de su hechura? ¿Que no existe hoy devoto alguno que lo sea de verdad? Dejad que sean los descreídos quienes saquen esas conclusiones. Separad vos virtud y apariencia. Jamás aventuréis vuestra estima por la gente demasiado pronto y quedaos en eso en el justo medio. Guardaos, si es posible, de hacer honra a la impostura, pero a la piedad de verdad tampoco hagáis injuria. Si habéis de caer en un extremo, mejor es que pequéis de esto último.” (Molière, 2004: 163-164)

Hai que considerar tamén que esta primeira escena do “Acto V”, que comeza con ese *ritmo dramático distensivo, por acción informativa*, vén despois do final do “Acto IV”, no que asistimos á intensidade do *ritmo dramático por anagnórise, cando ORGÓN descobre que TARTUFO o engana*, a través da trampa que lle tende ELMIRA, a muller de ORGÓN, ao impostor de TARTUFO. Máis o penúltimo segmento do mesmo “Acto IV” no que se produce un *ritmo dramático por peripecia cando TARTUFO ameaza a ORGÓN e o bota da casa*.

Así pois este inicio do “Acto V” baixo o *ritmo dramático distensivo, por acción informativa*, serve de contraste e relaxación respecto ás escenas precedentes e as que, despois, virán.

#### 7.1.5.d. RITMO DRAMÁTICO DISTENSIVO POR ACCIÓN TRANSITIVA, DESVINCULADA DO AVANCE DA FÁBULA

Trátase de segmentos da *trama* que serven para establecer ligames e pontes entre outros segmentos, ou de sinxela transición.

Os recursos propicios para levar a cabo estas ligazóns son tamén moi variados. Responden a unha necesidade de non romper a continuidade dramática, aínda que o fagan dun xeito algo tramposo, xa que, en realidade, a consecución da *liña de acción* que cumpre a *fábula* queda interrompida ou suspendida, o cal podería dar lugar a unha dramaturxia máis baseada no *corte* que no fluído continuo. Con estas secuencias preténdese garantir esa continuidade, aínda que sexa dun xeito ficticio máis que ficcional.

Os segmentos *transitivos* relaxan a tensión entre outros segmentos máis intensos no desenvolvemento da *fábula*.

Tal é o caso da escena primeira do acto terceiro de *Tristán e Isolda* (1865) de Richard Wagner, cando Tristán repousa, ferido, no seu castelo de Bretaña, mentres o garda o seu amigo Kurwenal.

Esta escena primeira do derradeiro acto deste “drama musical” é a *transición* entre as loitas enfurecidas do acto anterior e a chegada de Isolda, *in extremis*, na escena seguinte, para curar ao seu amado Tristán que vai morrer nos seus brazos.

Imos observar o comezo, onde se pode percibir perfectamente esta chaira rítmica transitiva, tanto na descrición do contexto como na interacción do diálogo:

#### “ACTO TERCERO

*El castillo de Tristán en Bretaña. Jardín del castillo. A un lado altos muros, al otro, un parapeto bajo, interrumpido por una torre de vigía; al fondo, la puerta del propio castillo. Está situado en lo alto de una roca; a través de los vanos, la vista se extiende sobre un amplio horizonte de mar. El conjunto da la impresión de la ausencia de los señores: mal mantenido, aquí y allá dañado y cubierto de hierba. En el frente de la escena, en la parte interna, yace Tristán bajo la sombra de un gran tilo, durmiendo sobre un lecho, tendido como un cuerpo exánime. A su cabecera se sienta Kurwenal dolorosamente inclinado sobre él, en actitud de espiar con ansia su respiración.*

#### ESCENA PRIMERA

*El pastor, Kurwenal, Tristán.*

*(Por la parte externa se oye, al levantarse el telón, una danza pastoral nostálgica y tristemente tocada por un caramillo. Finalmente aparece el pastor con la parte superior del cuerpo por encima del parapeto del muro y mira dentro con curiosidad.)*

PASTOR *(en voz baja)*. ¡Kurwenal! ¡Eh!

¡Di, Kurwenal!

¡Escucha pues, amigo!  
 (*Kurwenal vuelve un poco la cabeza hacia él.*)  
 ¿No se despierta aún?  
 KURWENAL (*sacude tristemente la cabeza*). Si se despertara,  
 sería solamente  
 para dejarnos para siempre:  
 a menos que aparezca antes  
 la sanadora,  
 la única que puede auxiliarnos.  
 ¿No has visto aún nada?  
 ¿Ningún barco aún en el mar?  
 PASTOR. Otra melodía  
 escucharías entonces,  
 tan alegre como mejor pueda.  
 Ahora dime sinceramente,  
 viejo amigo:  
 ¿qué le ha sucedido a nuestro señor?  
 KURWENAL. Deja la pregunta:  
 no podría saberlo nunca.  
 Escruta diligentemente,  
 y si ves un barco,  
 ¡toca una melodía alegre y serena!  
 [...]” (Wagner, 2007: 80)

Do mesmo xeito, a escena primeira do acto segundo<sup>72</sup>, tamén constitúe unha *transición* entre as tempestuosas escenas finais do acto primeiro: cando Isolda, a través dun veneno elaborado pola súa serventa Brangäne, pretende vingar a morte do seu prometido Morold, inflixida por Tristán, pero acaba tolamente namorada del, xa que a serventa substituíu o bebedizo de morte por un bebedizo de amor.

Non obstante, Isolda está prometida co rei Marke, tío de Tristán, a quen se lle encomendou, precisamente, traer á princesa irlandesa, Isolda, a Cornualles para casar co rei.

A escena primeira do acto segundo, baixo o *ritmo dramático por acción transitiva, desvinculada do desenvolvemento da fábula*, serve para afrouxar a tensión entre as escenas anteriores e a escena seguinte, na que se vai producir o encontro amoroso furtivo entre Isolda e Tristán.

Nesta primeira escena *transitiva* vemos á princesa e a súa serventa nun dos aposentos do castelo do rei Marke en Cornualles. Isolda está impaciente por atoparse con Tristán,

---

<sup>72</sup> Pode consultarse, no capítulo correspondente do Apéndice, o paso da escena primeira á escena segunda, do acto segundo, de *Tristán e Isolda* (1865) de Richard Wagner. Reprodúcense os segmentos que exemplifican o caso que aquí se analiza.

e espera o momento en que o rei e os seus cabaleiros estean lonxe do castelo, xa que van de cazaría, para facerlle sinais ao seu amante Tristán, apagando un facho para que este saiba que se pode achegar sen perigo de ser visto.

Para marcar aínda máis o contraste rítmico entre esta escena primeira, de carácter *transitivo*, respecto á escena segunda, Wagner dispón un *ritmo dramatúrxico por contraste ou oposición, no diálogo, entre as réplicas longas, da escena primeira, fronte ás réplicas curtas, que encetan a escena segunda.*

Isto acentúa, asemade, o paso dese *ritmo dramático por acción transitiva, desvinculada do avance da fábula*, na escena primeira, a un *ritmo dramático intensivo explícito, por elementos da fábula patentes na trama*, na escena segunda, co encontro furtivo dos amantes.





## 8. CONCLUSIÓN ABERTA.

### SOBRE APARICIÓN E OUTROS FENÓMENOS AUSPICIAOS POLO ALENTO RÍTMICO

Despois do estudo dalgúns dos elementos constitutivos principais e de meirande ocorrencia na dramaturxia:

- Dispositivos executores da acción, como poden ser os personaxes.
- Sucesos compostos por segmentos ou unidades illables de acción: accións verbais, accións físicas (xestuais, mímicas, proxémicas, coreográficas), accións obxectuais, accións sonoras, accións lumínicas.
- Configuracións espazo-temporais.

Chegamos á conclusión, demostrada empiricamente mediante os exemplos e os exercicios de análise rítmica realizados nesta tese, que a súa natureza, materialidade e nivel de incidencia ou aparición-presenza concitan un determinado grao de tensión rítmica.

Concluimos, como se amosou en reiteradas ocasións ao longo deste estudo, que o ritmo é o grao de tensión ou capacidade de suscitar atracción, interese e focalización na recepción, nunha dimensión máis ou menos cognitivoemocional, polos diferentes tipos de accións partiturizadas ou codificadas nunha dramaturxia destinada a un espectáculo teatral (xa sexa directamente na súa escenificación nun escenario determinado, xa sexa na escenificación visualizada na mente lectora). Por tanto, concibimos as accións que se dispoñen nunha dramaturxia como os estímulos que, segundo a súa natureza, materialidade e nivel de incidencia ou aparición-presenza, xeran un determinado grao de tensión atractiva na recepción.

Concluimos, asemade, que esa diversidade tipolóxica de accións estimuladoras, ademais da súa propia natureza, materialidade e presenza ou incidencia, establecen diferentes modalidades de relación e contacto que, nesta tese, estudamos como mecanismos rítmicos. E denominamos mecanismos rítmicos a esas modalidades relacionais entre as diversas tipoloxías de accións porque, a través da práctica da análise de obras de dramaturxia, fomos capaces de deducir que esas modalidades relacionais comprenden unha mecánica específica á hora de producir tensión.

Un mecanismo, segundo algunhas definicións, como a rexistrada no dicionario María Moliner, é unha maneira de producirse unha actividade, unha función ou un fenómeno. O grao de tensión rítmica que desprende ou activa unha forma de contactar ou conectar, entre os diversos tipos de accións, constitúe o que denominamos mecanismo rítmico.

Trátase dunha engrenaxe dinámica de diversos tipos de accións que desprende ou produce un determinado grao de tensión rítmica constatable e perceptible.

Estas engrenaxes dinámicas, que chamamos mecanismos rítmicos, exercen, ademais, unha alteración ou modificación do grao de tensión rítmica propio de cada unha das accións que se cinguen e entran en contacto. Así pois, os mecanismos rítmicos, e o seu funcionamento, resultan fundamentais para entender e analizar o nivel superior de xeración rítmica, xa que esas engrenaxes dinámicas modifican e afectan o grao de tensión inmanente e propio de cada unha das pezas (accións) que o constitúen ou compoñen.

Unha vez conquerida esta conclusión imponse o estudo e determinación de cales son os principais mecanismos rítmicos, os que máis aparecen nas dramaturxias das diferentes épocas, lugares, xéneros e estilos. Os que máis aparecen ao longo do repertorio da dramaturxia universal e tamén os que maior poder de xeración rítmica posúen. Nisto é no que máis se estende a reflexión teórica e os exemplos e exercicios prácticos de análise rítmica que se conteñen nesta tese doutoral así como no seu apéndice.

De xeito sumario e necesariamente simplificado para este capítulo das conclusións, poderíamos ficar coa seguinte escolma:

O ritmo é o grao de tensión que xera interese, atracción, atención, movemento, sedución, focalización, acentuación, producido polos elementos compositivos (accións) e a relación que se dá entre eles e lles afecta.

Lembramos a operatividade de reconsiderar, nalgúns casos, o binarismo básico estruturalista forma/contido, cuxas fronteiras se antollan ambiguas e difusas, pero que pode resultar un factor útil para axudar a comprender o funcionamento do ritmo na dramaturxia. De aí deriva esa cualificación ou adxectivación que, nalgúns casos, situamos á beira da denominación dos mecanismos rítmicos:

“Ritmo dramatúrxico” (dramaturxia: composición de accións): grao de tensión derivado de elementos de natureza morfolóxica, material, física, elementos que se ven e se escoitan (movementos, xestos, posicións, distancias proxémicas, actividades físicas,

coreografía. Accións obxectuais, lumínicas, sonoras. As cores e temperaturas da luz. As intensidades e volumes dos sons, das voces (voz falada, murmurio, grito, voz cantada, etc). As formas, volumes e fisonomía das actrices, actores, obxectos...), tal cal se anota ou codifica na dramaturxia.

“Ritmo dramático” (drama: modelo compositivo no que as accións representan unha historia ou fábula desenvolta por uns personaxes): grao de tensión derivado de elementos de natureza imaxinaria, psicolóxica, semántica, simbólica... relacionados coa historia ou fábula ficcional (os obxectivos ou desexos, as intencións, os conflitos de intereses dos personaxes, as referencias ou evocacións de sucesos, espazos ou momentos, etc.)

A escolma das engrenaxes dinámicas produtoras de tensión rítmica, os denominados mecanismos rítmicos de diversos tipos de accións, que máis aparecen no repertorio da dramaturxia universal e os que máis poder demostran neste aspecto son:

Ritmo por OPOSICIÓN, CONTRASTE ou SIMETRÍA.

Ritmo por RECORRENCIA, REPETICIÓN ou VARIACIÓN.

Ritmo por ACUMULACIÓN.

Ritmo por DIFERENZA (na PRESENTACIÓN ou APARICIÓN. Trátase da introdución dunha NOVIDADE).

Ritmo por LANCE PATÉTICO ou ACCIÓN EMPÁTICA.

Ritmo por PERIPECIA.

Ritmo por ANAGNÓRISE.

Ritmo por RESOLUCIÓN IMPREVISTA ou EFECTO SORPRESA.

Para o teatro dramático que representa personaxes e unha historia ou fábula, cómpre considerar a relación dos elementos principais da trama que fan avanzar a historia ou fábula. Ou sexa: a relación entre historia (contido) e trama (forma). Segundo isto temos:

Ritmo dramático intensivo explícito por elementos que fan avanzar a historia, patentes na trama.

Ritmo dramático intensivo implícito por elementos que fan avanzar a historia, latentes na trama.

Ritmo dramático distensivo por elementos que fan avanzar a historia, ausentes na trama.

Mecanismos rítmicos de substitución cando os elementos que fan avanzar a historia ou fábula se ausentan da trama:

Ritmo dramático por acción empática desvinculada da historia. (Serve para reforzar a identificación con algún personaxe. Reforzar a adhesión afectiva. Suscitar emocións relacionadas coa tristura.)

Ritmo dramático por acción empático-cómica desvinculada da historia. (Serve para crear contrastes cómicos con sketches. Suscitar emocións relacionadas coa ledicia.)

Ritmo dramático por acción retardativa desvinculada da historia. (Serve para aumentar a atención e a crispación antes dunha resolución ao freala.)

Ritmo dramático distensivo por acción informativa, cognoscitiva, descritiva ou transitiva desvinculada da historia.

Por último tamén podemos considerar mecanismos rítmicos que garanten a intriga nas dramaturxias para o teatro dramático que representa personaxes e historias:

Ritmo dramático por **CREACIÓN** ou **APERTURA** da **EXPECTATIVA**.

Ritmo dramático por MANTEMENTO (atenuado / intensificado en sentido satisfactorio ou frustrado) da EXPECTATIVA.

Ritmo dramático por RESOLUCIÓN SATISFACTORIA / FRUSTRADA / SUSPENDIDA da EXPECTATIVA.

Como colofón, só engadir que, mal que nos pese, poñer en relación é poñer en tensión.

E a tensión é movemento.

E o movemento contáxiase, é empático. O que move conmove.

De aí que o ritmo se cociña na ola das relacións entre os diversos segmentos da trama, creando un sistema de tensións e distensións que orixina movemento.

Calquera fenómeno ou aparición dóase nun intervalo de tempo e espazo.

A percepción destas aparicións fugaces ten unha duración que, xuntamente con outros factores internos e semánticos, outórgalles unha maior ou menor presenza.

As aparicións fugaces no espazo e no tempo, inmediatamente despois de culminar a súa duración, esfúmanse e repousan dentro da memoria.

E é con estas pegadas e cos seus rastros cos que aparicións futuras establecen relacións rítmicas de diversa índole, que podemos nomear marcos rítmicos.

A imaxe dunha primeira aparición, que flota na lagoa da memoria, a cada nova aparición que se doa no tempo, vaise afastando das novas imaxes que se nos poñen diante, pese a estaren intimamente influídas polas imaxes das aparicións precedentes, dentro dos marcos rítmicos da memoria.

Tamén é importante que as aparicións, neste caso dramatúrxicas, teñan un certo deixe de incompletitude, que faga necesaria a presenza doutras novas, en certo punto, destinadas a completar aquela aparición anterior.

Do mesmo xeito, procedemos nós a pechar este estudo sobre *o ritmo na dramaturxia*, deixándoo cun certo grao de incompletitude que, sen dúbida, fará necesarias futuras prospeccións. De haber porta, queda arrimada.

“III

*Perquè hi ha pluralitat, i no pas unitat, hi ha divisió, lluita, contradicció. O bé la divisió, la tensió, és la cara exterior d'una presència interior que imposa la unitat a través de la dispersió?*

*Però de l'u com pot sorgir el múltiple? Tota explicació del múltiple a partir de la unitat implica o divisió de la unitat o reducció de la multiplicitat a l'aparença.”*

“El lloc fidel” de *L'arbre constant* d'en Lluís Solà.

## 9. ÍNDICE DE DRAMATURGAS/OS E OBRAS

- ALBEE, Edward: *¿Quién teme a Virginia Woolf?* Tese: 206-208, 332-334.
- ALLEN, Woody: *Maridos y mujeres*. Tese: 352-353.
- APOLLINAIRE, Guillaume: *As mameiras de Tiresias*. Tese: 369-372.
- ARTAUD, Antonin: *Le jet de sang*. Tese: 201-203.
- BATLLE, Carles: *Oasi*. Tese: 189-190, 192-193, 354.
- BATLLE, Carles: *Trànsits*. Tese: 158, 161, 174, 195-197, 200-201, 214-218. Apéndice: 49-60.
- BECERRA DE BECERREÁ, Afonso: *Textículos dramáticos e posdramáticos*. Tese: 168, 319-320.
- BECKETT, Samuel: *Á espera de Godot*. Tese: 86, 164-165.
- BECKETT, Samuel: *Act Without Words II*. Tese: 54, 55. Apéndice: 12-14.
- BECKETT, Samuel: *Breath*. Tese: 314-315. Apéndice: 92-93.
- BECKETT, Samuel: *Catastrophe*. Tese: 37.
- BECKETT, Samuel: *Come and Go*. Tese: 35, 283-286. Apéndice: 7-8, 221-229.
- BECKETT, Samuel: *Quad*. Tese: 55. Apéndice: 14-16.
- BELBEL, Sergi: *Dins la seva memòria*. Tese: 186-188.
- BENET I JORNET, Josep: *Desig*. Tese: 330-332.
- BERNHARD, Thomas: *Na meta*. Tese: 61-62.
- BERNHARD, Thomas: *Un morto*. Tese: 384-387, 401-402. Apéndice: 103-109.
- BERKOFF, Steven: *Decadencia*. Tese: 321-325.
- BLANCO-AMOR, Eduardo: *Un refaixo pra Celestina*. Apéndice: 97.
- BRECHT, Bertolt: *La ópera de cuatro cuartos*. Apéndice: 97.
- BRECHT, Bertolt: *Vida de Galileo*. Tese: 337-339.
- BRETON, André et SOUPAULT, Philippe: *S'il vous plaît*. Tese: 368-369.
- BROSSA, Joan: *Strip-tease. Teatre irregular. Saturne*. Tese: 54.
- BUERO VALLEJO, Antonio: *Historia de una escalera*. Tese: 39.
- CABANILLAS, Ramón: *O Mariscal*. Tese: 226-229.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *La vida es sueño*. Tese: 126-132. Apéndice: 96-97.
- CAMUS, Albert: *O malentendido*. Tese: 436-438.
- CASAS, Joan: *L'últim dia de la creació*. Tese: 176. Apéndice: 60-63.

CHÉJOV, Antón: *Las tres hermanas*. Tese: 91-93, 355-357, 420-422.

CHÉKHOV, Antón: *O tío Vania*. Tese: 360-361.

CHURCHILL, Caryl: *Lonxe*. Tese: 375-376.

CHURCHILL, Caryl: *This is a Chair*. Tese: 188-189.

COCTEAU, Jean: *A voz humana*. Tese: 327.

CRIMP, Martin: *Attempts on Her Life*. Tese: 231-243.

CUNQUEIRO, Álvaro: *Posíbel final de drama*. Tese: 314.

CUNQUEIRO, Álvaro: *Xan o bo conspirador*. Tese: 312-313. Apéndice: 90-92.

ELIOT, T. S.: *Asesinato en la catedral*. Tese: 431-435.

ESQUILO: *Agamenón*. Tese: 403-404, 427-428.

EURÍPIDES: *Medea*. Tese: 377-378.

FABRE, Jan: *Le Pouvoir des folies Théâtrales. The Power of Theatrical Madness*. Tese: 34.

FABRE, Jan: *Perroquets et Cobayes*. Tese: 244-256. Apéndice: 77-84.

FABRE, Jan: *Soy sangre*. Tese: 179-184, 186.

FEIXÓ DE ARAÚXO, Gabriel: *Entremés famoso sobre a pesca no río Miño*. Tese: 150-152. Apéndice: 117-189.

FOSSE, Jon: *Je suis le vent*. Tese: 133-149.

GARCÍA, Rodrigo: *Borges*. Tese: 362-363.

GARCÍA, Rodrigo: *Jardinería humana*. Tese: 363-365.

GARCÍA, Rodrigo: *Notas de cocina*. Tese: 365-366.

GARCÍA LORCA, Federico: *La casa de Bernarda Alba*. Tese: 87, 423-424, 425-426.

GENET, Jean: *As criadas*. Tese: 388. Apéndice: 220.

HANDKE, Peter: *Kaspar*. Tese: 170-173.

IBSEN, Henrik: *Casa de bonecas*. Tese: 63, 66, 346-347, 357. Apéndice: 16-19, 27.

IBSEN, Henrik: *Rosmersholm*. Tese: 358-360. Apéndice: 100-103.

IONESCO, Eugène: *A lección*. Tese: 373-375.

KANE, Sarah: *4.48 Psychosis*. Tese: 44-47, 161-163, 203-204. Apéndice: 9-10.

KANE, Sarah: *Blasted*. Tese: 404-405.

KANE, Sarah: *Cleansed*. Tese: 405-407.

KANTOR, Tadeusz: *La clase muerta*. Tese: 163-164.

KANTOR, Tadeusz: *Wielopole, Wielopole*. Tese: 164.

KOLTÈS, Bernard-Marie: *A noite xusto antes dos bosques*. Tese: 327.



KOLTÈS, Bernard-Marie: *Combate de Negro e de cans*. Tese: 191-192. Apéndice: 67-70.

LAGARCE, Jean-Luc: *Juste la fin du monde*. Tese: 439-442.

LAGARCE, Jean-Luc: *Últimos Remorsos Antes do Esquecimento*. Tese: 390-391.

LIDDELL, Angélica: *La desobediencia, hágase en mi vientre*. Tese: 366-367.

MAETERLINCK, Maurice: *Interior*. Apéndice: 301-302.

MAETERLINCK, Maurice: *La intrusa*. Tese: 88-89.

MAMET, David: *Glengarry Glen Ross*. Tese: 273-274.

MAYENBURG, Marius von: *Cible mouvante*. Tese: 177.

MAYENBURG, Marius von: *Martyr*. Tese: 409-416, 417-418.

MILLER, Arthur: *Morte dun viaxante*. Tese: 87.

MIRÓ COROMINA, Josep Maria: *O principio de Arquímedes*. Tese: 93-94, 347-351. Apéndice: 43-48.

MOLIÈRE: *Tartufo*. Tese: 443-444.

MÜLLER, Heiner: *Cuarteto segundo Laclos*. Apéndice: 220.

MÜLLER, Heiner: *Máquina Hamlet*. Tese: 209-214.

O'NEILL, Eugene: *Largo viaje hacia la noche*. Tese: 271-273.

ORDO PROPHETARUM: *drama litúrxico do século XII*. Tese: 177-178. Apéndice: 64-67.

OTERO PEDRAYO, Ramón: *Rosalía*. Tese: 257-264. Apéndice: 84-86.

PAZÓ, Cándido: *Binomio de Newton*. Apéndice: 93, 94-95.

PINTER, Harold: *A festa de aniversario*. Tese: 335-336.

PINTER, Harold: *Nit*. Tese: 66-67. Apéndice: 20-32.

PLAUTO: *Anfitrión*. Tese: 328. Apéndice: 96.

QUEIZÁN, M<sup>a</sup> Xosé: *Antígona*. Tese: 336-337.

RACINE, Jean: *Fedra*. Tese: 86-87.

SALACROU, Armand: *La desconocida de Arrás*. Tese: 40.

SARRAUTE, Nathalie: *Pour un oui ou pour un non*. Tese: 166-167.

SCHILLER, Friedrich: *Guillermo Tell*. Tese: 295-296.

SCHIMMELPFENNIG, Roland: *La dona d'abans*. Tese: 298-311. Apéndice: 231-306.

SCHNITZLER, Arthur: *La ronda*. Tese: 169, 296.

SHAKESPEARE, William: *Hamlet*. Tese: 328, 396-398. Apéndice: 95-96.

SHAKESPEARE, William: *Julio César*. Tese: 376-377.

SHAKESPEARE, William: *Macbeth*. Tese: 86, 95. Apéndice: 32-43.

SHAKESPEARE, William: *O rei Lear*. Tese: 157.

SHAKESPEARE, William: *Otelo*. Tese: 438. Apéndice: 109.

SÓFOCLES: *Edipo Rey*. Tese: 399-401.

STEIN, Gertrude: *Byron a Play*. Tese: 154-157.

STEIN, Gertrude: *Doctor Faustus Lights the Lights*. Apéndice: 48-49.

STRINDBERG, August: *La señorita Julie*. Tese: 88. Apéndice: 191-220.

TAXES, Francisco: *Casta i Albitio*. Tese: 327.

TORRES, Xohana: *A outra banda do Iberr*. Tese: 430.

VALLE-INCLÁN, Ramón: *Ligazón*. Tese: 52-53.

VIDAL BOLAÑO, Roberto: *Bailadela da morte ditosa*. Tese: 194. Apéndice: 70-77.

VIDAL BOLAÑO, Roberto: *Rastros*. Tese: 174-175, 193.

VIDAL BOLAÑO, Roberto: *Sen ir máis lonxe*. Tese: 327. Apéndice: 93-94.

WAGNER, Richard: *Tristan und Isolde*. Tese: 445-447. Apéndice: 109-113.

WEISS, Peter: *The Investigation. Oratorio in 11 Cantos*. Tese: 379-382.

WILDE, Oscar: *An Ideal Husband*. Tese: 265-268.

WILDER, Thornton: *The Long Christmas Dinner*. Tese: 39-40.

WILLIAMS, Tennessee: *A Streetcar Named Desire*. Tese: 340-345.

## 10. BIBLIOGRAFÍA

- ABELLAN, Joan (1983): *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual*, Barcelona, Institut del Teatre.
- ABELLAN, Joan; BALLART, Pere e SULLÀ, Enric (1997): *Introducció a la Teoria de la Literatura*, Barcelona, Angle Editorial.
- AGUILAR, Pilar (2000) [1996]: *Manual del espectador inteligente*. Prólogo de Victoria Camps. Madrid, Editorial Fundamentos.
- ALONSO ESTRAVÍS, Isaac (1995): *Dicionário da língua galega*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis (1999): *La escritura dramática*, Madrid, Castalia.
- ARISTÓTELES (1999): *Poética*. Edición bilingüe, con introducción, traducción e notas de Fernando González Muñoz. A Coruña, Universidade da Coruña.
- ARTAUD, Antonin (1990) [1978]: *El teatro y su doble*. Traducción de Enrique Alonso e Francisco Abelenda. Barcelona, Edhasa.
- AZAUSTRE, Antonio e CASAS, Juan (2001) [1997]: *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola (1991): *A Dictionary of Theatre Anthropology*, London, Routledge.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola (2012): *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, Bilbao, Artezblai.
- BARBOSA, Pedro (2003) [1982]: *Teoria do teatro moderno*, O Porto, Edições Afrontamento.
- BATLLE I JORDÀ, Carles (2000): “El drama relativo”, en Batlle, Carles (2000): *Suite. Combate*, Madrid, Fundación Autor SGAE. (Pp. 9-15)
- BATLLE I JORDÀ, Carles (2005a): “Notes sobre la fragmentació en el drama contemporani (I)”, en revista *Pausa* N. 21. Juny 2005. Barcelona, Obrador de la Sala Beckett.
- BATLLE I JORDÀ, Carles (2005b): “Notes sobre la fragmentació en el drama contemporani (II)”, en revista *Pausa* N. 22. Novembre 2005. Barcelona, Obrador de la Sala Beckett.
- BATLLE I JORDÀ, Carles (2005c): “Del disseny del ritme (o d’un estudi realmente útil)”, Prólogo en BECERRA DE BECERREÁ, Afonso (2005): *O ritmo na*

*dramaturxia. Teoría e práctica da análise rítmica (A partir da primeira dramaturxia galega en verso)*, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Francisco Pillado Mayor da Universidade da Coruña.

BATLLE, Carles (2008a): “La segmentació del text dramàtic contemporani (un procés per a l’anàlisi i la creació)”, en *Estudis escènics: quaderns de l’Institut del Teatre* N° 33-34, Barcelona, Institut del Teatre.

BATLLE I JORDÀ, Carles (2013): “El còmic: una dramaturgia mestissa”, en *Estudis escènics: quaderns de l’Institut del Teatre*. N° 39-40. Barcelona, Institut del Teatre.

BECERRA DE BECERREÁ, Afonso (2005): *O ritmo na dramaturxia. Teoría e práctica da análise rítmica (A partir da primeira dramaturxia galega en verso)*, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Francisco Pillado Mayor da Universidade da Coruña.

BECERRA DE BECERREÁ, Afonso (2007): *Dramaturxia. Teoría e práctica*, Vigo, Galaxia.

BECERRA DE BECERREÁ, Afonso (2013): “A dramaturxia posdramática de Heiner Müller”, en Müller, Heiner (2013). *Máquina Hamlet e outras pezas*. Vigo, Galaxia.

BETTETINI, Gianfranco (1977) [1975]: *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.

BIET, Christian et TRIAU, Christophe (2006): *Qu’est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard / Folio essais.

BOAL, Augusto (2009): *Teatro del oprimido*, Barcelona, Alba.

BOUDIER, Marion; CARRÉ, Alice; DIAZ, Sylvain et MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara (2014): *De quoi la dramaturgie est-elle le nom?*, Paris, L’Harmattan.

BOULEZ, Pierre (2003): *La escritura del gesto. Conversaciones con Cécile Gilly*, Barcelona, Gedisa.

BOUZA-BREY, Fermín (1953): *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño. Ano de 1671. Transcripción, limiar e notas de Fermín Bouza-Brey*, Vigo, Edicións Monterrey.

BOVES NAVES, María del Carmen (1991) [1987]: *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.

BROOK, Peter (2000): *Hilos de tiempo*. Traducción de Susana Cantero. Madrid, Siruela.

BROOK, Peter (2001): *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Traducción de Ramón Gil Novales. Barcelona, Ediciones Península.

BURROWS, Jonathan (2010): *A Choreographer’s Handbook*, New York, Routledge.

CABALLERO, Atilio (2001): *La escritura teatral*, Barcelona, Grafein Ediciones.

- CAMACHO ADARVE, María Matilde (2009): *Análisis del discurso y repetición: palabras, actitudes y sentimientos*, Madrid, Arco / Libros S.L.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena e TUSÓN VALLS, Amparo (2002): *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (2000): *Teoría de los sentimientos*, Barcelona, Tusquets.
- CATTANI, Adelino (2003): *Los usos de la retórica*, Madrid, Alianza.
- CARDULLO, Bert [Ed.] (2003) [1995]: *Lecciones de dramaturxia*, Vigo, Galaxia.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1999) [1986]: *Diccionario de los símbolos*. Versión castelá de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez, adaptada e completada por José Olives Puig. Barcelona, Herder.
- CICERÓN (2002): *Sobre el orador*, Madrid, Gredos.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2000) [1997]: *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- COOPER, Grosvenor and B. MEYER, Leonard (1960): *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago, The University of Chicago Press.
- DANAN, Joseph (2010): *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Paris, Actes Sud.
- DELEUZE, Gilles (2001): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós.
- DÍEZ CORONADO, M<sup>a</sup> Ángeles (2003): *Retórica y representación: historia y teoría de la 'actio'*, Logroño, Gobierno de La Rioja, Ediciones Instituto de Estudios Riojanos.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1999): *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2000): *Métrica española*, Madrid, Editorial Síntesis.
- ECO, Umberto (1993) [1979]: *Leitura do texto literário. Lector in fabula*, Lisboa, Presença.
- EDGARD, David (2010) [2009]: *How Plays Work*, London, Nick Hern Books.
- EISENSTEIN, Sergei (2001): *Hacia una teoría del montaje*. Edición a cargo de Michael Glenny y Richard Taylor. Barcelona, Paidós.
- ELAM, Keir (2007) [2002 Second Edition]: *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Routledge.
- ELIADE, Mircea (1951): *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*, Paris, Gallimard.
- FERREIRO, Manuel (1983): *Entremés famoso sobre a pesca no río Miño*. Introducción, transcripción e notas. A Coruña, Cadernos da Escola Dramática Galega, nº 41, decembro, 1983.

- FERREIRO, Manuel (1996): “O portugués como ficción dramática (A fronteira lingüística no entremés *A contenda dos Labradores de Caldelas* [1671])”, en CARRASCO GONZÁLEZ, J. M. / VIUDAS CAMARASA, A. (eds.): *Actas del Congreso Internacional Luso-Español de Lengua y Cultura en la Frontera (Cáceres, 1 al 3 de diciembre de 1994)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- FLIOTSOS, Anne (2011): *Interpreting the Play Script. Contemplation and Analysis*, London, Palgrave Macmillan.
- FRATINI, Roberto (2012): *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*, Barcelona, CdL. Mercat de les Flors.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1991): *Drama y tiempo. Dramatología I*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.
- GARCÍA BERRIO, Antonio e HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (2008) [2004]: *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Manuel (1995): *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*. Tese doutoral. Université Paris 8.
- GIL, José (2001): *Movimento total. O corpo e a dança*, Lisboa, Relógio D’Água Editores.
- GILI GAYA, Samuel (1993): *Estudios sobre el ritmo. Volumen preparado por Isabel Paraíso*, Madrid, Istmo.
- GONZÁLEZ / Antonio Viudas Camarasa (eds.): *Actas del Congreso Internacional Luso-Español de Lengua y Cultura en la Frontera (Cáceres, 1 al 3 de diciembre de 1994)*, t. II: 9-32. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (2003): *Diccionario de la música*, Madrid, Alianza Editorial.
- GORDON, Mick (2010): *Theatre and the Mind*, London, Oberon Books.
- GRAS I PERFONTAN, Rosa-Victòria (1997): *L’actor i la dicció*, Barcelona, La Busca edicions.
- GRILLO TORRES, María Paz (2004): *Compendio de teoría teatral*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- GRUPO  $\mu$  (1987): *Retórica general*, Barcelona, Paidós.
- HATCHER, Jeffrey (2002): *Scrivere per il teatro. Teoria, tecnica ed esercizi*. Traducción de Roberto Cruciani. Roma, Dino Audino Editore.

- HOWARD LAWSON, John (1995): *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Traducción de Alejandro Alonso. Madrid. ADE.
- HUBERT, Marie-Claude (2005): *Les grandes théories du theater*, Paris, Armand Colin.
- INGARDEN, Roman (2006) [1960]: “As funções da linguagem no teatro”, en Guinsburg, J. (Dir.) (2006): *Semiologia do teatro*, São Paulo – Brasil, Editora Perspectiva S.A.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (2005): *La música y lo inefable*, Barcelona, Ediciones Alpha Decay.
- KAYSER, Wolfgang (1992) [1954]: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.
- LAVANDIER, Yves (2003) [1994]: *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002) [1999]: *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L’Arche.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1993): *Dramaturgia de Hamburgo*, Madrid, ADE.
- LODGE, David (2001): *L’art de la ficció*, Barcelona, Empúries.
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (2001): *Diccionario metodológico de análise literaria. I. A poesía. Textos líricos da Idade Media ós nosos días*, Vigo, Galaxia.
- LOTMAN, Yuri (1982): *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- LOURENZO, Manuel (1973): *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño*. Texto íntegro. Adaptación, prelude e versos de enlace de Manuel Lourenzo (Copia mecanoscrita facilitada pola Biblioteca – Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, da Universidade da Coruña).
- LOURENZO, Manuel e PILLADO MAIOR, Francisco (1979): *O Teatro Galego*, Sada. A Coruña, Edicións do Castro.
- LOURENZO, Manuel e PILLADO MAIOR, Francisco (2006): *Guía das obras dramáticas de Álvaro Cunqueiro*, A Coruña, Manuais Casahamlet Teatro 6, Deputación da Coruña.
- LUCKHURST, Mary (2008): *La palabra que empieza por D. Dramaturgia, dramaturgismo y asesoría literaria en el teatro desde el siglo XVIII*, Madrid, Fundamentos.
- MARCHESE, Angelo e FORRADELLAS, Joaquín (2000) [1986]: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- MARTÍNEZ, María José (2000): “El entremés de *La Contienda sobre la pesca del río Miño (1671)*: un problema de definición genérica”, en Rodríguez, J. L. (ed.), *Estudos*

- dedicados a Ricardo Carvalho Calero*. Vol. I: 425-444. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- MARTÍNEZ PARAMIO, Agapito (2011): *Escribir teatro. Una guía práctica para crear textos dramáticos*, Barcelona, Alba.
- MAURON, Charles (1998): *Psicocrítica del género cómico. Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière*. Traducción de la 3ª edición francesa de M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves. Madrid, Arco Libros S. L.
- McKEE, Robert (2002): *El guión*, Barcelona, Alba Editorial.
- MEDINA, Jaume (2000): *L'art de la paraula. Tractat de retòrica i poètica*, Barcelona, Proa.
- MELENDRES, Jaume (2006): *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*, Barcelona, Institut del Teatre.
- MELENDRES, Jaume (2000): *La direcció dels actors. Diccionari mínim*, Barcelona, Institut del Teatre.
- MESCHONNIC, Henri (1982): *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (2000): *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra.
- MÜLLER, Heiner (1991): *Fautes d'impression. Textes et entretiens*. Escolma de Jean Jourdheuil. Traduccions de Anne Bérélowitch, Jean-Louis Besson, Jean Jourdheuil, Jean-Pierre Morel, Jean-François Peyret, Bernard Sobel e Bernard Umbrecht. Paris, L'Arche.
- OLIVA, César e MONREAL, Francisco (2002) [1990]: *Historia Básica del Arte Escénico*, Madrid, Cátedra.
- OLIVA, Salvador (1992): *La mètrica i el ritme de la prosa*, Barcelona, Quaderns Crema.
- OLIVA, Salvador (1996): *Introducció a la mètrica*, Barcelona, Quaderns Crema.
- PARAÍSO DE LEAL, Isabel (1976): *Teoría del ritmo en la prosa*, Barcelona, Planeta.
- PAVIS, Patrice (1994): *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, La Habana, UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba).
- PAVIS, Patrice (1998) [1996]: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- PAVIS, Patrice (2000) [1996]: *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, Paidós.
- PAVIS, Patrice (2004): *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris, Armand Colin.



- PAVIS, Patrice (2014): *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin.
- POLIAKOV, Stéphane (2006): *Anatoli Vassiliev: l'art de la composition*, Paris, Actes Sud.
- PRUNER, Michel (2005a) [2001]: *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin.
- PRUNER, Michel (2005b) [2003]: *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin.
- QUILIS, Antonio (1984): *Métrica española. Edición actualizada y ampliada*, Barcelona, Ariel.
- RABUNHAL CORGO, Henrique Manuel (1989): “Contribuição ao estudo do entremez famoso sobre a pesca no rio Minho”, en *Actas do II Congresso Internacional da Língua Galego – Portuguesa na Galicia*: 333-360. A Coruña, Agal.
- REQUEIXO, Armando (2002): “Cantares de noso, cantares de sempre”, en *Crítica e autores II*, A Coruña, La Voz de Galicia. (Pp. 711-712).
- RIECHMANN, Jorge (1990): “Heiner Müller: Teatro contra la barbarie”, en Müller, Heiner (1990). *Teatro escogido I*. Madrid, Primer Acto.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1989): *Poesía galega. Crítica e metodoloxía*, Vigo, Xerais.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1991): *Arte literaria*, Vigo, Xerais.
- RUIBAL, Euloxio R. (2003): *Xogo de máscaras. Escritos sobre teatro galego*, A Coruña, Espiral Maior.
- RYNGAERT, Jean-Pierre [Dir.] (2005a): *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (2005b) [1993]: *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin.
- RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie (2006): *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (2011): *Écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Armand Colin.
- SALGADO, Dani (2006): *A dirección de actores*, Vigo, Galaxia.
- SÁNCHEZ, José A. (2011): “Dramaturgia en el campo expandido”, en Bellisco, Manuel, Cifuentes, María José y Écija, Amparo (Eds.) (2011): *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia, Centro Párraga / Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).

- SANCHÍS SINISTERRA, José (2003): *Dramaturgia de textos narrativos*, Guadalajara, Ñaque Editora.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1990): *L'Avenir du drame*, Paris, Circé.
- SARRAZAC, Jean-Pierre [Dir.] (2009): *Lèxic del drama modern i contemporani*. Traducción de Nàdia Casellas e prólogo de Carles Batlle. Barcelona, Institut del Teatre.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2011): *O outro diálogo. Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Traducción de Luís Varela. Lisboa, Editora Licorne.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2012): *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil.
- SARTRE, Jean Paul (1973): *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard.
- SERMON, Julie et RYNGAERT, Jean-Pierre (2012): *Théâtres du XXIe siècle: commencements*, Paris, Armand Colin.
- SERRANO, Sebastià (2000): *Comprende la comunicació*, Barcelona, Proa.
- SERRANO, Sebastià (2001) [1980]: *Signes, llengua i cultura*, Barcelona, Edicions 62.
- SOLER, Isabel e ROSER TRILLA, M. (1989): *Les línies del text. Introducció a les tècniques narratives*, Barcelona, Les Naus d'Empúries.
- SPANG, Kurt (1993): *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.
- STERNBERG-GREINER, Véronique (2003): *Le comique*, Paris, GF Flammarion.
- SZONDI, Peter (1988) [1956]: *Teoria del drama modern (1880-1950)*, Barcelona, Institut del Teatre.
- TARKOVSKI, Andrei (1999) [1984]: *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Ediciones Rialp, S. A.
- TATO FONTAÍÑA, Laura (1999): *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*, Vigo, Edicións A Nosa Terra.
- TEIXIDOR, Jordi (1989): *El drama, spectacle i transgressió*, Barcelona, Institut del Teatre.
- TOBIAS, Ronald B. (2004): *El guión y la trama. Fundamentos de la escritura dramática audiovisual*. Traducción e notas de Juan Gorostidi Munguía. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.
- TOMÁS NAVARRO, Tomás (1991): *Métrica española*, Barcelona, Editorial Labor S.A.
- TUBAU, Daniel (2006): *Las paradojas del guionista. Reglas y excepciones en la práctica del guión*, Barcelona, Alba Editorial.

- TURNER, Cathy and BEHRNDT, Synne K. (2008): *Dramaturgy and performance*, London, Palgrave Macmillan.
- UBERSFELD, Anne (1993): *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia.
- UBERSFELD, Anne (2004): *El diálogo teatral*. Traducción de Armida María Córdoba. Buenos Aires, Galerna.
- VALIENTE, Pedro (2005): *Robert Wilson. Arte escénico planetario*, Ciudad Real, Ñaque Editora.
- VERLINDEN, Élodie: “La vague flamande: composer avec la danse”, en revista *ÉTUDES THÉÂTRALES*. Nº 47 & 48/2010. *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain. Vol. I. Filiations historiques et positions actuelles*. Louvain-la-Neuve, Belgique. Centre d'études théâtrales. Faculté de Philosophie, Arts et Lettres, Université catholique de Louvain.
- VIEITES. Manuel F. (1996): *Literatura dramática galega*, A Coruña, Sotelo Blanco Edicións.
- VINAVER, Michel (1993): *Écritures dramatiques*, Paris, Actes Sud – Babel.
- VORHAUS, John (2005): *Cómo orquestar una comedia*, Barcelona, Alba Editorial.
- ZEAMI (1999): *Fushikaden*. Edición y traducción de Javier Rubiera e Hidehito Higashitani. Madrid, Trotta.

#### OBRAS ANALIZADAS E ALUDIDAS

- ALBEE, Edward (1997): *¿Quién teme a Virginia Woolf?*. Edición e traducción de Alberto Mira. Madrid, Cátedra.
- ALLEN, Woody (1993): *Maridos y mujeres*. Traducción de José Luis Guarner. Barcelona, Tusquets.
- APOLLINAIRE, Guillaume (2006): *As mameiras de Tiresias*. Traducción e prólogo de Xesús González Gómez. A Coruña, Laidvento.
- ARTAUD, Antonin (2004) [1968]: *L'Ombilic des Limbes. Précédé de Correspondance avec Jacques Rivière. Et suivi de Le Pèse-Nerfs. Fragments d'un Journal d'Enfer. L'Art et la Mort. Textes de la période surréaliste*. Prefacio de Alain Jouffroy. Paris, Gallimard.
- BATLLE, Carles (2003): *Oasi*. Prólogo de Sharon G. Feldman. Barcelona, Edicions 62.
- BATLLE, Carles (2007): *Trànsits*, Tarragona, Arola Editors.

- BATLLE, Carles (2008b): *Oasis*. Tradución de Afonso Becerra de Becerreá. Textos 52. Revista Galega de Teatro, Nº 55, verán 2008 (ISSN 1888-2412). Cangas, Pontevedra.
- BECERRA DE BECERREÁ (2013): *Textículos dramáticos e posdramáticos*. Prólogo de Manuel F. Vieites. A Coruña, Laivento.
- BECKETT, Samuel (1990) [1984]: *Collected Shorter Plays*, London, Faber and Faber.
- BECKETT, Samuel (2005): *Á espera de Godot*. Tradución de Francisco Pillado Maior. A Coruña, La Voz de Galicia.
- BELBEL, Sergi (1988): *Dins la seva memòria*. Prólogo de J. Sanchis Sinisterra. Barcelona, Edicions 62.
- BENET I JORNET, Josep (1991): *Desig*. Prólogo de Sergi Belbel, Jordi Castellanos e Enric Gallén. Valencia, Teatre Tres i Quatre.
- BERNHARD, Thomas (2005): *Immanuel Kant. Comida alemana*. Tradución de Miguel Sáenz. Hondarribia. Editorial Hiru.
- BERNHARD, Thomas (2010): *Na meta*. Tradución de Ana Contreras e Afonso Becerra de Becerreá. Ourense, Difusora de Letras, Artes e Ideas.
- BERKOFF, Steven (2005): *Como los griegos. Kvetch. Decadencia*. Versión castelá de Carla Matteini. Madrid, Teatro del Astillero.
- BLANCO-AMOR, Eduardo (1992): *Obra en galego completa II. Poesía. Teatro*, Vigo, Galaxia.
- BRECHT, Bertolt (1996) [1989]: *Teatro completo 3. La ópera de cuatro cuartos. Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny. Vuelo sobre el océano. Pieza didáctica de Baden sobre el acuerdo. El consentidor y el disentidor*. Tradución de Miguel Sáenz. Madrid, Alianza Editorial.
- BRECHT, Bertolt (2006): *Teatro completo*. Edición, tradución, introdución e notas de Miguel Sáenz. Madrid, Cátedra.
- BRETON, André et SOUPAULT, Philippe (2004) [1971]: *Les Champs magnétiques. S'il vous plaît. Vous m'oubliez*. Prólogo de Philippe Audoin. Paris, Gallimard.
- BROSSA, Joan (1983): *Teatre complet VI. Poesia escènica 1966-1978*, Barcelona, Edicions 62.
- BUERO VALLEJO, Antonio (2003) [1949]: *Historia de una escalera*. <http://blog.educastur.es/literengua/files/2010/01/buero-vallejo-antonio-historia-de-una-escalera.pdf>
- CABANILLAS, Ramón (1996): *Obra dramática*. Edición de Carlos L. Bernárdez e Manuel F. Vieites. Vigo, Xerais.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1994): *La vida es sueño*. Edición de José M. Ruano de la Haza. Madrid, Castalia.
- CAMUS, Albert (2009): *Calígula. O malentendido*. Tradución de Inma López Silva. Limiar de Norma Rodríguez. Vigo, Galaxia.
- CASAS, Joan (2001): *L'últim dia de la creació*, Tarragona, Arola Editors.
- CHÉJOV, Antón (1991): *Las tres hermanas. El huerto de los cerezos*. Tradución de Juan López-Morillas. Madrid, Alianza.
- CHÉKHOV, Antón (2011): *A gaivota. O tío Vania*. Tradución de Perfecto Andrade Grande. Introducción de Norma Rodríguez González. Vigo, Galaxia.
- CHURCHILL, Caryl (1999): *This is a Chair*, London, Nick Hern Books.
- CHURCHILL, Caryl (2010): *Catro pezas. O sétimo ceo. Mozas de primeira. Lonxe. De serie*. Tradución e prólogo de Manuel F. Vieites. Vigo, Galaxia.
- COCTEAU, Jean (1989): *A voz humana*. Tradución de Carlos de Oliveira. Lisboa, Assirio & Alvim.
- CRIMP, Martin (2005): *Martin Crimp: Plays 2. No One Sees the Video. The Misanthrope. Attempts on Her Life. The Country*, London, Faber and Faber.
- CUNQUEIRO, Álvaro (2007): *Don Hamlet e outras pezas. Teatro galego completo (1932-1968)*, Vigo, Galaxia.
- ELIOT, T. S. (1997): *Asesinato en la catedral*. Tradución de Fernando Gutiérrez e José M<sup>a</sup> Valverde. Madrid, Ediciones Encuentro.
- ESQUILO (2002) [1986]: *Tragedias. Los persas. Los siete contra Tebas. Las suplicantes. Agamenón. Las Coéforas. Las Euménides. Prometeo encadenado*. Introducción xeral de Manuel Fernández-Galiano. Tradución e notas de Bernardo Perea Morales. Madrid, Editorial Gredos.
- EURÍPIDES (1999) [1977]: *Tragedias I. El cíclope. Alceste. Medea. Los Heráclidas. Hipólito. Andrómaca. Hécuba*. Tradución, introducción e notas de Alberto Medina González e Juan Antonio López Férez. Madrid, Editorial Gredos.
- FABRE, Jan (2003): *Le Palais à 4 heures du matin., A.G. Paysage prométhéen. Perroquets et Cobayes*, Paris, L'Arche.
- FABRE, Jan (2007): *Antología de obras teatrales*. Tradución de Marietta Santi. Santiago de Chile, RIL editores, Universidad Finis Terrae.
- FABRE, Jan (2009) [1984]: *Le Pouvoir des folies Théâtrales. The Power of Theatrical Madness*, Paris, L'Arche.

- FEIXÓ DE ARAÚXO, Gabriel (1983) [1671]: *Entremés famoso sobre a pesca no río Miño*. Introducción, transcripción e notas de Manuel FERREIRO. A Coruña, Cadernos da Escola Dramática Galega, 41.
- FOSSE, Jon (2010): *Je suis le vent. Les jours s'en vont*. Tradución de Terje Sinding. Paris, L'Arche.
- GARCÍA, Rodrigo (2000): *Obras (in)completas. Notas de cocina. Acera derecha. Martillo. Matando horas*, Madrid, Editorial La Avispa, SL.
- GARCÍA, Rodrigo (2005a): *Borges*, Madrid, Pliegos de Teatro y Danza /15 – Aflera Producciones SL.
- GARCÍA, Rodrigo (2005b): *Jardinería humana. A este tipo no queremos volver a verle*, Madrid, Pliegos de Teatro y Danza /13 – Aflera Producciones SL.
- GARCÍA LORCA, Federico (1992): *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra.
- GENET, Jean (2010): *As criadas. O balcón*. Tradución de Inma López Silva e prólogo de Rosa de Diego. Vigo, Galaxia.
- HANDKE, Peter (1999): *Kaspar*. Tradución de Gustavo Böhn. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora S.A.
- IBSEN, Henrik (2003): *Rosmersholm*. Tradución de Kenneth McLeish e introdución de Stephen Mulrine. London, Nick Hern Books.
- IBSEN, Henrik (2007): *Casa de bonecas*. Tradución de Liliana Valado e Marta Dählgren. Vigo, Xerais.
- IONESCO, Eugène (2002): *A cantante calva. A lección*. Tradución de Henrique Harguindey e de F. Pillado Maior. A Coruña, Laiovento.
- KANE, Sarah (2001): *Complete Plays. Blasted. Phaedra's Love. Cleansed. Crave. 4.48 Psychosis. Skin*. Introducción de David Greig. London, Methuen Drama.
- KANE, Sarah (2009): *Obra dramática completa*. Tradución de Manuel F. Vieites. Vigo, Galaxia.
- KANTOR, Tadeusz (2010): *La clase muerta. Wielopole, Wielopole*. Tradución e notas de Fernando Bravo García. Barcelona, Alba.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1996): *A noite xusto antes dos bosques. Combate de Negro e de cans*. Tradución de Henrique Harguindey Banet. Santiago de Compostela, Edicións Laiovento.
- LAGARCE, Jean-Luc (1999): *Juste la fin du monde*, Besançon – France, Les Solitaires Intempestifs Éditions.

- LAGARCE, Jean-Luc (2005): *Music-Hall. História de Amor (últimos capítulos). Últimos Remorsos Antes do Esquecimento*. Tradución de Alexandra Moreira da Silva. Lisboa, Artistas Unidos – Livros Cotovia.
- LIDDELL, Angélica (2008): *La desobediencia, hágase en mi vientre*, Madrid, Pliegos de Teatro y Danza / 26 – Aflera Producciones SL.
- MAETERLINCK, Maurice (1984): *Quatre variations sobre la mort. La intrusa. Els cecs. Interior. La mort de Tintagile*. Versión catalá de Jordi Coca. Barcelona, Institut del Teatre.
- MAETERLINCK, Maurice (2000): *La intrusa. Los ciegos. Pelléas y Mélisande. El pájaro azul*. Edición de Ana González Salvador. Tradución de M<sup>a</sup> Jesús Pacheco. Madrid, Cátedra.
- MALINA, Judith e BECK, Julian (1975): *El legado de Caín*. Tradución de M. Bilbatúa. En *Living Theatre* (1975), Madrid, Editorial cuadernos para el diálogo, S. A. Edicusa.
- MAMET, David (1996): *Plays: 3. Glengarry Glen Ross. Prairie du Chien. The Shawl. Speed-the-Plow*, London, Methuen.
- MAYENBURG, Marius von (2013): *Martyr. Cible mouvante*. Tradución de Laurent Muhleisen. Paris, L'Arche.
- MILLER, Arthur (2002): *Morte dun viaxante*. Tradución de María Xosé Noia Ansedo. Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- MIRÓ COROMINA, Josep Maria (2012): *O principio de Arquímedes*. Tradución de Afonso Becerra de Becerreá. Textos 68. Revista Galega de Teatro, Nº 71, verán 2012 (ISSN 1888-2412). Cangas, Pontevedra.
- MOLIÈRE (2004) [1984]: *Tartufo*. Edición e tradución de Encarnación García Fernández e Eduardo J. Fernández Montes. Madrid, Cátedra.
- MÜLLER, Heiner (2013): *Máquina Hamlet e outras pezas*. Tradución de Catuxa López Pato. Prólogo de Afonso Becerra de Becerreá. Vigo, Galaxia.
- O'NEILL, Eugene (1992): *Largo viaje hacia la noche*. Edición e tradución de Ana Antón-Pacheco. Madrid, Cátedra.
- ORDO PROPHETARUM: drama litúrxico do século XII*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Sección de Literatura e Industrias da Edición, 2006.
- OTERO PEDRAYO, Ramón (1985): *Rosalía*, Vigo, Galaxia.
- PAZÓ, Cándido (2006): *Binomio de Newton. García*, A Coruña, Baía Edicións.
- PINTER, Harold (1999): *Vellos tempos. A festa de aniversario*. Tradución de Manuel F. Vieites. Vigo. Edicións Xerais.

- PINTER, Harold (2001): *Esquetxos i altres peces*. Tradución de Víctor Batallé e Joaquim Mallafrè. Barcelona, Institut del Teatre.
- PLAUTO (1992): *Anfitrión. Asinaria*. Tradución de Mercedes Boado Vázquez e M<sup>a</sup> Xesús Frei Collazo. Vigo, Galaxia.
- QUEIZÁN, M<sup>a</sup> Xosé (2008): *Antígona. A cartuxeira. Neuras*, Vigo, Galaxia.
- RACINE, Jean (2007): *Andrómaca. Fedra*. Edición de Emili Náñez e tradución de María Dolores Fernández Lladó. Madrid, Cátedra.
- SALACROU, Armand (1962): *Teatro. La tierra es redonda. La desconocida de Arrás. Un hombre como los demás*. Tradución de A. Bernárdez. Buenos Aires, Losada.
- SARRAUTE, Nathalie (1999) [1982]: *Pour un oui ou pour un non*. Edición presentada, establecida e anotada por Arnaud Rykner. Paris, Gallimard.
- SCHILLER, Friedrich (1990): *Don Carlos. Guillermo Tell*. Tradución e notas de Justo Molina. Barcelona, Planeta.
- SCHIMMELPFENNIG, Roland (2006): *La dona d'abans. La nit àrab. Push-up 1-3*. Tradución de Santi Pons e Hans Richter, a primeira peza, e de Eduard Bartoll as outras dúas. Barcelona, RE&MA 12 S.L. – L'Obrador de la Sala Beckett.
- SCHNITZLER, Arthur (1996): *La ronda. Anatol. Ensayos y aforismos*. Edición de Miguel Ángel Vega. Tradución de Miguel Ángel Vega e Karl Rudolf. Madrid, Cátedra.
- SHAKESPEARE, William (1993): *Hamlet*. Tradución de Miguel Pérez Romero. Vigo, Galaxia.
- SHAKESPEARE, William (1998) [1988]: *The Complete Works*. Editores xerais Stanley Wells e Gary Taylor. Edición de Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett e William Montgomery. Introducción de Stanley Wells. London, Clarendon Press. Oxford University Press.
- SHAKESPEARE, William (2003): *Romeo e Xulieta. O rei Lear*. Tradución de Miguel Pérez Romero. Vigo, Galaxia.
- SHAKESPEARE, William (2006): *Otelo. Macbeth*. Tradución de Miguel Pérez Romero. Vigo, Galaxia.
- SÓFOCLES (1998) [1981]: *Tragedias. Áyax. Las Traquinias. Antígona. Edipo Rey. Electra. Filoctetes. Edipo en Colono*. Introducción de José S. Lasso de la Vega. Tradución e notas de Assela Alamillo. Madrid, Editorial Gredos.
- STEIN, Gertrude (1993): *A Stein Reader*. Editado por Carl Van Vechten. Introducción de Bonnie Marranca. Evanston, Illinois, USA, Northwestern University Press.



- STEIN, Gertrude (1995): *Last Operas and Plays*. Edición de Carl Van Vechten. Introducción de Bonnie Marranca. Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press.
- STRINDBERG, August (2008): *La señorita Julie*. Edición e tradución de Vicente R. Sanchis Caparrós. Madrid, Cátedra.
- TAXES, Francisco (2004): *Casta i Albita*, A Coruña, Biblos clube de lectores.
- TORRES, Xohana (1965): *A outra banda do Iberr*, Vigo, Galaxia.
- VALLE-INCLÁN, Ramón (2002): *Obra completa II. Teatro. Poesía. Varia*, Madrid, Espasa.
- VIDAL BOLAÑO, Roberto (1992): *Bailadela da morte ditosa*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco Edicións.
- VIDAL BOLAÑO, Roberto (2013): *Obras completas. Volume I. Integral. Animaliños. Anxeliños. Criaturas. Rastros. Saxo Tenor*. Edición de Xosé Manuel Fernández Castro. Santiago de Compostela, Edicións Positivas.
- VIDAL BOLAÑO, Roberto (2013): *Obras completas. Volume III. Sen ir máis lonxe. Caprice des dieux. Cochos. Bailadela da morte ditosa. Memoria de mortos e ausentes. Laudamuco, señor de ningures*. Edición de Xosé Manuel Fernández Castro. Santiago de Compostela, Edicións Positivas.
- WAGNER, Richard (2007): *Tristan und Isolde*. Ensaio e resume argumental de Miguel Ángel González Barrio. Tradución do libreto de Aitor Laiseca. Madrid, El País S.L. y PRISA INNOVA S.L.
- WEISS, Peter (2005) [1966]: *The Investigation. Oratorio in 11 Cantos*. Tradución de Alexander Gross. London, Marion Boyars.
- WILDE, Oscar (2000): *The Importance of Being Earnest and Other Plays*. Edición, introdución, comentarios e notas de Richard Allen Cave. London, Penguin Books.
- WILDER, Thornton (1997): *The Collected Short Plays of Thornton Wilder. Volume I*. Edición de Donald Gallup e A. Tappan Wilder. New York, Theatre Communications Group.
- WILLIAMS, Tennessee (2000) [1962]: *A Streetcar Named Desire and Other Plays. Sweet Bird of Youth. A Streetcar Named Desire. The Glass Menagerie*. Edición de E. Martin Browne. London, Penguin Books.