

Posibilidades teóricas de manipulación del tiempo dramático

MARÍA DE LA SALUD HERNANDO ÁLVAREZ
Universidad de Valladolid

Hay numerosas diferencias entre el género narrativo y el dramático, pero ¿es el tiempo una de ellas? Múltiples autores responden afirmativamente a esta pregunta. Consideran que las posibilidades de manipulación del tiempo son mucho menores en el género dramático que en el narrativo. Aducen para esta tesis diferentes argumentos que tienen que ver con las diferencias entre ambos géneros. Sin embargo, hay que comprobar si estas diferencias existentes afectan a las posibilidades temporales del drama.

Mukařovsky considera que el tiempo narrativo es mucho más flexible que el dramático ya que "el drama tiene una posibilidad muy limitada de representar acciones simultáneas [presentadas como sucesivas], o incluso de desplazar los períodos de la línea temporal (representación de lo que ha ocurrido antes, de lo que ocurrió más tarde), mientras que en la épica el aprovechamiento de la simultaneidad y los desplazamientos temporales se consideran como algo normal"¹.

Atribuye esta limitación del drama a que el tiempo de la acción y el tiempo del sujeto receptor discurren paralelamente y están por ello inseparablemente ligados. Por ello, considera que en una obra dramática una analepsis, en terminología de Genette², es decir, una vuelta a atrás, sería considerada necesariamente como un milagro o como una descomposición surrealista de la acción, pero no como una vuelta al pasado³. Sin embargo, hoy en día encontramos obras que contienen analepsis que son perfectamente entendidas como tales por el espectador.

En realidad, el argumento que él sostiene no es válido. El tiempo del receptor de la obra literaria es siempre unidireccional. Sin embargo, el tiempo de la

¹ J. Mukařovsky, "El tiempo en el cine" en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 224.

² G. Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 104.

³ J. Mukařovsky, "El tiempo en el cine", cit., p. 227.

acción, tanto de la narrativa como del teatro, no lo es, pues es posible su alteración, como podemos comprobar en no pocas obras. Que el tiempo del espectador corra parejo al de la escenificación no significa que lo haga también al del discurso.

Parecido argumento sostiene Gérard Genette, quien considera que la rigidez temporal del drama se debe a que en la representación todo está en presente y funciona en tiempo real, lo que limita mucho las posibilidades de alteración del orden, la velocidad y la frecuencia⁴.

Para M.^a del Carmen Bobes Naves, las limitaciones del tiempo dramático se deben a que, a diferencia del texto narrativo, el texto dramático "es un género que se construye sin narrador, y, por tanto, no puede establecer en su discurso relaciones entre el tiempo del narrador y el tiempo del personaje, con todo lo que esto implica respecto a las instancias del discurso (...)"⁵.

Sin embargo, y pese a las limitaciones que esto conlleva, reconoce esta autora que el texto dramático presenta amplias posibilidades de organización temporal⁶.

Este es uno de los argumentos más sólidos que se han aducido. La diferencia fundamental entre el teatro y la narración es la presencia en ésta de un narrador, pero no porque el drama no lo tenga, sino porque no lo necesita. El género dramático por sus características no exige, como el narrativo, un narrador que relate la historia e introduzca a los personajes, pero puede tenerlo, como ocurre, por ejemplo, en el teatro épico de Bertolt Brecht.

En el drama podemos encontrar diferentes tipos de narradores: por un lado, puede existir un narrador que sea a la vez personaje de la obra dramática, o que, aunque no lo sea, sí aparezca como una persona física en la representación, posibilidades estas que equivaldrían al narrador homodiégetico (en terminología de Genette⁷) de la narración. Y cabe también la posibilidad de obtener un narrador similar al heterodiégetico⁸ de la narración bajo la forma de una voz *en off* que relate.

Es cierto que para que los narradores del género dramático fueran exactamente equiparables a los del género narrativo tendrían que introducir los parlamentos de los personajes, además de narrar y presentar las escenas, como ocurre en la narración. De esta forma se alcanzaría una especie de narración oral con representación de acciones y diálogos. Aunque resultaría tremendamente artificioso, y posiblemente aburrido, esto es posible.

Pero no hace falta tanto. La presencia de un narrador es suficiente para equiparar las posibilidades de flexibilidad temporal del drama con las de la narración,

⁴ G. Genette, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989, p. 358.

⁵ M.C. Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987, p. 218-219. Vid. además M.C. Bobes Naves, *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña-La Avispa, 1988. A propósito de las posibilidades del relato para expresar el sentimiento de la temporalidad, cfr. P. Ricoeur, *Tiempo y narración II: Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Cristiandad, 1987, pp. 111-178.

⁶ M.C. Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, cit., p. 221.

⁷ G. Genette, *Figuras III*, cit., p. 229.

⁸ *Ibidem*.

es decir, para poder situar la historia anterior, simultánea o posteriormente al tiempo del narrador.

Hay otras diferencias entre ambos géneros que podrían, *a priori*, justificar la creencia de una menor libertad en el manejo temporal del drama, pero que no lo hacen, como veremos.

La duración del tiempo de representación está determinada convencionalmente, por lo que el tiempo de la acción ha de ser comprimido para adaptarse a él, mientras que el tiempo en la acción de la narración no debe adaptarse a ninguna limitación, ya que la extensión de un relato o de una novela puede ser como el autor desee. No obstante, esto no implica una menor flexibilidad temporal, sino simplemente que, si la extensión de la historia que se quiere presentar es larga, deberá estar condensada para poder adecuarse al tiempo de escenificación. Es más, cuanto mayor es la diferencia entre la extensión de la historia y el discurso más necesidad hay de utilizar recursos de manipulación temporal para hacer que pueda adecuarse al tiempo de la representación, tales como elipsis, resúmenes, vueltas atrás...

Por otra parte, el espectador en la representación no puede volver atrás como el lector de una narración cuando no puede comprender algo o pierde el hilo de la historia. Por ello, las abundantes o complejas manipulaciones temporales pueden convertirse, en principio, en una dificultad para la comprensión y el seguimiento de la historia. Sin embargo, esto no altera la potencialidad de alteraciones en el nivel temporal. Además, este problema se puede solucionar con relativa facilidad ofreciendo al espectador indicios de las manipulaciones temporales. Pongamos un ejemplo: el espectador de una obra de teatro puede tener problemas para interpretar que una escena no está siguiendo un orden cronológico sino que se trata de una vuelta atrás en la historia. Podemos utilizar múltiples recursos para indicárselo: una alusión verbal de un personaje, un cambio en el decorado, una iluminación diferente...

En realidad, las limitaciones en la flexibilidad temporal que pueden presentarse son más por problemas técnicos que por limitaciones del propio género. Por ejemplo, cambios en el orden del drama como continuas vueltas al pasado, miradas al futuro... implican cambios en la escenografía o en el maquillaje y vestuario de los actores que pueden ser difíciles de llevar a cabo. Pero todas estas limitaciones son subsanables, y en la progresiva simplificación del escenario a la que tienden las obras modernas esto ni siquiera plantea dificultades.

A mi modo de ver, en definitiva, las posibilidades de ambos tiempos, dramático y narrativo, son muy parecidas. Si no encontramos en las obras de teatro muchas de las manipulaciones temporales que encontramos en la narrativa no se debe a una imposibilidad teórica, sino a la falta de costumbre. Hasta el momento, el uso de transformaciones temporales en el texto dramático no es una práctica habitual, por lo que resulta extraña e incluso difícil de llevar a escena.

En este sentido, me parece muy interesante una reflexión que Jakobson realizó en los años treinta sobre el arte cinematográfico y que es aplicable a la situación actual del teatro. Considera impracticables las alteraciones temporales en el cine de ese momento, pero es consciente de que puede ser algo transitorio:

En el film de hoy, no se puede mostrar después de un acontecimiento más que un acontecimiento posterior, nunca un acontecimiento anterior o simultáneo. [...] Igual que la "ley de incompatibilidad cronológica" pertenece a la época de Homero y no al poema narrativo en general, las leyes del cine de hoy no deben ser generalizadas con demasiada precipitación⁹.

Es decir, la imposibilidad de esos cambios en el orden de la película no es algo inmutable, sino que puede cambiar con el tiempo, como efectivamente ha sucedido, ya que en la actualidad sí podemos observarlo en películas como *Pulp fiction* de Quentin Tarantino. En ella se juega con el orden temporal: se fragmenta la película y se reordena de una forma no cronológica hasta el punto de que el desenlace de la historia lo conocemos antes del fin de la película. Es decir, esta rigidez es más una cuestión de costumbre, o mejor, de no costumbre, que una imposibilidad interna. Esta evolución en el arte cinematográfico es más acusada en el género narrativo.

En la narrativa del siglo XX, aunque podemos encontrar precedentes anteriores, se ha producido una renovación en el uso del tiempo: se juega más con él en busca de un tiempo más subjetivo, más humano. Los novelistas se preocupan por los aspectos temporales e incluso esto llega a ser el tema de alguna novela (por ejemplo, *La montaña mágica* de Thomas Mann).

En la novela tradicional se busca que el tiempo sea claro para que el lector pueda seguir la historia sin problemas, y aunque en ella se utilicen alteraciones temporales, están encaminadas a conseguir mayor claridad. Por ejemplo, las vueltas atrás buscan completar información, las elipsis aligerar la narración de asuntos poco interesantes para la trama, etc. Por el contrario, el novelista del siglo XX (aunque no se puede generalizar) no siempre aspira a ser claro, sino, en ocasiones, a todo lo contrario, y por eso las distorsiones temporales son frecuentes y violentas.

Esto no ha sucedido (aún) en el teatro. Sí hay nuevos planteamientos revolucionarios y experimentales, pero no en cuanto al tiempo. Algunas de las características del teatro dificultan en algunos casos, como veremos, las manipulaciones temporales, pero no las imposibilitan. Por ello, cabe suponer que la menor flexibilidad temporal de este género tenderá a cambiar con el tiempo, o al menos es posible que así sea, en la medida en que los dramaturgos vayan descubriendo las nuevas posibilidades y practicándolas.

De hecho, cuanto más recientes son los estudios sobre el tiempo dramático más manipulaciones contemplan como teóricamente posibles, además de aportar más ejemplos de obras que los llevan a cabo en la realidad. Por ejemplo, José Luis García Barrientos acepta muchas más posibilidades en su estudio *Drama y tiempo*¹⁰ de 1991 que, por ejemplo, Mukařovský, en su trabajo "El tiempo en el cine"¹¹, escrito en la segunda mitad de los años treinta, o Genette en *Palimpsestos*¹², de 1962. Esto quiere decir que ese avance es perceptible.

⁹ Apud J.L. García Barrientos, *Drama y tiempo*, cit., pp. 198-199.

¹⁰ *Op. cit.*

¹¹ *Op. cit.*

¹² *Op. cit.*

Para intentar demostrar que las posibilidades de manipulación temporal no son menores en el género dramático que en el narrativo, tomo el modelo que propuso Genette¹³ para el tiempo de la narración, que, además de ser uno de los más difundidos, es usado como base por el propio Genette para reflexionar en una obra posterior¹⁴, aunque de forma muy breve, sobre las posibilidades temporales del tiempo narrativo y el tiempo dramático.

El estudio detallado del tiempo dramático requeriría un modelo propio, adecuado a su género¹⁵, mejor que uno narrativo, pero en este momento éste puede ser adecuado para ilustrar lo que vengo sosteniendo.

Veamos, pues, cuáles son las ideas de Gerard Genette sobre la narración: Genette distingue en la narración tres niveles, cuyas relaciones pretende esclarecer con su modelo de análisis narrativo: la *historia* (*histoire*), constituida por los acontecimientos de la narración, es decir, por el contenido narrativo; el *relato* (*récit*), que es la ordenación discursiva de los acontecimientos de la historia, o lo que es lo mismo, el significativo narrativo el texto, y, por último, la *narración* (*narration*), que es el acto productor de narrar¹⁶.

Partiendo de esta división establece su modelo de análisis narrativo, con el que pretende estudiar las relaciones que se establecen en el relato entre estos niveles, y que se centra en tres categorías, que ya habían sido formuladas por Todorov en 1966¹⁷: el *tiempo*, el *aspecto* y el *modo*.

En el capítulo dedicado al tiempo, Genette se centra, fundamentalmente, en la falta de correspondencia que existe entre el tiempo de la historia y el tiempo de la narración. Divide su estudio en tres ejes: orden, duración y frecuencia.

El orden del relato¹⁸ es la relación entre la sucesión temporal de los hechos de la historia y la alteración que estos acontecimientos sufren en el discurso. Observa Genette que en el relato suele haber una discordancia entre el orden que los acontecimientos tienen en la historia y el que tienen en el discurso. A esta falta de concordancia lo llama *anacronía*. En realidad, una perfecta concordancia entre ambos órdenes es posible, pero es más hipotética que real, ya que desde los relatos más antiguos las anacronías han sido utilizadas.

¹³ G. Genette, *Figuras III*, cit. A propósito del tiempo en la narración, pueden consultarse además, entre otras, las siguientes obras: M. Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1972; M.C. Bobes Naves, *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regencia"*, Madrid, Gredos, 1985; M. Bal, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1987; R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1989; M.C. Bobes Naves, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993; A. Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993; A. Martín Jiménez, *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993; J.M. Pozuelo Yvancos, "Teoría de la narración" en D. Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1994, pp. 219-240 y M.A. García Peinado, *Hacia una teoría general de la novela*, Madrid, Arco/Libros, 1998.

¹⁴ G. Genette, *Palimpsestos*, cit.

¹⁵ Cfr. al respecto A. Martín Jiménez, "Los aspectos temporales del componente imaginario del texto dramático", en *Castilla*, 17, 1992, pp. 69-79.

¹⁶ G. Genette, *Figuras III*, cit., p. 83.

¹⁷ Cfr. T. Todorov, "Las categorías del relato literario", en AA.VV., *Análisis estructural del relato*, *Comunicaciones*, n.º 8, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 155-192.

¹⁸ G. Genette, *Figuras III*, cit., pp. 89-143.

Existen dos tipos de anacronías: la *analepsis*, que es una anacronía retrospectiva hacia el pasado, resultante de introducir en el primer relato otro relato anterior en el tiempo, y la *prolepsis*, que es una anacronía prospectiva hacia el futuro, que se produce al insertar en el primer relato un relato secundario posterior.

El segundo de los ejes que Genette trata en su análisis temporal es la duración¹⁹, que estudia la diferencia entre el ritmo de los acontecimientos de la historia con respecto a los del relato. No existe nunca en la narración una coincidencia entre la duración de la historia y la del relato, es decir, una *isocronía*, ni siquiera cuando nos encontramos con una escena dialogada, ya que no es posible reproducir la velocidad con que se pronuncian las palabras ni los silencios entre los parlamentos de los personajes. Así pues, sólo encontramos en el relato *anisocronías* que en la tradición narrativa se concretan en forma de cuatro movimientos narrativos:

La *elipsis* se produce cuando algo que ocurre en la historia se omite en el discurso, por lo que el tiempo de la historia es mayor que el del discurso. En la *pausa* se interrumpe la historia mientras que el discurso se ocupa de algún aspecto concreto, que suele ser una descripción, haciendo que el tiempo del discurso sea mayor que el de la historia. El *sumario* se origina cuando se resume parte de la historia, por lo que el tiempo de ésta es mayor que el del discurso. La última anisocronía es la *escena* que intenta presentar los hechos tal y como se produjeron, y por ello en la escena dialogada el tiempo de la historia es bastante parecido al del discurso, aunque nunca se igualan totalmente, como hemos indicado más arriba.

Posteriormente, Genette sustituiría la denominación de *duración* (*durée*) por la de *velocidad* (*vitesse*), debido a las críticas que recibió por parte de Paul Ricoeur. Éste señala que el término *durée* usado por Genette para hacer referencia a las transformaciones temporales entre la historia y el discurso había sido usado anteriormente por Henri Bergson para denominar al tiempo psicológico del discurrir de nuestra consciencia²⁰. Por ello, Genette cambia la denominación, pero mantiene la idea principal²¹.

La frecuencia atiende a la relación entre la frecuencia de los hechos de la historia y la frecuencia²² de los hechos que aparecen en el discurso. Las diferentes posibilidades de frecuencia son cuatro:

El relato *singulativo* narra una vez en el discurso lo que en la historia ha pasado una vez. El *anafórico* cuenta n veces lo que ha ocurrido n veces. El *repetitivo* narra n veces lo que ha pasado un sola vez; y cuando se cuenta una sola vez en el discurso lo que en la historia ha ocurrido n veces nos encontramos ante un relato *iterativo*.

Genette se ocupa también del tiempo en el último apartado de su obra *Figuras III*, dedicado a la voz narrativa. En él estudia las relaciones entre el tiem-

¹⁹ *Ibidem*, pp.144-171.

²⁰ Cfr. P. Ricoeur, *Temps et récit II*, Paris, Seuil, 1984, pp. 145 y ss.

²¹ Cfr. G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, pp. 22-25.

²² Cfr. G. Genette, *Figuras III*, cit., pp. 172-218.

po de la historia y la posición que con respecto a ésta adopta la instancia narrativa. Desde esta perspectiva, Genette distingue cuatro tipos de narraciones:

La narración *ulterior*, que es la narración que se sitúa en el pasado; la narración *anterior*, que se sitúa en el futuro; la narración *simultánea*, que relata en un presente contemporáneo a la acción y la narración *intercalada*, que es un tipo mixto característico de la novela epistolar.

Antes de pasar a contrastar concretamente el tiempo dramático con el narrativo, hay que precisar un par de cuestiones.

Como hemos visto, en la narrativa se puede distinguir tres tiempos: el tiempo de la historia, el tiempo del discurso y el tiempo del narrador. En la obra dramática existen siempre dos tiempos: el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. El tiempo de la narración no siempre aparece, ya que el narrador no es imprescindible, pero puede aparecer. Además, existe un tiempo del que carece la narrativa, que es el tiempo de la representación.

García Barrientos distingue, entre los mecanismos de representación temporal del teatro, aquellos que son lingüísticos de los que no lo son, y opina que los que no son representados no pueden considerarse dramáticos (aunque reconoce su valor para la configuración del tiempo diegético), por lo que pertenecen al estudio lingüístico y no al estudio del tiempo dramático²³. Asimismo, Gerard Genette, cuando se refiere al tiempo dramático, parece hacer también esa misma distinción, aunque en su modelo analítico del tiempo narrativo no distingue diferentes formas de llevar a cabo los recursos de manipulación temporal. Sin referirse a ello de forma explícita, habla de procedimientos narrativos para los mecanismos temporales asumiendo que no son dramáticos²⁴.

A mi modo de ver, esta distinción es útil tanto para la reflexión teórica como para el análisis de obras, pero no creo que los mecanismos lingüísticos hayan de ser excluidos de las competencias de los estudios dramáticos. Desde el punto de vista de la semiótica del teatro, el texto es una parte constitutiva más de la obra dramática. En palabras de M.^a del Carmen Bobes Naves, "El objeto de la semiología dramática es todo signo que esté en el texto dramático y todas las relaciones en las que ese signo cobra sentido"²⁵.

Por ello, considero que para el estudio del tiempo dramático se han de tener en cuenta los mecanismos lingüísticos, los de representación y un tercer tipo mixto, aquéllos que son de representación pero introducidos o apoyados por el lenguaje. Desde este punto de vista, el tiempo dramático no es tan limitado como se ha venido diciendo.

Vamos a comprobar la tesis que vengo sosteniendo, mostrando qué posibilidades de las que estableció Genette en *Figuras III* para el relato son posibles también en el teatro.

²³ J.L. García Barrientos., *Drama y tiempo*, cit., p. 144.

²⁴ G. Genette, *Palimpsestos*, cit, p. 358.

²⁵ M.C. Bobes Naves., *Semiología de la obra dramática*, cit., p. 29.

Con respecto al *orden* temporal, Genette consideraba dos posibilidades de ruptura del orden cronológico de la historia en la narración, es decir, dos tipos de anacronías: prolepsis y paralepsis²⁶. Pero al reflexionar sobre el orden del tiempo dramático, llega a las siguientes conclusiones:

[...] la flexibilidad temporal del relato carece de equivalente en la escena, cuya característica esencial (la representación, justamente, en la que todo está, por definición, en presente) se acomoda mal con las vueltas atrás y anticipaciones [...]. Por ello recurre para las analepsis indispensables, a procedimientos narrativos [...]27.

Por mi parte, considero que, en cuanto al orden, el drama tiene las mismas posibilidades que la narración. Podemos encontrar en la obra dramática tanto analepsis como prolepsis, bien mediante el lenguaje (por ejemplo, un personaje cuenta algo que sucedió o va a suceder), bien mediante recursos dramáticos (una escena nos muestra lo que ocurrió o lo que ocurrirá) o bien de forma mixta (un personaje o narrador introduce verbalmente una escena analéptica o proléptica), y no solo mediante la narración. Además, estas manipulaciones del orden dramático no son difíciles de llevar a cabo.

El segundo eje sobre el que este autor establece su análisis temporal del relato es la *duración*²⁸. Las diferencias entre el ritmo temporal de la historia y del discurso, o anisocronías, que establece Genette para el texto narrativo son cuatro, como vimos: elipsis, resumen, escena y pausa. Para el texto dramático Genette reconoce como factibles, únicamente, la escena y la elipsis, y niega absolutamente la posibilidad del resumen no narrativo²⁹.

Desde mi punto de vista, sin embargo, las cuatro anisocronías pueden ser utilizadas en el género teatral. Las elipsis no sólo son posibles en el teatro, sino extraordinariamente frecuentes, especialmente las no significativas, que, situadas entre escenas, ayudan a aligerar la historia de los acontecimientos irrelevantes. Los resúmenes son posibles mediante recursos lingüísticos, ya que un personaje o un narrador puede resumir la acción. También, y a pesar de lo que sostiene Genette, es posible resumir la acción de forma verbal y mediante la representación al mismo tiempo: por ejemplo, un narrador puede resumir unos hechos mientras el espectador asiste a la escenificación de parte de ellos. El resumen estrictamente dramático presenta más dificultades. Esto es así porque el resumen es propio del lenguaje y no de la representación, pero mediante algunos artificios se puede conseguir. Es posible mediante escenas proyectadas en el escenario, efectos sonoros... Por ejemplo, si queremos resumir unos años de la vida de un personaje en los que se ha casado y ha tenido un hijo, podemos hacerlo haciendo que se oiga la marcha nupcial, los vítores de la boda, el primer llanto de un niño, el ruido de los juegos de éste.

²⁶ G. Genette, *Figuras III*, cit., pp. 89-143.

²⁷ G. Genette, *Palimpsestos*, cit., p. 358.

²⁸ G. Genette, *Figuras III*, cit., pp.144-171.

²⁹ G. Genette, *Palimpsestos*, cit., p. 358.

La escena es la forma más típica y natural del teatro y es imitada por la narrativa, que intenta simular una igualdad entre la duración de la historia y del relato; sin embargo, no existe en la escena narrativa isocronía total. Por el contrario, en el teatro encontramos escenas puras en el sentido de que son isocrónicas. Así pues, este recurso es propio del drama y es adoptado por la narración.

La pausa es posible en el teatro, como observa García Barrientos, aunque él la denomina suspensión: sería una detención de la historia pero sin detener la representación, que se podría realizar mediante un cuadro viviente, un escenario vacío sin variación durante unos momentos o la reflexión por parte de los actores de la escena³⁰.

En su obra dedicada a la narración, Genette estudia bajo la categoría de *frecuencia* el número de veces que un acontecimiento de la historia aparece en el discurso. Según él caben tres posibilidades (relato singulativo, repetitivo e iterativo³¹) que podemos encontrar también en el drama. Sin embargo, y para ser rigurosos, no debemos utilizar para el drama la denominación de "relato", ya que en este género los recursos de frecuencia pueden aparecer mediante relato o no.

Todas estas manipulaciones de la frecuencia son susceptibles, en mi opinión, de aparecer en la obra dramática.

La igualdad entre los hechos y su aparición en el discurso (bien singulación, si se representa una vez lo que en la historia ha pasado una vez, o bien anáfora, si se representa n veces lo que ha ocurrido n veces) suele ser frecuente en la obra de teatro, y no presenta ningún problema para ser escenificada. La desigualdad presenta dos formas: la primera es la repetición, es decir, lo que ha ocurrido una vez en la historia aparece en el drama más de una vez. Esta es perfectamente posible tanto verbalmente (un personaje relata varias veces lo que ha sucedido), como si asistimos en la representación a diferentes escenas que nos muestran lo mismo, o mediante una mezcla de ambas posibilidades. La segunda manipulación es la iteración, que es inversa al recurso anterior, ya que aparece una sola vez lo que en la historia ha ocurrido n veces. Esta posibilidad es perfectamente posible en el teatro mediante el lenguaje y también de forma mixta. Sin embargo, de un modo estrictamente dramático presenta dificultades, no exactamente para llevarla a cabo, sino por el hecho de que el espectador puede tener dificultades para interpretar que esa escena que ve es algo que en la historia se repite.

Aunque Genette no trate el tema de la simultaneidad, es un interesante punto que merece ser mencionado, ya que en la presentación de la simultaneidad el teatro es superior al relato. En la narrativa, cuyo único medio expresivo es el lenguaje, no es posible la simultaneidad real debido al carácter lineal o sucesivo de éste, por lo que se ensayan diferentes artificios para lograr, al menos, la sensación: relatar en dos columnas las acciones simultaneas, intercalar una y otra acción en diferentes párrafos o líneas, etc. Sin embargo, en el teatro, debido a que su medio expresivo no es exclusivamente el lenguaje, pueden presentarse acciones coinci-

³⁰ J.L. García Barrientos, *Drama y tiempo*, cit., p. 179.

³¹ Genette, G. *Figuras III*, cit., p. 172-218.

dentes en el tiempo de forma real mediante diversas maneras, como señala Kurt Spang:

[...] o bien, con un decorado que divide en dos el escenario (es decir, dos espacios, dos configuraciones y dos tiempos); o bien, se puede plasmar una simultaneidad extraescénica (ruidos en *off*, simulando batallas, tráfico, voces, campanas y también la teidoscopia en la que una de las figuras de dentro relata desde una ventana lo que pasa)³².

Por lo que respecta al tiempo de la narración, Genette estableció para el relato cuatro posibilidades: relato ulterior, anterior, simultaneo e intercalado³³. El drama puede tener narrador, aunque no lo necesite, como hemos visto anteriormente, en cuyo caso tendrá las mismas posibilidades que la narración: el narrador dramático puede presentar la historia desde el pasado, desde el futuro, desde el presente o de forma mixta.

En definitiva, el teatro tiene las mismas posibilidades que la narración de manipular el tiempo de forma lingüística, y prácticamente todas mediante la representación. Puede, además, si tiene un narrador, presentar diferentes perspectivas temporales. Incluso posee algún recurso del que carece el relato, como es la representación de la simultaneidad.

Algunos de estos recursos temporales son más específicos de la narración, debido a que su único medio de expresión es el lenguaje y puede jugar con él. Esto explica que sean menos frecuentes, especialmente en determinadas épocas y en determinadas formas de escribir teatro. Su uso en la obra dramática puede mostrar un intento de aproximación al género narrativo, tal y como éste género trata de acercarse al teatro mediante el uso de escenas, o de aproximarse al cine mediante la técnica conductista, o un intento de revolución experimental, similar al que han experimentado otros géneros.

Sin embargo, y con independencia de los usos convencionales, resulta evidente que hasta los recursos temporales más típicamente narrativos pueden ser trasladados al teatro, por lo que no cabe hablar, como se ha hecho, de que el texto dramático posea menores posibilidades de manipulación temporal que el drama.

³² K. Spang, *Teoría del drama*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1991, p. 233.

³³ Genette, G. *Figuras III*, cit., p. 273-283.

BIBLIOGRAFÍA

- BAL, M, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1987.
- BAQUERO GOYANES, M., *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1972.
- BOBES NAVES, M.C., *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*, Madrid, Gredos, 1985.
- BOBES NAVES, M.C., *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987.
- BOBES NAVES, M.C., *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña- La Avispa, 1988.
- BOBES NAVES, M.C., *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993.
- BOURNEUF, R. y OUELLET, R., *La novela*, Barcelona, Ariel, 1989.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L., *Drama y tiempo*, Madrid, CSIC, 1991.
- GARCÍA PEINADO, M.A., *Hacia una teoría general de la novela*, Madrid, Arco/Libros, 1998.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.
- GENETTE, G., *Figuras III*, (1972), Barcelona, Lumen, 1989.
- GENETTE, G., *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983.
- GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, (1982) Madrid, Taurus 1989.
- GUTIÉRREZ FLÓREZ, F., *Teoría y praxis de semiótica teatral*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993.
- MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993.
- MARTÍN JIMÉNEZ, A., "Los aspectos temporales del componente imaginario del texto dramático", en *Castilla*, 17, 1992, pp. 69-79.
- MUKAŘOVSKY, J., "El tiempo en el cine" en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 223-230.
- POZUELO YVANCOS, J.M., "Teoría de la narración" en D. Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1994, pp. 219-240.

- RICOEUR, P., *Temps et récit II*, Paris, Seuil, 1984 (trad. esp.: P. Ricoeur, *Tiempo y narración II*, Madrid, Cristiandad, 1987).
- SPANG, K., *Teoría del drama*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1991.
- TODOROV, T., "Las categorías del relato literario", en AA.VV., *Análisis estructural del relato*, *Comunicaciones*, n.º 8, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
- VILLANUEVA, D., *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Antrophos, 1994.