

Ficcionalidad y Teatro Imagen en la creación teatral española actual

Manuel Pérez Jiménez
Universidad de Alcalá
España

1. Ficcionalidad y dominios estéticos en el teatro contemporáneo

En la teoría e historiografía teatrales de nuestros días, la categoría epistemológica de la ficcionalidad está adquiriendo una importancia acorde con la creciente atención que le había venido prestando la teoría literaria.¹ El concepto de ficcionalidad, que constituye una de las facetas inherentes a la esencia de la obra, aparece como un aspecto fundamental para la definición de los dominios estéticos que han articulado el período teatral contemporáneo.

Así, en las concepciones y realizaciones teatrales de los siglos XIX y XX, se aprecia la conformación de dos series, de progresión paralela y predominio alternante, que, a su vez, resultan comunes a la evolución artística general:

El sistema de la Modernidad artística, instituido dialécticamente y culminativamente por el triunfo anticlásico de la cultura romántica, [...] tuvo su primera gran fractura en la irrupción de los positivismo filosóficos, científicos y artísticos con el resultante de la dualización del positivismo e idealismo como corrientes generales (Aullón de Haro 1989 15).

Los dominios que integran una y otra línea conforman amplios sistemas estéticos que determinan tanto los aspectos formales y semánticos de las obras, cuanto las formulaciones conceptuales que corresponden a los respectivos marcos teóricos de aquellos. En el teatro del siglo XX, la *línea positivista* se manifiesta a través de la sucesión de una diversidad de modalidades realistas (popular, social, épica, socialista, documental, política, etc.), entre las que se incluyen las varias atenciones a la tradición compositiva de la pieza bien hecha. Dichos realismos particulares son resultado de la evolución de los dominios realista y naturalista decimonónicos (Aullón de Haro 1988 14) y conforman ahora el nuevo dominio estético del Realismo, que, pese a su heterogeneidad, constituye la materialización predominante del positivismo estético en la nueva centuria. Resulta posible, por ello, aceptar la alternancia de las denominaciones

línea positivista y *línea realista*, así como, para el mismo período y con el sentido señalado, los términos *Realismo* y *realista*. Asimismo, desde el segundo decenio del siglo XX, el dominio estético de las Vanguardias constituye la materialización predominante de la *línea idealista* (Aullón de Haro 1989 15-20), por lo que, referida a dicha centuria, esta denominación resulta equiparable a la de *línea vanguardista*.

Pues bien, en la conformación de las series y ámbitos estéticos mencionados, la ficcionalidad constituye una categoría determinante. La misma se define como faceta que –juntamente con las de la *dramaticidad* y la *escenicidad*– conforma la esencia de la pieza teatral.² En nuestra consideración, el concepto de ficcionalidad aparece referido a uno de los dos tipos de relaciones que se establecen entre los distintos planos de la obra, conformando, todo el conjunto, el sistema referencial específico del teatro. Dicho sistema comprende un primer nivel que, desde la perspectiva del receptor, presenta un carácter *inmediato*, estando constituido por la obra representada (esto es, manifestada de manera ostensible) y por los elementos que integran el plano escénico que materializa su ostensión (actores, objetos, espacio y tiempo de la representación).³ El plano inmediato halla su función y razón de ser en la conformación de un segundo nivel del proceso receptivo, dado ahora por el universo *ficticio* de la pieza e integrado por elementos (personajes, acciones, espacio y tiempo imaginarios) que se ofrecen al receptor dotados, también, de naturaleza ficticia.⁴ El término *representación*, en una de sus principales acepciones, se refiere precisamente a la relación establecida entre ambos planos inmediato y ficcional, consistente en que el primero representa al segundo, por cuanto viene a ser su imagen o manifestación perceptible. A su vez, el universo ficticio de la obra remite a un tercer nivel constituido por el plano *referencial*, esto es, por el universo que corresponde a la experiencia de realidad objetiva del receptor, al cual éste contrapone y, a la vez, refiere el universo ficticio de la pieza, a través de un segundo modo de relación que se corresponde precisamente con el concepto de *ficcionalidad*.⁵

Esta conceptualización adopta como punto de partida algunos de los presupuestos teóricos que, acerca de la ficcionalidad en literatura, ha elaborado la crítica actual.⁶ Sin embargo, nuestro planteamiento, más próximo a una pragmática de la ficcionalidad, sitúa el núcleo de la referencialidad de la obra (en este caso, teatral), no en la “realidad”, sino en la “*experiencia* de realidad” del receptor, cuyas evidentes

transformaciones en nuestro tiempo constituyen precisamente un aspecto determinante en esta exposición. De hecho, la propia definición de esa “realidad efectiva” ofrecida por García Berrio (337) se aviene perfectamente con nuestro concepto de “experiencia de realidad”, convertido en parámetro principal de la ficcionalidad: “El conjunto de elementos y de relaciones, de seres y de acontecimientos, a propósito de los cuales somos conscientes de su existencia efectiva”. En este mismo sentido, tenemos en cuenta la posición de Garrido Gallardo (172), que igualmente pone el énfasis en la “aceptación” del receptor.

A su vez, la faceta de la ficcionalidad, así definida, se proyecta en la creación teatral a través de diversos procedimientos que, en conjunto, responden al concepto general de *ficcionalización*, entendido éste como proceso de concreción de aquella faceta, consistente en la conformación de los mencionados planos inmediato, ficcional y referencial y de las dos relaciones que los sustentan, esto es, del sistema referencial completo de la pieza. Por su parte, el término *figuración* se corresponde con el resultado de dicho proceso.⁷

El período contemporáneo de la historia del teatro ha conocido dos principales modos generales de ficcionalización, los cuales se corresponden precisamente (en consonancia con el panorama de dominios recién esbozado) con las respectivas líneas estéticas realista y vanguardista. Así, el modo general de ficcionalización que conviene a la línea positivista aparece vinculado a la larga tradición figurativa presente en la historia del arte occidental y fundamentada en la concepción de la obra como imitación o representación de la realidad, así como en la consiguiente idea de creación artística como mimesis o figuración.⁸ El advenimiento de la época contemporánea había supuesto un reforzamiento de dicha idea, dado por la aparición del Realismo decimonónico, cuya formulación del sentido de la creación artística iba a fundamentar las concepciones que se suceden en el desarrollo de la línea estética positivista hasta finales del siglo XX. En su proyección sobre el teatro, dicha formulación concibe la obra como construcción de un universo ficticio homologable a la experiencia de realidad objetiva del receptor. Esta homología debía emanar de la coherencia figurativa, entendida como equiparación integral entre obra y experiencia de realidad, sin más excepciones que la propia convención inicial deparada por la aceptación de la condición

artística de la representación y de la consiguiente naturaleza imaginaria del universo creado. Tales presupuestos conforman, a grandes rasgos, el concepto de *figuración realista*, el cual, a su vez, constituye el primero de los dos modos generales, recién mencionados, que adopta la materialización contemporánea del concepto de ficcionalidad antes definido.

El segundo de estos se corresponde con el surgimiento, ya en los primeros decenios del siglo XX, del dominio estético del Vanguardismo, cuyo concepto de creación artística correrá paralelo al del dominio realista a lo largo del período contemporáneo. El nuevo dominio estético se articula en una primera fase o conjunto de manifestaciones constituidas por las denominadas Vanguardias Históricas, que formulan el principio de *autonomía artística* y niegan, por consiguiente, el concepto de figuración como principio creador.⁹ Con ello, las primeras vanguardias se definen precisamente por su oposición a la tradición figurativa, a su concepto medular de mimesis y, en consecuencia, al propio dominio estético del Realismo. En efecto, el principio de autonomía artística que se impone en esta fase vanguardista inicial supone primordialmente, en el teatro, la eliminación del universo referencial de la pieza y, por tanto, también de la relación coincidente con el concepto de *ficcionalidad*. Pero, con ello, la creación de vanguardia renuncia a la conformación del universo imaginario que constituye el plano ficcional y, por consiguiente, también al establecimiento de la *representación*, entendida, como hemos señalado, en su acepción de relación entre los planos inmediato y ficticio. Como resultado, la obra remite únicamente a sí misma, en una suerte de inmanencia referencial que se comunica al espectador como un acto puramente experiencial. Queda resaltado así el plano inmediato, constituido por la propia ejecución de la obra, esto es, por su materialización u ostensión directa ante el receptor. El resultado, trascendental para la historia del teatro contemporáneo, es la potenciación de los elementos integrantes de la escenicidad, cuyo conjunto resulta equiparado así a la obra misma.

La segunda y más fecunda manifestación del dominio vanguardista, iniciada en la mitad de la centuria, asume inicialmente aquellos postulados, pero los somete luego a una sublimación de extraordinario alcance en la creación artística posterior. Para ello, la Vanguardia Experimental llevará a cabo su revolución estética adoptando los

presupuestos del Surrealismo artístico, que sitúan en el subconsciente el plano referencial de la obra. El resultado, en cierto modo paradójico, es el mantenimiento del principio excluyente de la figuración para el conjunto, pero no para las partes. En efecto, los elementos integrantes del universo artístico surrealista sí muestran correspondencia, considerados separadamente, con elementos homólogos pertenecientes a la experiencia de realidad objetiva, teniendo lugar con ello un modo de figuración particular y fragmentada. Por el contrario, las relaciones establecidas entre aquellos elementos carecen de correspondencia en la experiencia de realidad objetiva del receptor, lo que excluye un concepto de figuración integral susceptible de ser aplicado al universo ficticio en su conjunto. De esta manera, la Vanguardia Experimental acaba sustituyendo el principio de inmanencia artística, entendido como negación estricta de toda figuración, por el de un nuevo modo constituido por la *figuración surrealista*, en los términos descritos.¹⁰

Estos dos modos generales de ficcionalización, recién definidos, experimentan en nuestro tiempo una transformación que, partiendo de la disgregación de los mismos, da lugar al surgimiento de una variedad de modelos ficcionales o procedimientos ficcionalizadores concretos. En la base de este fenómeno se halla, en último término, un proceso más amplio, constituido por la transformación del concepto mismo de ficcionalidad y consistente en la atenuación del vínculo entre el plano ficcional y el plano referencial de la obra, así como en el subsiguiente desleimiento o difuminación de la relación mantenida entre ambos.¹¹

Pues bien, como veremos enseguida, tanto el proceso de fragmentación de los dos modos generales de ficcionalización contemporáneos en modos figurativos particulares, como el de la consiguiente transmutación del concepto y sentido de la ficcionalidad misma, provocarán, a su vez, la disolución de los dominios estéticos contemporáneos y de las dos líneas en que los mismos se inscribían. Dichos procesos experimentarán un incremento en los decenios finales del siglo XX, dando lugar a la aparición de nuevos dominios estéticos propios del período actual.

2. Disolución y conformación de los dominios estéticos en el teatro actual

De acuerdo con lo expuesto, la existencia de los modos figurativos particulares surgidos de la disgregación de los dos modos generales de ficcionalización contemporáneos constituye el principal elemento de diferenciación entre los nuevos dominios estéticos de nuestros días, cada uno de los cuales alberga una diversidad de modos figurativos que le son propios y que, por tanto, lo caracterizan. De esta manera, el período actual de la historia del teatro sustenta su identidad estética en la conformación de estos nuevos dominios, que reemplazan a los que integraban las dos líneas descritas y que ahora acogen las creaciones teatrales de nuestro tiempo. De manera concreta, contemplamos la vigencia actual de los siguientes: Teatro Asunto, Teatro Imagen, Teatro Verbo y Teatro de Culminación. Como veremos, estos ámbitos estéticos se definen por los respectivos predominios, en las obras que los integran, de los siguientes aspectos: conformación ficcional (y, por tanto, semántica),¹² escenicidad, discursividad y conjunción culminadora del conjunto. Por otra parte, el carácter de novedad que, a partir de los criterios expuestos, es posible atribuir a estos nuevos dominios resulta compatible con el reconocimiento de alguna deuda genética mantenida con respecto a los del período precedente. De este modo, resulta posible vincular el Teatro Asunto con los dominios que habían conformado la línea realista y el Teatro Imagen con los de la línea vanguardista en el teatro anterior, así como considerar la incidencia de ambas líneas en el Teatro de Culminación, si bien este último manifiesta una influencia más inmediata, aunque también confluyente, de los aspectos predominantes en los otros dos dominios señalados. Por su parte, el Teatro Verbo aparece como una modalidad estética sin influencias previas determinantes y, por tanto, estrictamente nueva en el período actual.

De manera específica, el dominio estético del Teatro Asunto viene determinado por la primacía que ostentan, en las obras que lo integran, las facetas teatrales de la dramaticidad y de la ficcionalidad. Estas determinan, en su conjunto, la ordenación del plano ficcional de la obra y, con ello, el sistema referencial de la misma, al que, a su vez, aparece vinculado el contenido semántico de la pieza.¹³ La dramaticidad se proyecta sobre el universo ficticio a través de la conformación en el mismo de una primera *instancia conflictual*, constituida por el conflicto y su desarrollo, la cual se

complementa con una segunda integrada por los episodios que constituyen la narratividad. En sentido estricto, esta *instancia narrativa* constituye el resultado más inmediato de la ficcionalidad, si bien el efecto de dicha faceta teatral se extiende a la conformación de la referencialidad completa de la pieza, según hemos mostrado anteriormente.¹⁴ Se manifiesta en estas obras, en consecuencia, una ordenación de dichos universos determinada por el grado de evidenciación adquirido, bien por la instancia conflictual, bien por la instancia narrativa.¹⁵ Dicha ordenación se hace presente, guiándolo, en el proceso de recepción de la pieza, adquiriendo al mismo tiempo relevancia en la semántica general de la misma. Conflicto y universo ficticio, así pues, son los elementos que en mayor medida resultan evidenciados en el Teatro Asunto, sin bien en grados y proporción variables.

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

por tanto, en virtud de las relaciones que articulan el conjunto verbal, de lo que se desprende la condición de literalidad que, como a todo material retórico, afecta al discurso del Teatro Verbo. Como consecuencia de lo expuesto, la verbalidad de la obra, configurada en los mencionados términos de retoricidad, no sólo se constituye en un aspecto autónomo y, a la vez, predominante, en la configuración de la pieza; sino que adquiere, por lo mismo, la capacidad de determinar al resto de las facetas teatrales.

A la vez, consideramos la existencia de un dominio estético dotado de entidad específica y denominado Teatro de Culminación, el cual se halla integrado por obras que incluyen procedimientos compositivos propios de los ámbitos estéticos ya vistos, lo que muestra su parentesco con los mismos y, en consecuencia, su deuda con las dominios estéticos realista y vanguardista precedentes. Los elementos evidenciados en dichas obras corresponden al conjunto de las facetas de la esencia teatral, si bien no necesariamente en proporción e intensidad similares, sino variable; por lo que dramaticidad, ficcionalidad y escenicidad, aunque manifestadas de manera evidente en el común de estas piezas, adquieren, sin embargo, diferentes relieves en unas o en otras. Así pues, el aspecto general predominante en las obras del Teatro de Culminación es la conjunción de dichas facetas y de sus elementos integrantes, si bien el aspecto específico que les otorga su verdadera naturaleza es el sentido de culminación adquirido. En efecto, la integración se presenta aquí como resultado de la asunción de los principales logros llevados a cabo por el teatro en el período contemporáneo y como una decantación de las aportaciones de los dominios estéticos precedentes y coetáneos, ahora potenciadas mediante la dimensión integral de su empleo.

3. El teatro imagen

Este dominio estético está formado por aquellas obras que muestran el predominio de la escenicidad en el proceso de su comunicación al receptor. La faceta de la esencia teatral constituida por la *escenicidad* se corresponde con la materialización prevista en la configuración de la pieza, como condición imprescindible para que el ser teatral alcance su realización plena. A través de dicha materialización, se produce la ostensión de la obra, esto es, su presentación (o representación) ante el espectador de

modo que se lleve a cabo la *patentización* de los elementos que la integran. En consecuencia, en la composición de las obras del Teatro Imagen, así como en el proceso de su comunicación,¹⁶ resultan evidenciados los aspectos relacionados con su percepción por el espectador, los cuales funcionan como signos integrados en los códigos que articulan y hacen posible aquella percepción.

Como hemos anticipado, en el Teatro Imagen resulta posible hallar algún modo de deuda genética con respecto al dominio estético vanguardista desarrollado en el período precedente.¹⁷ El rechazo de la figuración que define a las Vanguardias Históricas, con la consiguiente reversión de la obra sobre sí misma, implica una enfatización de los aspectos conformadores de la materialización de la pieza, esto es, de su escenicidad. La fase subsiguiente, la Vanguardia Experimental, lleva a cabo una transformación del sistema completo de referencialidad teatral, que afecta tanto a las relaciones establecidas entre los planos inmediato, ficcional y referencial, como a la propia naturaleza de los mismos. Así, la culminación del principio de inmanencia artística heredado de la fase anterior depara ahora la equiparación entre el hecho teatral y su comunicación material al espectador, subrayando con ello los aspectos que conforman la materialización escénica.¹⁸ Dichos aspectos, que se corresponden con los signos y códigos perceptivos mencionados arriba, permiten ser sistematizados en los tres grandes apartados designados por los términos *plasticidad* (que alude al componente sensorial de la recepción), *espectacularidad* (que subraya la ostensión de la obra y los elementos que la potencian) y *gestualidad* (que señala la primacía de la imagen actoral). En conjunto, su despliegue ante el receptor conforma un modo de manifestación de la obra que puede ser asimilado al concepto de *imagen escénica*.¹⁹

4. Modelos ficcionales en el teatro imagen

De manera general, la materialización de la ficcionalidad en estas obras manifiesta la huella, recién mencionada, de las precedentes concepciones vanguardistas. Ahora, la ostensión predominante del plano inmediato irá unida a la atenuación de los planos ficcional y referencial, así como al consiguiente debilitamiento de la relación entre los dos últimos, la cual coincide, como se ha señalado, con el concepto mismo de

ficcionalidad. En consecuencia, la gradación perceptible en dicha atenuación permite llevar a cabo la sistematización de un primer grupo de los diversos modelos ficticiales apreciables en el Teatro Imagen.

1º) El primero incluye aquellas obras en las que el predominio de la faceta de la escenicidad no conlleva una alteración sustancial de la relación entre los universos ficticio y referencial, de manera que dicha relación se manifiesta como *ficcionalidad evidente*. Así, resultan fácilmente asimilables a la experiencia de realidad objetiva los elementos que, en *Cangrejos de pared* [1987],²⁰ de Alfonso Vallejo (1980), conforman el plano referencial, al cual remite de manera nítida el universo ficticio de la obra. Éste, sin embargo, manifiesta una intensa complementación por parte de los aspectos que conforman la imagen escénica, ya descrita, con especial énfasis en aquellos que conforman la plasticidad de la pieza. También en *Rodeo* [1992],²¹ de Lluïsa Cunillé (1996), el plano escénico se proyecta de manera explícita sobre el universo imaginario, a la vez que este último mantiene una homología perceptiva con respecto al plano referencial. Dicha proyección se materializa a través de los diferentes ángulos perceptivos que adopta la instancia de la narratividad, deparados por otras tantas variaciones en la orientación de la cuarta pared escénica. Por otra parte, el carácter misceláneo que, en relación con los dominios estéticos actuales, presenta la obra *Para-lelos 92* [1991],²² de Petra Martínez (1993) y Juan Margallo, motiva que, pese a la singularidad fictional deparada por la intensa presencia de la imagen y del discurso monologado, quede al mismo tiempo patente el plano referencial de la pieza, evidenciado ya desde su mismo título.

2º) En las obras del segundo modelo, la preeminencia del plano inmediato constituido por la imagen escénica produce el debilitamiento o la reducción del universo ficticio, como también, en consecuencia, de la relación que este mantiene con el universo referencial, dando lugar a una *ficcionalidad atenuada*. Así, en la obra *Identidades* [1994], de Salvador Távora,²³ la sucesión de imágenes configuradoras de la espectacularidad se corresponde con un diseño muy tenue del universo ficticio y, de manera concreta, de la instancia narrativa; así como con una difuminada relación entre aquel y sus hipotéticos referentes (influencias culturales entre regiones). De manera parecida sucede con *Picasso andaluz, la muerte del Minotauro* [1992],²⁴ del mismo

autor (Távora 1994), cuyo universo imaginario manifiesta una ya lejana relación con su hipotético universo referencial.

Con frecuencia, las piezas atenuadas al presente modelo ficcional muestran en su composición procedimientos relacionados con la ritualidad, que refuerzan la atenuación figurativa derivada del despliegue de la escenicidad. Entre otras obras que, en el período transitorio, pueden ser consideradas como precedentes del Teatro Imagen, *Oración de la tierra* [1972],²⁵ de Alfonso Jiménez Romero (1996), vincula su plasticidad escénica a una ceremonialidad que se alimenta de los principales ritos populares andaluces, tal y como sucede también en *Alhucema* [1988],²⁶ entre otras creaciones del citado Salvador Távora (1991).

En otras ocasiones, tiene lugar en estas obras la sustitución de los referentes vinculados a la experiencia de realidad objetiva por otros más próximos a su representación artística, como muestra *Tren de sueños* [2007], de Els Comediants.²⁷ En esta pieza, los elementos conformadores de su intensa escenicidad aparecen vinculados (aquí, de manera directa y sin universo ficticio intermedio) a manifestaciones del cine y de otras artes. Ello introduce un cierto nivel de referencia metaficcional, presente también en *Cómeme el coco, negro* [1989] y en otras obras de La Cubana,²⁸ que, de este modo, se aproximan al siguiente modelo ficcional de los que estamos considerando en el Teatro Imagen.

3º) Este tercero se define ya por el desarrollo pleno de la *metaficcionalidad*, a través de la inserción de un universo intermedio, que funciona como plano referencial respecto al universo ficticio de la obra. Dicho universo inserto posee, a su vez, naturaleza imaginaria, por constituir originalmente el plano ficcional de una obra previa, generalmente de naturaleza artística. Así, en *Carmen. Ópera andaluza de cornetas y tambores* [1996],²⁹ el universo ficticio de la ópera de Bizet aparece situado de manera explícita como referente de la obra de Salvador Távora, la cual se halla dotada, a su vez, de un universo imaginario propio. De igual modo, en *Crónica de una muerte anunciada* [1990],³⁰ del mismo autor (Távora 1991), el universo ficticio insertado como plano referencial es el de la novela de Gabriel García Márquez. Tal procedimiento se halla presente, además, en creaciones posteriores de Salvador Távora y La Cuadra de Sevilla, como muestra *Don Juan en los ruedos* [2000], ahora en conjunción con otros referentes

tomados de la tauromaquia.³¹ En todas estas obras, el universo intermedio conserva algún modo de vinculación a su plano referencial originario, lo que impide la inmediata remisión a éste del universo ficticio de la pieza, cuya relación directa se establece con el plano ficcional interpuesto, adquiriendo así la misma un carácter metaficcional. De este modo, el referente de *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!* [1998],³² de Ernesto Caballero (2002), no se corresponde con la realidad española de 1898, sino con las composiciones de cancionero que adopta como universo metaficcional, las cuales poseen, a su vez, referentes ya relativamente alejados, así, del universo ficticio de la pieza. Por su parte, *Fausto 3.0.* [1998], de la Fura dels Baus,³³ sintetiza bien la especificidad de este tercer modelo ficcional. Desde su condición de pieza del Teatro Imagen, muestra un despliegue de la escenicidad apoyado en la plasticidad y en una espectacularidad de carácter tecnológico, pero principalmente en una gestualidad que sitúa al actor en el centro del hecho teatral. Al mismo tiempo, su condición de paradigma del modelo descrito queda de manifiesto mediante la inserción, entre su universo ficticio y el correspondiente plano referencial, de un plano intermedio constituido por el universo ficticio creado por Goethe. Este último se convierte, así, en el nuevo referente (metaficcional), mientras que el plano referencial de la creación goethiana se sitúa en la cúspide del sistema referencial de la pieza, pero queda relacionado de manera únicamente indirecta con el plano ficcional de la misma.

Junto a los modelos ficcionales precedentes, otros varios presentes en el Teatro Imagen introducen procedimientos ficcionalizadores propios de otros dominios estéticos, cuyo efecto es la alteración de la homología perceptiva, bien mediante una intensa elaboración compositiva que incluye el despliegue de la escenicidad, bien mediante la potenciación de esta a través aspectos procedentes de la figuración surrealista.

4º) El que ahora consideramos parte de una homología perceptiva inicial, alterada luego mediante el énfasis o la especial configuración de algunos aspectos compositivos de las piezas. Así, en *La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla* [1998],³⁴ de Albert Boadella (2005), la correspondencia entre los planos ficticio y referencial resulta modificada y, en ocasiones, suspendida por la acción conjunta de las distintas facetas teatrales. Entre ellas, la escenicidad mantiene en esta pieza una notable

relevancia (heredada de las vanguardias y destacada, como estamos viendo, en las obras del Teatro Imagen), que extiende su influencia al sistema figurativo de la obra, haciendo posible en el mismo el funcionamiento de procedimientos tales como la alternancia de espacios y tiempos imaginarios, la composición singularizada de determinados fragmentos ficcionales y, sobre todo, la correspondencia alternante entre las dos figuras principales y un único personaje, encarnado, además, por un único actor principal. Hallamos, en suma, en la materialización de la ficcionalidad de la obra una influencia conjunta de las facetas teatrales, cuyo efecto consiste –antes que en ninguna forma estricta de atenuación– en una *elaboración figurativa* que pone en juego, potenciándolos, buena parte de los recursos ficcionalizadores propios del teatro. En otras obras de Boadella (1994, 1995), tales como *Teledium* [1983]³⁵ y, posteriormente, *Yo tengo un tío en América* [1991],³⁶ el énfasis que en la comunicación teatral adquiere la escenicidad –manifestado ya en el despliegue que, de la misma, revela el plano textual a través de las didascalias– contribuye también a la atenuación ficcional, formando parte de una notable elaboración compositiva cuyo efecto se extiende igualmente a la conformación de unas instancias dramática y narrativa de notable relieve en ambos casos. En una línea similar, *El fuego de los dioses* [1994],³⁷ de Luis Riaza (2006), evidencia su inserción en la estética vanguardista y, al mismo tiempo, en el presente modelo ficcional, a través de una ceremonialidad vinculada a la mitología grecolatina, convertida en vehículo de una conceptualización existencialista de amplio alcance y desplegada mediante una multiplicidad de códigos escénicos que, sobre todo, en los planos plástico y actoral, aparecen explícitamente previstos en la previsión textual de la pieza.

5º) Finalmente, un modelo ficcional distinto viene definido por la integración culminadora de los procedimientos procedentes de la *figuración surrealista*, legados por la Vanguardia Experimental, con otros propios del resto de los dominios estéticos actuales y especialmente del Teatro Imagen. Así, coincidiendo con los comienzos del período teatral actual, la compañía La Zaranda emprende una labor creadora que llega hasta hoy y una de cuyas características es la incorporación de referentes vinculados a los estratos más profundos del ser humano: en *Mariameneo-Mariameneo* [1985],³⁸ pieza escrita por Juan de Lazaranda (1996), el universo ficticio se compone de

materiales oníricos extraídos del recuerdo individual y de la vivencia popular colectiva; este último componente aparece incrementado en la pieza *Perdonen la tristeza* [1992],³⁹ de Eusebio Calonge (1994), en la que tiempo y memoria se materializan a través de una sucesión de imágenes escénicas cuya ordenación es preferentemente ceremonial. Por su parte, *Daaalí* [1999],⁴⁰ de Albert Boadella (2005), define nítidamente su sistema referencial situando el universo ficticio de la obra en el plano subconsciente constituido por el instante *ante mortem* del protagonista y su consiguiente rememoración de los principales acontecimientos de su vida; en consecuencia, la escenicidad manifiesta su influencia sobre el plano ficcional, no solo determinando su especial carácter (aquí, de naturaleza pictórica predominante), sino haciendo posible su singular comunicación al espectador. Por su parte, el sistema referencial de la obra *Pingüinas* [2015],⁴¹ de Fernando Arrabal (2015), muestra una correspondencia con el presente modelo ficcional, tanto por la determinación que sobre dicho sistema ejerce el despliegue de la escenicidad, como, sobre todo, por la naturaleza de los planos ficcional y referencial. Así, en el primero de estos adquiere un extraordinario relieve la configuración ritual, presente en su ordenación y en la sucesión de sus acciones. Asimismo, sus elementos integrantes remiten a referentes de naturaleza onírica, tales como las evocaciones de las figuras femeninas que se corresponden con los personajes; de igual modo, espacio, tiempo y acciones ficticios establecen relación con sus equivalentes en un universo subconsciente que, quizá, pertenece al autor o al mismo Cervantes. En correspondencia con esto, el plano referencial viene dado por la percepción de la trascendencia y por la aspiración humana a un más allá. De este modo, *Pingüinas* lleva a cabo una culminación de los universos referenciales vanguardistas, completando un ciclo ascendente de la figuración surrealista que, partiendo del subconsciente individual (presente en las primeras obras de Arrabal), asume luego las dimensiones del subconsciente colectivo (reclamado por Artaud y definido por Jung)⁴² y se cierra (como punto culminante de la creación arrabaliana en el marco del Teatro Actual) con la remisión a una dimensión todavía más universal, por cuanto trascendente.



Epílogo

Así pues, los aspectos figurativos, que constituyen un componente fundamental de la creación artística, deben ser tomados en consideración por la historiografía teatral, no solo por su vinculación con el desarrollo de los dominios estéticos que se suceden en el teatro contemporáneo, sino también por su relación con el proceso de disolución de dichos dominios en el umbral de nuestro tiempo y con la consiguiente aparición de nuevos parámetros estéticos sustentados en la ficcionalidad. Todo ello, en consecuencia, demanda una nueva sistematización en la historia del teatro más reciente, a cuya necesidad hemos tratado de responder parcialmente en este trabajo. En el desarrollo del mismo, se ha esbozado una clasificación de los dominios estéticos que, en el teatro actual, han reemplazado a los que habían integrado las dos líneas estéticas positivista e idealista durante el período contemporáneo.

En la configuración de los nuevos dominios ha resultado determinante la transformación experimentada por los dos modos generales de ficcionalización propios de dichas líneas, cuyo resultado ha sido el surgimiento de modelos ficcionales particulares, propios de cada uno de los ámbitos estéticos actuales. De estos, el Teatro Imagen posee un valor paradigmático para la percepción de los nuevos parámetros adquiridos por la ficcionalidad en nuestros días, por lo que el presente trabajo ha incluido una sistematización de los modos figurativos propios de este dominio, presentándolos como modelos ficcionales específicos.

© **Manuel Pérez Jiménez**

Notas

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

2 La concepción de la esencia teatral como un conjunto de facetas, así como la definición de cada una de estas, aparece desarrollada en varios trabajos, de los que Pérez Jiménez (2014 109, 117) contiene la síntesis más reciente.

3 “Podemos considerar el espacio, el tiempo y el público teatrales como signos en la medida en que podemos distinguir un espacio, un tiempo y un público de la representación de un público, un tiempo y un espacio dramáticos o representados” (García Barrientos 2004 148-149).

4 Como ya señaló Spang (43), el plano inmediato “crea una realidad material y palpable que de hecho es signo de otra realidad [...]. Se superponen por tanto la realidad del teatro mismo [...] y la irrealidad ficticia”.

5 “La comprensión de una obra ficcional puede ser explicada como el hallazgo de una relación satisfactoria entre el mundo ficcional creado por el autor y el mundo real efectivo” (García Berrio 337).

6 García Berrio (especialmente en 3.1.2, pp. 333 y ss.) tiene en cuenta la existencia de una “realidad efectiva”, que, no obstante, quedaría excluida de “los referentes de los discursos ficcionales”, pues “las obras de ficción expresan referentes que no son partes de esa realidad”; en consecuencia, de los tres “modelos de mundo” señalados por T. Albaladejo, “los textos de ficción tendrían referentes que dependen de [...] lo *ficcional verosímil* o de lo *ficcional no verosímil*”, quedando excluido en todo caso el “modelo de mundo real efectivo”, que Albaladejo caracteriza como el de *lo verdadero* (García Berrio 338).

7 “La lexicografía no ha perdido lo que es fundamental del concepto [de figuración] al vincularlo con la idea de dibujo imaginativo, fantasía de algo o bien su *representación*, algo que, sin serlo, o sin ser de una manera determinada, lo suplanta o figura, esto es, representa imaginariamente como tal” (Pozuelo Yvancos 2012 162). Por su parte, Pavis (1996), al definir el término “Figuración” referido al campo del teatro, señala que “la

figuración de las relaciones humanas y la *iconización*, es decir, la concreción del sentido, es una de las tareas cardinales de la representación teatral”.

8 “El concepto de arte como mimesis o reproducción artística de la realidad implica el principio imaginario de la ficcionalidad” (García Berrio 33). Por su parte, García Barrientos (1999 12), tras invocar la distinción, realizada por Gérard Genette, entre ficción y dicción como términos constitutivos de la literariedad, señala que “históricamente la poética empieza por abrazar, en exclusiva, el criterio temático de la ficción”.

9 “La síntesis teatral futurista no será sometida a la lógica, no contendrá nada de fotográfico, será *autónoma*, no se someterá más que a sí misma, extrayendo de la realidad elementos que se combinan caprichosamente” (Marinetti, Settimelli y Corra 124).

10 Pujante Sánchez (164) cuestiona la desvinculación efectiva entre el principio de autonomía artística y el concepto de mimesis, defendiendo la presencia de la figuración en todo el desarrollo del dominio estético vanguardista. Así, “la acepción de mimesis que cuadra a la obra de arte autónoma se da tan sólo de manera escasa y puntual en el devenir de las propias vanguardias”.

11 Dicha transformación se corresponde, por su parte, con la modificación de los hábitos perceptivos acontecida a partir de la segunda mitad del siglo XX y obedece a un conjunto de factores diversos, deparados, fundamentalmente, por los nuevos procesos de relación con lo ficcional que experimenta el ser humano de nuestro tiempo.

12 Como pone de manifiesto García Berrio (335), “la construcción ficcional [...] afecta a la totalidad del hecho literario, al conjunto de sus dimensiones semióticas: sintáctica, semántica y pragmática”.

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

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

15 “Narratividad y dramaticidad, en tanto que estructuras y dimensiones enraizadas con la experiencia humana, son modos de emplazamiento ante lo real” (Vázquez Medel 51-52).

16 La preeminencia que, en la comunicación de las piezas del Teatro Imagen, revisten los aspectos que integran su escenicidad otorga un especial relieve a la ostensión de los mismos y, por tanto, a su materialización espectacular a través de la puesta en escena.

Ello potencia, a su vez, la importancia que adquiere la dirección escénica en cuanto función, no ya únicamente materializadora de los aspectos previstos en la configuración de las obras, sino activamente deparadora del resultado artístico percibido como espectáculo por el receptor. Por ello, con frecuencia, la composición de las piezas del Teatro Imagen aparece unida a la labor creadora llevada a cabo, bien colectivamente por grupos o compañías, bien por directores a los que corresponde, a veces, también la autoría de la obra. El carácter de inmediatez que, de este modo, adquiere el proceso creador explica la inexistencia, en ocasiones, de textos impresos susceptibles de ser localizados mediante los correspondientes registros bibliográficos. Se hace necesario, por tanto, tomar en consideración las descripciones que, de las puestas en escena, aparecen en las páginas electrónicas de los colectivos, así como también, de manera especialmente valiosa, los datos que ofrece el Centro de Documentación Teatral, a través de su portal *teatro.es*, en la sección “Estrenos de teatro”. De esta última fuente proceden en buena parte los detalles relativos a las representaciones de las obras de nuestro corpus, mediante los que pretendemos ofrecer sucinta cuenta de la relevancia adquirida por la dirección escénica en la conformación artística del Teatro Imagen.

17 De manera significativa, en el capítulo “La construcción de la imagen”, del volumen en que compila los principales textos y manifiestos de las vanguardias teatrales, José A. Sánchez (1999 18-23) traza un recorrido por los orígenes de la imagen escénica como elemento central de la renovación teatral vanguardista. Así, se refiere en primer lugar a un “teatro de imágenes en sentido estricto” que habría sido iniciado por Kandinsky y por Schönberg y seguido por artistas plásticos de las primeras vanguardias. Menciona también la aportación de Artaud y, en el ámbito español, los trabajos de García Lorca como director escénico y las ideas teatrales expuestas por Ortega y Gasset. Puede consultarse también su *Dramaturgias de la imagen* (Sánchez 1994).

18 Cornago Bernal (1999) estudia los procedimientos compositivos del ritual y del juego, referidos al teatro español del período transitorio, como configuraciones de la imagen escénica y manifestaciones formales de la vanguardia.

19 Dicho concepto alienta en la naturaleza y, por tanto, en la misma denominación del dominio estético que estamos considerando. La imagen escénica compleja, convertida en núcleo conformador de la obra, pasaría de Artaud a la Vanguardia Experimental, que iba a fundamentar en dicha imagen la renovación del hecho teatral y de los elementos que lo constituyen. El concepto de espectáculo se convierte así en emblema de la revolución vanguardista, mientras que la imagen adquiere un impulso sobresaliente en la revolución teatral del siglo XX. Con referencia al teatro español, Pérez Jiménez (2002) estudia la correspondencia entre las “formas de la espectacularidad” y el despliegue de la vanguardia escénica durante los años setenta, al tiempo que señala el valor de dichas formas como precedentes del actual dominio estético del Teatro Imagen.

20 La sección “Estrenos de teatro”, del Centro de Documentación Teatral (portal *teatro.es*), registra tres puestas en escena de *Cangrejos de pared*, llevadas a cabo en 1987 (Producción: Quimera de Plástico. Dirección escénica: Tomás Martín), 1989 (Producción: Dakrion) y 2001 (Producción: La Torre Infiel. Dirección: José Pedro Carrión).

21 El estreno de *Rodeo* fue llevado a cabo por el Teatro Fronterizo en 1992, con dirección escénica de Luis Miguel Climent. Los datos que figuran al frente de la edición de la obra (Cunillé 5) coinciden con los de la única puesta en escena registrada en *teatro.es* (Centro de Documentación Teatral).

22 Al frente de la edición de *Para-lelos 92* (Martínez 7) se indica que el estreno, realizado en 1991, fue dirigido por Juan Margallo, figurando Petra Martínez como única intérprete. El portal *teatro.es* añade, en el único registro de representaciones de la obra, que la producción corrió a cargo de Uroc Teatro.

23 Las obras de Salvador Távora se corresponden, en su práctica totalidad, con espectáculos realizados escénicamente por La Cuadra de Sevilla y dirigidos por el propio Távora (ver *portal teatro.es* del Centro de Documentación Teatral). Por otra parte, en el caso concreto de *Identidades*, no ha sido posible localizar un texto impreso, pero su descripción, como la de todas las producciones de La Cuadra, se contiene en la web de la compañía (<http://www.teatrolacuadra.com>, 2013-04-27).

24 En la ficha que, dentro de la sección “Estrenos de teatro” del Centro de Documentación Teatral (*teatro.es*), corresponde a *Picasso andaluz, la muerte del Minotauro*, se registra un único estreno de la pieza, producido en 1992 por La Cuadra de Sevilla, con autoría y dirección de Salvador Távora.

25 El estreno de *Oración de la tierra*, llevado a cabo en 1972, fue dirigido por Alfonso Jiménez Romero en colaboración con Francisco Díaz Velázquez (Jiménez Romero 268).

26 La edición de *Alhucema* (Távora 7) señala a Salvador Távora como director del estreno de la pieza, producido por La Cuadra de Sevilla en 1988.

27 El Centro de Documentación Teatral (*teatro.es*) señala a Joan Font como director escénico del estreno de *Tren de sueños*. No hemos encontrado ningún registro bibliográfico referido a un posible texto impreso, pero la descripción de los espectáculos de Els Comediants puede encontrarse en la página electrónica de la compañía: <http://www.comediants.com/> (2015-09-15).

28 En el portal *teatro.es* se ofrecen los datos del estreno de *Cómeme el coco, negro*, llevado a cabo en 1989 con dirección escénica y autoría debidas a Jordi Milán. Por otra parte, la página electrónica de la compañía describe la reposición del espectáculo: <http://www.lacubana.es/esp/teatre/principal.html> (2015-12-03).

29 Ficha del estreno en *teatro.es* (Producción: La Cuadra de Sevilla. Dirección escénica: Salvador Távora). Descripción del espectáculo: <http://www.teatrolacuadra.com/Carmen/carmen05.htm> (2013-04-27).

30 En la sección “Estrenos de teatro” del Centro de Documentación Teatral (*teatro.es*) se asigna a Salvador Távora, al frente de La Cuadra de Sevilla, la dirección escénica del

estreno de *Crónica de una muerte anunciada*, así como también la adaptación y la dramaturgia, inspiradas en la novela del mismo título de García Márquez.

31 Ficha de la obra disponible en:

<http://teatro.es/estrenos-teatro/don-juan-en-los-ruedos-13913> (2016-06-12).

32 El estreno de esta obra contó con la dirección escénica de su autor, según figura en la edición del texto (Caballero 11) y en el portal del Centro de Documentación Teatral.

33 El portal *teatro.es* ofrece, entre otros, los datos del estreno referidos a su producción (La Fura dels Baus) y a la dirección escénica (Carlos Padrissa, Alex Ollé y Magda Puyo). Por otra parte, una descripción de *F@ust, versión 5.0.* se halla en: <http://www.lafura.com/fausto/infofau.htm> (2015-12-04).

34 En la ficha correspondiente del portal del Centro de Documentación Teatral (*teatro.es*) se indica que la dirección del estreno estuvo al cargo de Albert Boadella, al frente de una producción llevada a cabo por Els Joglars.

35 Dirección escénica del estreno de *Teledium*: Albert Boadella (según edición del texto: Boadella 1994 7).

36 En la edición de la obra (Boadella 1995 7) se indica que el estreno de la misma estuvo dirigido por Albert Boadella.

37 En la ficha dedicada a Luis Riaza en el portal del Centro de Documentación Teatral (*teatro.es*) no se registra ninguna puesta en escena de *El fuego de los dioses*. En consecuencia, la aproximación a la pieza se ha llevado a cabo a través del texto contenido en la edición de la misma (Riaza 433-439).

38 La sección “Estrenos de teatro” del portal *teatro.es* contiene una ficha dedicada al estreno de *Mariameneo-Mariameneo*, cuya producción corrió a cargo de La Zaranda Teatro Inestable de Andalucía la Baja, con dirección escénica de Juan Sánchez.

39 El estreno de *Perdonen la tristeza* fue dirigido por Paco de La Zaranda, según indica la edición de su texto (Calonge 7). La producción fue llevada a cabo por La Zaranda Teatro Inestable de Andalucía la Baja. El portal del Centro de Documentación teatral registra un segundo estreno, en 2012, con producción de Fabularia Teatro y dirección escénica de Raúl Gómez.

40 La ficha del estreno de *Daaalí* contenida en el portal *teatro.es* señala la producción de Els Joglars y la dirección escénica de Albert Boadella.

41 La dirección escénica de *Pingüinas* correspondió a Juan Carlos Pérez de la Fuente, con producción del Teatro Español (portal *teatro.es*).

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

Bibliografía

- Aullón de Haro, Pedro. *La poesía en el siglo XX (Hasta 1939)*. Madrid: Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, 20), 1989.
- . *La poesía en el siglo XIX (Romanticismo y Realismo)*. Madrid: Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, 15), 1988.
- Arrabal, Fernando. *Pingüinas*. Madrid: Teatro Español, 2015.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- Boadella, Albert. *Ubú president. La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla. Daaali*. Madrid: Cátedra, 2005.
- . *Yo tengo un tío en América*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1995.
- . *Teledium*. Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1994.
- Caballero, Ernesto. *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!* Madrid: Teatroautor, 2002.
- Calonge, Eusebio. *Perdonen la tristeza. Obra póstuma*. Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1994.
- Cornago Bernal, Oscar. *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*. Madrid: Visor, 1999.
- Courtney, Richard. *Play, Drama & Thought. The Intellectual Background to Drama in Education*. London: Cassell & Collier Macmillan Publishers LTD, 1974.
- Cunillé, Lluïsa. *Rodeo. Libración*. Madrid: SGAE, 1996.

- García Barrientos, José Luis. *Teatro y ficción. Ensayos de teoría*. Madrid: Fundamentos, 2004.
- . *La comunicación literaria. El Lenguaje literario I*. Madrid: Arco/Libros (2ª ed.), 1999.
- García Berrio, Antonio. *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel. *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis, 2004.
- Jiménez Romero, Alfonso. *Oración de la tierra*. En *Teatro ritual andaluz*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, 1996. 153-186.
- Lazaranda, Juan de [seudónimo de Juan Sánchez]. *Mariameneo-Mariameneo*. Madrid: Visor (Biblioteca Antonio Machado de Teatro), 1996.
- Marinetti, F. T., Settimelli, E. y Corra, B. “El teatro futurista sintético (1915)”. En Sánchez, J. A., *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal, 1999. 121-126.
- Martínez, Petra y Margallo, Juan. *Para-lelos 92. Reservado el derecho de admisión*. Madrid: Sociedad General de Autores, 1993.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós (2ª reimp.), 1996.
- Pérez Jiménez, Manuel. “Niveles teóricos discernibles en la contribución del *Arte nuevo* a la conformación de la dramática”. *Revista internacional Digilec* 1 (2014): 102-123.
- . “Formas del teatro español actual: génesis y renovación en el período transitorio”. En Montesa, Salvador (dir. ed.). *Teatro y antiteatro. La vanguardia del drama experimental*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea (Universidad de Málaga), 2002. 309-326.
- Pozuelo Yvancos, José María. “Figuración del yo’ frente a autoficción”. En Casas, Ana (comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, 2012. 151-173.
- . “La ficcionalidad: estado de la cuestión”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 3 (1994): 264-282.
- Pujante Sánchez, José David. *Mímesis y siglo XX*. Murcia: Universidad, 1992.
- Reis, Carlos y Lopes, Ana Cristina M. *Diccionario de Narratología*. Salamanca: Almar (2ª ed.), 2002.



Riaza, Luis. *El fuego de los dioses*. En *Teatro escogido*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2006. 441-487.

Sánchez, José Antonio. *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal, 1999.

---. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

Spang, Kurt. *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 1991.

Távora, Salvador. *Picasso andaluz, la muerte del Minotauro*. Madrid: SGAE, 1994.

---. *Crónica de una muerte anunciada*. En *Primer Acto* 237 (1991): 47-73.

---. *Alhucema*. Madrid: Visor (Biblioteca Antonio Machado de Teatro), 1991.

Vallejo, Alfonso. *Cangrejos de pared. Latidos. Eclipse*. Madrid: Ed. de la Torre, 1980.

Vázquez Medel, Manuel Ángel. "Narratividad y dramaticidad: mimesis diegética vs. mimesis pragmática". En Pérez, María Concepción (ed.). *Los géneros literarios. Curso superior de narratología*. Sevilla: Universidad, 1997. 45-53.