

## LAS RAZONES DE LA BREVEDAD EN LAS POÉTICAS DRAMÁTICAS

MARIÁNGELES RODRÍGUEZ ALONSO  
*Universidad de Murcia*

### RESUMEN:

Las poéticas dramáticas, desde Aristóteles a la actualidad, han dedicado tiempo y espacio a prescribir la conveniente extensión de la pieza teatral así como la adecuada articulación de su temporalidad. La cuestión de la mayor o menor dilatación del tiempo diegético ha gozado de un lugar central en dichas discusiones teóricas a lo largo del tiempo. Tras un rápido recorrido por algunas de las formas breves del teatro español así como por los principales estudiosos que las abordan, nos detendremos en la consustancial brevedad del género dramático. No solo supone esta una demarcación espaciotemporal sino que conlleva implicaciones definitorias del género. El límite de extensión comporta la necesaria síntesis del tiempo dramático y la construcción del discurso deberá atender a un doble principio de intensidad y economía. El carácter dramático del tiempo teatral viene dado, por tanto, por la urgencia y la densidad que exige su consustancial brevedad.

### PALABRAS CLAVE:

brevedad, poética, formas dramáticas, urgencia, intensidad

### ABSTRACT:

Dramatic poetics, from Aristotle until the present, have devoted time and space to prescribe the convenient extension of the play as well as the appropriate articulation of its temporality. The issue of the duration of diegetic time has played a central role in theoretical discussions over time. After a quick overview of certain short forms of Spanish drama as well as of the principal scholars who study this topic, we will stop at the inherent brevity of the genre. This is not only a time-space demarcation but it also carries implications that define the genre. The limited length that characterizes the genre entails the necessary synthesis of dramatic time. At the same time, the construction of dramatic discourse must serve a dual principle of intensity and economy. The dramatic nature of theatrical time is given, therefore, by the urgency and the density compelled by its inherent brevity

### KEY WORDS:

brevity, poetics, dramatic genres, urgency, intensity

*Un espacio reducido y convencional, una causalidad encadenada en la acción dramática, y un tiempo que tiene como característica esencial la brevedad*

José Luis Alonso de Santos <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Alonso de Santos, 2012: 167.

## De la retórica al drama: el concepto de la *brevitas*

El teatro desde antiguo tuvo entre sus principales cometidos, junto a la provocación de la carcajada crítica, mover a terror y a piedad a los asistentes al acontecimiento escénico, prescribe Aristóteles la *catarsis* como fin principal de la representación dramática. El objeto del *ars rethorica* comporta, por otra parte, el adiestramiento en técnicas y procedimientos al servicio de una finalidad persuasiva, es la oratoria el arte de la elaboración de discursos cuyo éxito radica centralmente en la influencia ejercida en los receptores. Pese a las distancias entre un cauce discursivo y otro, en ambos hallamos una alocución proferida en voz alta ante un auditorio con el objeto de *moverlo* racional o emocionalmente hacia algún fin o dirección. Ambos discursos presentan, pues, una situación comunicativa semejante, *in situ*, oral y colectiva, en la que un interlocutor ostenta la palabra mientras al otro solo le es dada la oportunidad de manifestar su recepción mediante signos cifrados culturalmente como las ovaciones, aplausos o abucheos. En ambos late así mismo un claro propósito perlocutivo: en un caso, lo perseguido es el voto, la aquiescencia o la conversión del incrédulo; en el otro, la risa o el llanto, la identificación catártica o la reflexión crítica y razonada.

Estas proximidades entre el arte dramático y la retórica <sup>2</sup> le hicieron al primero participar de las estrategias de la segunda. El género dramático presenta así rasgos estructurales propios de la retórica tales como el exordio o prólogo que vienen a convocar el interés del auditorio -pensemos en la evidente *captatio benevolentia* de las tradicionales loas del Siglo de Oro-, o como la alta significación del epílogo o escena final en la práctica totalidad de las piezas dramáticas. El final del espectáculo constituye una sección nuclear para la consecución del fin perlocutivo deseado. Las fases de la construcción del discurso son así mismo coincidentes, dada la doble naturaleza literaria y espectacular del drama. Las correspondientes a la elaboración del discurso, *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, son, en el género que nos ocupa, responsabilidad del autor dramático mientras que las relativas a la oralidad, esto es, la *memoria* y la *actio*, estarían ya en terreno propiamente actoral <sup>3</sup>. Sin embargo, existe otro concepto retórico cuya presencia puede pasar más desapercibida en el entramado dramático

<sup>2</sup> Las concomitancias entre la oratoria y el género dramático han sido ya señaladas por César Oliva: “Las aportaciones de Ciceron y Quintiliano al campo de la actuación escénica supone un trasvase continuo del arte de la interpretación con el de la oratoria. No pocos oradores creyeron ser actores, y no pocos actores creyeron ser oradores” (Oliva, 2000: 44).

<sup>3</sup> Oliva (2000) pone de manifiesto la fertilidad del trasvase de estrategias desde la *actio* retórica al ámbito de la interpretación mediante una elocuente cita de *El orador* de Ciceron (ed. bilingüe de Tovar y Bujaldon, 1967): “El semblante, que después de la voz es el que más poder tiene, cuando se consigue que no haya en él ninguna afectación o mueca viene como cosa importante el dominio de los ojos. Pues así como el semblante es el espejo del alma, así los ojos son sus intérpretes; consecuentemente

dada la diversidad de extensiones que presentan los diferentes géneros teatrales. De todas las estrategias que el drama toma del arte retórica, quisiéramos incidir en la *brevitas*, característica poco asociada por lo común a lo dramático, cuya reflexión reclamamos desde estas páginas.

Las razones de la brevedad en la construcción de un discurso del tipo que fuere parecen hallarse, si seguimos las esgrimidas por la retórica, en la dificultad existente en el sostenimiento del interés y la atención del auditorio si la extensión -y por tanto la duración- se prolonga en exceso, así como en la voluntad de claridad y concisión en la expresión del mensaje y en la consecución de la respuesta prevista. Aunque a lo largo de la historia se han dado diversas extensiones tanto en la duración de las piezas teatrales como en la de las interlocuciones de los diferentes personajes, es claro que en las distintas manifestaciones dramáticas opera siempre la necesidad de sostener la atención de la concurrencia. Es preciso reclamar de forma constante y mantenida la mirada y el oído del espectador pues la emisión del mensaje es evanescente y efímera, no se otorga al destinatario la posibilidad de volver sobre lo leído o suspender el acto de recepción hasta que las condiciones de atención mejoren, tal y como sucede en la recepción textual. Parece, pues, que causas semejantes a las que exigen la *brevitas* retórica pudieran hallarse tras la primera obra dramática en castellano de la que tenemos noticia, el *Auto de los reyes magos*, datada en el siglo XII con una extensión de 147 versos. La cortedad del texto dramático religioso pudiera estar debida entre otros factores a la pretensión de claridad pedagógica así como al deseo de mantener el interés del público feligrés durante la totalidad del auto religioso. Valga este ejemplo primigenio para mostrar la efectividad de la *brevitas* latina en ciertas trasposiciones dramáticas.

## La discusión sobre la *brevidad* en las poéticas dramáticas

La historia del teatro ha contado con teóricos que describían y/o prescribían lo que venía haciéndose -o debía hacerse- sobre los escenarios. Daremos un fugaz repaso por aquellas célebres poéticas teatrales que dedicaron tiempo y espacio a la conveniente extensión de la pieza teatral así como a la articulación de la temporalidad dentro del drama. Para la distinción de uno y otro concepto nos valdremos de la terminología propuesta por Álvarez Barrientos (2001) quien precisa la diferencia entre *tiempo diegético* o tiempo de la historia, *tiempo escénico* o tiempo de la representación y *tiempo dramático* o tiempo en el que se ven entreverados los dos anteriores.

---

el grado de su alegría como a su vez de la tristeza lo impondrá el asunto sobre el que se está tratando” (vv. 60-62, pág. 25).

La *Poética* (S. IV a. de C.) de Aristóteles de decisiva repercusión en la concepción teatral de la tradición occidental ya postuló la que sería la cuestión esencial del debate sobre la temporalidad dramática. La unidad de tiempo defendida por Aristóteles será así decisiva en la conversación sobre el teatro que se seguirá a lo largo de los siglos. El desarrollo de las diferentes teorías a este respecto supondrá un constante reivindicar la unidad postulada por la poética aristotélica o bien un claro desacato a la misma, de modo que su prescripción resulta igualmente decisiva ya sea por afirmación o por oposición. Juzga Aristóteles que la extensión del tiempo de la historia –*tiempo diegético*, en terminología de Barrientos- viene a diferenciar la epopeya del drama. Considera así el filósofo que la epopeya difiere “también por la extensión, pues la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla en poco, mientras que la epopeya es ilimitada en el tiempo”<sup>4</sup> [1449b, 10-15]. Enuncia en estas líneas la unidad de tiempo que se convertirá en precepto en la tradición dramática de occidente. La *Epístola a los Pisones* (S. I d. de C.) de Horacio de clara filiación aristotélica y orientada al conjunto de los géneros literarios, sigue en lo esencial el modelo griego; para “la obra que quiere ser declamada y puesta en escena” –exigirá el latino- “que no sea más breve ni más larga que cinco actos” (vv. 419 - 421). Tras el periodo de oscuridad y caos que supone la Edad Media en cuanto a preceptivas teatrales se refiere, el Renacimiento<sup>5</sup> trae consigo la recuperación de la poética aristotélica a través de la traducción de Aldo Manuzio (1498). Esta versión será la que manejara el murciano Francisco Cascales para la elaboración de las *Tablas poéticas* que ven la luz en 1617. Horacio es igualmente rescatado y comentado por Sánchez de las Brozas quien enfoca la lectura de la poética latina hacia el género poético.

El *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de don Félix Lope de Vega supone la voz más sólida en la contestación a los preceptos aristotélicos. El texto del fénix de los ingenios se escribe directamente contra las unidades defendidas por Aristóteles. Volvemos sobre los versos en los que se refiere a la extensión del tiempo de la historia para rescatar lo enunciado en su literalidad.

*No hay que advertir que pase en el período  
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles  
porque ya le perdimos el respeto,  
cuando mezclamos la sentencia trágica  
a la humildad de la bajeza cómica.*

<sup>4</sup> Seguimos la traducción de García Yebra (1974).

<sup>5</sup> Huerta Calvo señala que serán los preceptistas renacentistas españoles quienes indiquen el *satyrikon* o drama satírico como posible modelo del entremés (Huerta Calvo, 2001: 16).

Pase en el menos tiempo que ser pueda,  
si no es cuando el poeta escriba historia  
en que hayan de pasar algunos años,  
que estos podrá poner en las distancias  
*de los dos actos*, o si fuere fuerza  
hacer algún camino una figura,  
cosa que tanto ofende quien lo entiende,  
pero no vaya a verlas quien se ofende.  
¡O, cuántos de este tiempo se hace cruces  
de *ver que han de pasar años en cosa  
que un día artificial tuvo de término!*<sup>6</sup>  
(vv. 188- 203)

Rompe con la exigida unidad de tiempo aristotélica, aunque sí aconseja que la acción “pase en el menos tiempo que ser pueda”. En nuestra opinión este comentario es indicio, dentro de una poética contraria a la unidad de tiempo, de la esencial condensación dramática del tiempo teatral. Otro aspecto que no debe pasar inadvertido es el referente a los consejos para la estructuración del tiempo dramático. Si el tiempo de la historia requiere varios años mientras que el de la escena transcurrirá en unas horas, sugiere el célebre poeta que se empleen los cambios de jornada –que conllevarán en la representación el intercalado de entremeses y bailes- para el transcurso del tal periodo temporal, de modo que la escenificación del tiempo diegético resulte más verosímil al espectador. Ese “hacer pasar años / en cosa que un tiempo artificial tuvo de término” definirá, a nuestro juicio, en buena medida la conformación del *tiempo dramático*, esto es, el modo en que se ha de verter el tiempo diegético en el escénico. En cuanto a la duración de la comedia –*tiempo escénico* propiamente- afirma que viene medida con la paciencia del que está escuchando. Traídos y llevados han sido los versos en los que Lope se refiere a la cólera del español sentado:

porque, considerando que la cólera  
de un español sentado no se templa  
si no le representan en dos horas,  
hasta el final juicio desde el Génesis,  
yo hallo que si allí se ha de dar gusto,  
con lo que se consigue es lo más justo.  
(vv. 204-210)

<sup>6</sup> La cursiva es nuestra.

Más adelante volverá sobre la cuestión precisando ahora mediante el número de pliegos convenientes, por acto y en conjunto, la adecuada extensión de la comedia.

Tenga cada acto cuatro pliegos solos,  
que doce están medidos con el tiempo  
y la paciencia del que está escuchando  
(vv. 338-340)

Las razones son obviamente próximas a las señaladas por la retórica, una vez más la brevedad viene exigida por el tipo de recepción del acontecimiento escénico.

La *Poética* de Boileau (1674) reclama sesenta y cinco años después las unidades aristotélicas para la tragedia francesa del momento, “nosotros queremos que la acción se administre con arte, que en un lugar, que en un día, un solo hecho realizado mantenga lleno el teatro hasta el final”, afirmará el teórico francés en un texto que servirá de modelo para las poéticas neoclásicas de toda Europa. Ignacio de Luzán desde las páginas de su *Poética* (1737) y Nicolás Fernández Moratín desde las de los *Desengaños al teatro español* (1762-1763) lucharán contra la ausencia de preceptos barroca que triunfa a pie de escenario en la España de la segunda mitad del siglo XVIII. Son frecuentes en este momento las refundiciones de las más célebres comedias de Lope o Calderón en las que se ven sometidas a las tres unidades intentando aunar el genio de los poetas áureos a la norma clásica dictada desde Francia. La irrupción del Romanticismo supone la nueva ruptura de las unidades. Goethe juzga la unidad de tiempo “onerosa cadena de la imaginación”<sup>7</sup>. El prólogo de *Cromwell* (1827) de Víctor Hugo inaugura la llegada del movimiento a Francia juzgando necesaria la destrucción de las unidades dramáticas precisamente en pos de la verosimilitud:

La unidad de tiempo no es más sólida que la unidad de lugar. La acción encerrada en veinticuatro horas es cosa tan ridícula como encerrarla en el vestíbulo. Toda acción tiene su duración propia como tiene su sitio particular. Causa risa querer propinar la misma dosis de tiempo a todos los acontecimientos y aplicarles la misma medida. Nos reiríamos del zapatero que quisiera meter en los mismos zapatos todos los pies (Hugo, 1967: 30)

El giro que impondrán Realismo y Naturalismo de la mano de sus defensores en la escena exigirá las unidades como requisito de fidelidad a la realidad representada. La isocronía de duración entre tiempo diegético y tiempo escénico será el ideal

<sup>7</sup> “No vacilé ni un segundo en renunciar a las reglas del teatro. La de lugar me pareció opresiva como una prisión, y las de acción y tiempo onerosas cadenas de la imaginación” (en Carlson, 1984: 172).

anhelado desde las poéticas naturalistas. Contra la pantalla del realismo escénico comenzarán a proyectarse las vanguardias teatrales que dinamitarán nuevamente la unidad temporal. Aunque muchas de ellas, dediquen líneas a aspectos próximos a la brevedad –pensemos en la fragmentariedad de la articulación temporal reclamada por la poética brechtiana-, el centro de la discusión se desplaza ya hacia otros lugares. El carácter aforístico de *El pequeño organón* o la naturaleza fragmentaria de *El teatro y su doble* de Artaud ilustran la inclinación a la brevedad de un buen número de las poéticas dramáticas del pasado siglo. Comprobamos, tras este fugaz viaje, el lugar central de que ha gozado la cuestión de la brevedad en las discusiones teóricas sobre el drama, y dejamos la puerta abierta a la reflexión sobre las posibles razones que le han otorgado tal protagonismo.

### **Algunas formas breves en la historia del teatro español**

La fuerte presencia y el éxito de las formas breves en la historia del teatro español ha reclamado la atención de especialistas que se han dedicado al estudio de tales manifestaciones. Sin vocación alguna de exhaustividad, haremos un rápido repaso de su presencia a lo largo de los siglos para ilustrar la salud formidable de que han gozado las formas breves en el cauce dramático.

Ya señalamos al comienzo de estas líneas cómo la pieza inaugural del género dramático castellano lo es, al tiempo, de las formas breves. El *Auto de los Reyes Magos* se inscribe junto a otros subgéneros dramáticos medievales marcados por la brevedad, como el drama litúrgico o el milagro, entre los religiosos; o la sotía, la moralidad, el sermón y la farsa, entre los profanos. En el paso ya del siglo XV al XVI encontramos las églogas de Juan de la Encina <sup>8</sup> –a excepción de las tres últimas de mayor extensión- o las de Lucas Fernández, muestra del mejor teatro renacentista español, junto a los algo más tardíos pasos de Lope de Rueda que testimonian el gusto del pueblo español por la forma popular breve. Menos suerte en este sentido tuvieron las *Ocho comedias y ocho entremeses jamás representados* de Miguel de Cervantes que, privados de las tablas, ven la luz editorial en 1615. El entremés, la loa, el baile, la jácara o la mojiganga serán algunas de las distintas piezas del teatro breve áureo que Huerta Calvo (2001) organiza en relación con la comedia, sus tipos y su morfología. Huerta Calvo juzga necesario su estudio no solo desde la tradición textual sino también desde una perspectiva antropológica ya que tales formas provienen de

<sup>8</sup> Huerta Calvo considera que el itinerario histórico del teatro breve comenzaría con la *Égloga de Antruejo* (19496) y el *Auto de Repelón* (1509), (Huerta Calvo, 2001 :16, cit. en Gutiérrez Carbajo, 2013: 13).

ritos y espectáculos preteatrales, Eugenio Asensio (1971) ya inscribió el entremés en el marco del carnaval. Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera (1990) elaboran un elocuente repaso de la bibliografía sobre obras breves del siglo XVII. El siglo XVIII tendrá en Ramón de la Cruz al máximo representante del género breve popular, sus sainetes traerán a los escenarios españoles una nueva galería de personajes –majos y petimetres incluidos- muy del gusto popular. Comparte protagonismo el sainete con subgéneros como la zarzuela, el melólogo, la tonadilla y el melodrama de enorme éxito en el mismo siglo. En el siglo siguiente el teatro breve se politiza<sup>9</sup>, tal y como apunta Gutiérrez Carbajo (2013). En el último tercio del siglo XIX asistimos al florecimiento del teatro por horas, abordado por María del Pilar Espín Templado (1987) quien traza una certera evolución del entremés al sainete breve de dicho siglo.

Entrando ya en la pasada centuria, Huerta Calvo señala cómo confluyen dos tradiciones en el teatro breve de los primeros años del siglo: la vertiente tradicional o castiza y la renovadora o vanguardista.

la que hemos dado en llamar castiza y cuya culminación sería el sainete arnichesco, y una segunda que, eludiendo los aspectos más costumbristas de aquélla, intenta apropiarse del modo estético del antiguo entremés para abrir vías renovadoras a la escena española. En esa tentativa —conjugadora de tradición y vanguardia— encontramos a los dos dramaturgos más importantes del período: Ramón del Valle-Inclán y Federico García Lorca (Huerta Calvo, 2000)

Basta pensar en el prólogo a *Las galas del difunto* de Valle o en los *Títeres de cachiporra* de García Lorca para comprender el alcance de su lugar privilegiado en esta vertiente. Señala así mismo Huerta Calvo (2000) cómo otros autores tales como Rafael Alberti, Pedro Salinas, Rafael Dieste, Max Aub, José Bergamín, Juan Gutiérrez Gili, León Felipe, César Arconada o Manuel Altolaguirre cultivan en esta misma línea el género breve. Apunta la importante labor de La Barraca y las Misiones Pedagógicas en la difusión de las formas breves populares entre los pueblos de España. Gutiérrez Carbajo incide así mismo en la existencia de una “regeneración teatral, surgida de una readaptación de la *commedia dell’arte* italiana, que influiría notablemente en los primeros filmes, así como una renovación de las formas breves del teatro clásico español” (Gutiérrez Carbajo, 2013: 17). Señala el profesor los importantes trabajos de Emilio Javier Peral (2001) en los que aborda “El mundo de Arlequín en la escena española contemporánea”, “Nuevos retablos de las maravi-

<sup>9</sup> Raffi –Bérout (2001) ha estudiado este teatro urgente.

llas” o “El entremés clásico y su proyección en la escena moderna”. Las formas del teatro breve resultan así mismo adecuadas para las condiciones impuestas por una guerra, periodo en el que proliferará el *agitprop*, estudiado por Luis Miguel Gómez Díaz (2006). Tras la contienda, aparece cierta influencia del sainete arnichesco en el teatro de posguerra de buena parte de la generación realista — pensemos en la *Historia de una escalera* de Buero Vallejo o *La camisa* de Lauro Olmo—, influjo que se hará más grotesco y esperpéntico en las generaciones sucesivas. Huerta Calvo da cuenta de esta evolución:

En el teatro de posguerra, si la mirada del sainete arnichesco —por humanizada y, por tanto, más asequible al compromiso social que intentan asumir— cala en los dramaturgos realistas y hasta en lo que César Oliva ha llamado el sainete posmoderno (Cabal, Alonso de Santos), la segunda línea —sin excluir la primera— es continuada por algunos de los más interesantes autores de la neovanguardia, como son Miguel Romero Esteo y Francisco Nieva (Huerta Calvo, 2000)

En los últimos años asistimos a una proliferación de los géneros breves en todos los órdenes de la vida y del arte. Estudiosos apuntan que las razones pueden hallarse en la fragmentariedad posmoderna que deja a los nuevos tiempos huérfanos de unidad, así como en la prisa reinante en el estilo de vida del presente que apenas si nos otorga unos minutos para contemplar un videoclip, leer un microrrelato o asistir a una pieza de microteatro. Las manifestaciones más evidentes de esta vuelta a las formas dramáticas breves que tanta suerte tuvieron en el Siglo de Oro español pueden percibirse dentro del campo de la dramaturgia en la publicación de volúmenes como el *Teatro para minutos* (2010) en el que Mayorga compendia veintiocho piezas breves o en la aparición de un subgénero teatral tal como la *pulga dramática*, híbrido entre el chiste y el drama que inaugura Moreno Arenas. Vienen así mismo a testimoniar la salud del teatro breve contemporáneo españolas recientes publicaciones de antologías dramáticas como la de Virtudes Serrano *Teatro breve entre dos siglos* (2004) o la de Gutiérrez Carbajo *Teatro breve actual* (2013). Dentro del campo teórico, como muestra del reciente interés suscitado por las formas breves dramáticas podemos citar el monográfico de Romera Castillo, fruto del fértil encuentro sobre *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (2011) que tuvo lugar en el SELTIN@T. En el ámbito ya de la escena, atestiguan su vitalidad los maratones de monólogos que vienen siendo organizados por la Asociación de Autores de Teatro con periodicidad anual desde 2002 o la creciente atención reclamada por el fenómeno del *microteatro*, que ya cuenta con una amplia oferta de salas en la capital.

## Implicaciones definitorias de la *brevedad* en el género dramático

Más allá –o más acá– de las distinciones entre géneros de mayor o menor extensión así como de las prescripciones que a este respecto han emitido las diferentes poéticas apuntadas, quisiéramos detenernos, para concluir, en la consustancial brevedad del género dramático. Su doble recepción, literaria y espectacular, ha marcado unos límites que lo circunscriben a una extensión definida aunque ligeramente oscilante a lo largo de su historia. El margen se extiende aproximadamente desde los diez o veinte minutos de las manifestaciones populares más breves a las tres horas de duración de la fiesta teatral áurea pasando por la normal duración de una representación en nuestros días que raramente excede las dos horas. Sin embargo, esta *brevedad* que como vemos en el caso menos *breve* no sobrepasa lo abarcable por una recepción única y continuada, no es solo una demarcación espaciotemporal sino que, a nuestro juicio, conlleva implicaciones definitorias del género. De igual modo que el cuento no es cuento por ser breve sino por *el modo en que es breve*, el género dramático se perfila en buena medida por la manera en que se condensa críticamente el universo representado en los signos lingüísticos que luego se trasvasarán y se combinarán con los escénicos. Su particular *modo de ser breve* o, lo que es lo mismo, las implicaciones de dicha brevedad, serán las que le conferirán los rasgos esenciales que lo definirán como género específico y diferente.

Juzgamos así que el límite de extensión señalado conlleva la necesaria síntesis del tiempo dramático y que esta resulta esencial en su definición genérica. Si en tan exiguo marco temporal tiene que perfilarse un conflicto dramático, la construcción del discurso debe atender a un doble principio de intensidad y economía. Mientras que en una novela los personajes disponen de páginas y páginas para dibujarse, explicarse y pelear por sus intereses, en una pieza teatral el margen temporal para luchar y vencer, o rendirse es mucho más limitado<sup>10</sup>. Opera entonces la urgencia, concepto esencial en nuestra opinión, en la configuración del tiempo dramático, que interviene con independencia de la unidad o no unidad del tiempo diegético. “Todo es urgente -asevera Alonso de Santos- y con la urgencia llegará la intensidad de los acontecimientos porque con el paso de ese tiempo se acaba la vida del drama” (Alonso de Santos, 2012: 182). No importa la mayor o menor extensión del tiempo diegético, sino el modo en que es configurado; la determinación de lo específicamente

<sup>10</sup> Alonso de Santos afirma, con humor, que la esperanza de vida de un personaje dramático es enormemente menor que la de un ser humano: “Una característica fundamental del tiempo dramático (...) es el carácter de síntesis que posee. La esperanza de vida de un ser humano es de setenta u ochenta años. La de un personaje dos horas, tiempo en que se realiza (sintetizándose) toda su existencia” (Alonso de Santos, 2012: 184).

teatral no se hallaría en nuestra opinión en los márgenes del tiempo diegético –habitual centro de discusión de las poéticas dramáticas– sino en los del tiempo dramático y su configuración misma. Para que el conflicto dramático estalle, el deseo tiene que hacerse acuciante. Si el amor de Romeo o las ansias de libertad de las hijas de Bernarda Alba pudieran esperar, no se abriría paso la tragedia. El carácter dramático del tiempo viene dado por la urgencia y la intensidad a las que lo obliga su brevedad.

Alonso de Santos afirma en sus reflexiones sobre el tiempo dramático que “el espectador asiste desde su butaca, con su tiempo detenido, al tiempo precipitado (por su urgencia), y suspendido a la vez (por su densidad y dimensión ampliada) de la vida de los personajes del drama” (2012: 185). El señalado límite de extensión elimina lo subsidiario, economiza espacio y recursos para la expresión de lo significativo. La densidad semántica del texto así como de la posterior representación escénica será otro rasgo definitorio en cierta medida exigido por su brevedad. Lo que está contiene lo que no está. El autor dramático configurará en los silencios y en su significativa ubicación, en el *tempo* de la alternancia del turno de la palabra o en la elección de cada adjetivo, la tensión dramática, la personalidad de los personajes y, en buena medida, lo que estos piensan pero no dicen. El *subtexto* aparece así reclamado por el texto y los silencios pergeñados de significación por el contexto y la situación dramática creada resultarán altamente valiosos. El carácter dramático del tiempo teatral vendrá dado, por tanto, por la urgencia y la intensidad que le reclama la consustancial brevedad del género.

## Bibliografía

Alonso de Santos, José Luis, *Manual de teoría y práctica teatral*, Castalia, Madrid, 2012.

Álvarez Barrientos, Joaquín, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, Madrid, 2001.

Aristóteles, *Poética* (ed. y trad. García Yebra), Gredos, Madrid, 1974.

Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés. (De Lope de Vega a Quiñones de Benavente)*, Gredos, Madrid, 1971.

Carlson, Marvin, *Theories of the theatre*, Cornell University, New York, 1984.

Ciceron, *El orador*, (ed. bilingüe de Tovar y Bujaldon), Alma Mater, Madrid, 1967.

Espín Templado, María Pilar, “El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español”, en *Epos*, núm.3, 1987.

Gómez Díaz, Luis Miguel, *Teatro para una guerra*, Documentación Teatral, Madrid, 2006.

Gutiérrez Carbajo, Francisco, *Teatro breve actual*, Castalia, Madrid, 2013.

Huerta Calvo, Javier, “Preliminares a un viaje entretenido”, en *Ínsula*, núm. 639-640, Marzo/Abril 2000. (<http://www.insula.es/Articulos/INSULA%20639-640.htm>)

Huerta Calvo, Javier, *El teatro breve en la edad de oro*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2001.

Hugo, Víctor, *Cromwell*, Espasa Calpe, Madrid, 1967.

Lope de Vega, Félix, *Arte nuevo de hacer comedias*, Cátedra, Madrid, 2006.

Mayorga, Juan, *Teatro para minutos (28 piezas breves)*, Ñaque, Madrid, 2010.

Oliva, César, “Apuntes sobre historia del teatro: el camino hacia la verdad escénica” en *Cuadernos para la investigación de la Literatura hispánica*, núm 27, 2002, pp. 15-80.

Peral Vega, Emilio Javier, *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2001.

Peral Vega, Emilio Javier; Huerta Calvo, Javier, *Formas del teatro breve español en el siglo XX: (1892-1939)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2001.

Raffi –Bérout, Catherine, “Teatro musical o político breve: siglo XVIII- principios del siglo XIX” en *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, núm. 19, 2001, pp. 65-74.

Rodríguez Cuadros, Evangelina y Tordera, Antonio (eds.), Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Castalia, Madrid, 1990.

Romera Castillo, José (ed.), con la colaboración de Francisco Gutiérrez Carbajo y Marina Sanfilippo. *El teatro breve en los inicios del siglo XXI: actas del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor, Madrid, 2011.

Sánchez Escribano, Federico y Porqueras Mayo, Alberto, *Preceptiva dramática española: del Renacimiento y el Barroco*, Gredos, Madrid, 1972 (ed. or.1965)

Serrano, Virtudes (ed.), *Teatro breve entre dos siglos: antología*, Cátedra, Madrid, 2004.