LA FORTUNA COMO ESTRUCTURA COMUNICACIONAL PROFUNDA DE LA COMEDIA Y EL AUTO CALDERONIANOS

RICARDO SERRANO DEZA
Université du Québec à Trois-Rivières

Suam habet fortuna rationem (Petronio).

La fortuna, el azar, tiene razones, que son la probabilidad (la cantidad de azar) y la suerte (el azar realizado).

Abordaremos en primer lugar en este trabajo la cuestión metodológica de la segmentación del texto teatral áureo en diversos tipos de secuencias analíticas, es decir en aquellas unidades que son postulables para analizar la articulación y la dinámica del texto teatral.

Con este fin, utilizaremos especialmente como ejemplo y aplicación el auto *El gran duque de Gandía*, atribuido a Calderón y situable en su primera época.

La problemática metodológica de la segmentación y el curso del texto nos dejarán abocados en segundo lugar a la cuestión, más teórica y fundamental, del tiempo teatral.

Repasemos algunos principios básicos acerca de la segmentación y la delimitación de las estructuras discursivas elementales de la comedia áurea:

Principio 1. Señalemos ante todo que se trata de una problemática esencial e inevitable de cara a un análisis textual de tipo infoasistido, es decir, un análisis centrado en la materialidad de los textos.

Principio 2. Añadamos inmediatamente una salvedad que concierne la necesaria neutralización de cierto tipo de información material: todo análisis infoasistido actual parte de un texto digitalizado, es decir, editado según los criterios filológicos habituales y, en muchos casos, ortográficamente actualizado. Los medios actuales no permiten, en efecto, establecer una relación operativa y dinámica entre los signos de una edición digitalizada y los de la mayor parte de los manuscritos ni incluso de muchas primeras ediciones.

Principio 3. Desde el punto de vista de su estatuto material, los segmentos establecibles en la cadena que forma un texto pueden ser identificados por medios semiautomáticos como pertenecientes a una de las siguientes categorías:[1]

- Informaciones "de carpeta", tales como el título o el nombre del autor, propiamente exteriores al texto mismo.
- Didascalias explícitas independientes (o externas), aquellas órdenes de dirección que exceden a una réplica (porque hablan de las acciones de más de un personaje) y son habitualmente presentadas en párrafo aparte.
- Las didascalias explícitas que afectan una réplica y que pueden ser consideradas internas al universo de ésta aunque no la integren materialmente.
- Réplicas o parlamentos, todos ellos delimitados en su principio por un marcador inicial, su enunciador, que es en realidad una didascalia.
- De la misma manera, los fragmentos de réplicas denominados "apartes" contienen un texto dicho, englobado en una marca didascálica particular.

Principio 4. Hasta ahí las grandes categorías paradigmáticas de la materialidad del discurso teatral. En cuanto a su estructura sintagmática lineal, el conjunto del texto queda ante todo segmentado a menudo en "unidades naturales" de actos o jornadas. Otras unidades inferiores son postulables con arreglo al siguiente esquema:[2]

- Los "grupos de presencia", secuencias analíticas de nivel 1 cuya entidad puede ser establecida a partir de los grandes grupos de comunicación por medio de un análisis prácticamente automático de las didascalias explícitas, son el segmento discursivo de los personajes que comparten de alguna manera —como hablantes, oyentes, observadores o contrapuntos— un bloque dialógico.
- Las secuencias métricas, de nivel analítico 2, que reagrupan el discurso presentado en una forma métrica constante a partir del umbral —arbitrario pero estadísticamente útil— de doce versos.
- Finalmente, las secuencias conversacionales, de nivel analítico 3 (próximas de la "microsecuencia" de Anne Ubersfeld),[3] constituidas por la constancia de interacción dialógica entre un pequeño número de personajes reunidos por un eje de oposición.

[1] *Vid.* la infografía "Categorías paradigmáticas del texto".
[2] *Vid.* la infografía "Segmentación".
[3] *Vid.* Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*. Éditions sociales, Paris, 1978, p. 235 y ss.

Nótese que en los criterios con que hemos caracterizado estos tres niveles de secuencias no hemos utilizado en sí el concepto de acción y que hemos evitado cuidadosamente los criterios de espacio y de tema, que nos parecen estar en la base de serios derrapajes metodológicos.[4]

Abramos aquí un inciso de aplicación de estos criterios al auto *El gran duque de Gandía*. En otros trabajos anteriores[5] hemos tratado las secuencias conversacionales (de nivel analítico 3) y su relación con las secuencias métricas (de nivel analítico 2). Centraremos ahora más bien nuestra atención sobre los grupos de presencia (de nivel analítico 1) y observaremos igualmente su relación con la estructura métrica.[6]

¿Cuál es la estructura de grupos de presencia en el auto de referencia? ¿Cómo se determina el inicio de un nuevo grupo de presencia (IGP)? Con ayuda del pequeño programa informático *QuiénEstá*,[7] hemos extraído del texto el conjunto ordenado de las didascalias tanto internas como externas. El resultado final nos ofrece un cuadro que muestra los grandes grupos de los personajes presentes en escena —nueve en total— así como su dinámica a lo largo del avance del texto.

Puede así observarse, primero, la existencia de un cierto número de rupturas en que los personajes que estaban en juego desaparecen de la escena y, segundo, que esas rupturas no son generalmente completas, ya que al menos un personaje suele hilar la transición con su permanencia. En nuestro auto es el Hombre el personaje que asume esa función de manera preponderante, en cinco de las ocho transiciones, lo que le confiere un papel particularmente importante en la

[4] Sobre la problemática de la segmentación es fundamental el tercer capítulo de Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1988-1990.

[5] Ricardo Serrano, "Expansión del universo semántico en *El mágico prodigioso* de Calderón, análisis factorial", en Ignacio Arellano *et al.*, *Studia aurea. II, Teatro*. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (1993). Griso/Lemso, Pamplona/Toulouse, 1996, pp. 361-372; "Consideraciones teóricas sobre el carácter del personaje de la comedia, formuladas a partir de un análisis de *La Aldehuela* de Lope", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena V. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Homenaje a Marc Vitse*. Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Ciudad Juárez, 6-9 de marzo de 1996). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1997, pp. 181-197; "Segmentación, estructura comunicacional y cambio de forma métrica: hacia el establecimiento de una hipótesis verificable", ponencia presentada en el IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996) [en prensa].

[6] *Vid.* la infografía "Los grupos de presencia (GP)...".

[7] *QuiénEstá* es un programa instrumental de Ricardo Serrano Deza que será puesto próximamente en circulación.

estructura semiológica del auto.

En cuanto al cambio de forma métrica que hemos considerado raíz de las secuencias analíticas de nivel 2, resultan en el auto de referencia trece inicios de forma métrica (IFM). ¿Cuál es el índice de coincidencia de estas secuencias métricas con los grupos de presencia? Entre uno y otro tipo de secuencia se dan ocho coincidencias, de las que tres muestran un pequeño desfase entre un criterio y el otro. Estas ocho coincidencias representan el 62% de los trece inicios de forma métrica (IFM) —más cortos y mayores en número— y 89% de los nueve inicios de grupo de presencia (IGP) —más largos y menores en número. El nivel de coincidencia es por tanto alto y muestra una estrecha relación entre ambos fenómenos.[8]

Principio 5. Volviendo a los principios generales y resumiendo un tanto la complejidad material del texto teatral que nuestros comentarios anteriores pretenden poner de relieve, podemos decir que una cadena textual cualquiera, un verso por ejemplo, pertenece, por una parte, a un personaje que lo enuncia y por otra, a una secuencia de nivel n. Doble pertenencia, pues, según se mire la enunciación o la sucesión estructural.

Principio 6. Ahora bien, la pertenencia o caracterización que ejerce la enunciación es en sí incompleta, ya que lo dicho no sólo es propio del emisor, sino que podemos suponer razonablemente que se adecua además al destinatario. El análisis de la consecución de hablantes, es decir, de su interacción, puede revelar, en este sentido, claves del carácter del discurso mucho más claras que la simple referencia a su enunciador.

Y principio 7. A pesar de la salvedad que acabamos de indicar, nos parece fecunda —en el estado actual de los medios de investigación— la metodología desarrollada por Alfredo Hermenegildo en una larga serie de trabajos publicados desde 1988,[9] que centra su atención en el parlamento en tanto que lugar por antonomasia de la función dramática. Esta función es para Hermenegildo al mismo tiempo la síntesis y el tono de las fuerzas ilocucionarias que el personaje pone en juego en lo que dice (añadiendo al contenido como tal la función de pedir, prometer, expresar, declarar, etcétera). Tras la clásica formulación de las

[8] *Vid.* la infografía "IFM e IGP...".

[9] *Vid.* los siguientes trabajos de Alfredo Hermenegildo: "La marginación del Carnaval: *Celos, aun del aire, matan* de Pedro Calderón de la Barca". *Bulletin of the Comediantes*, 30, 1 (1988), pp. 103-120; "Signo grotesco y marginalidad dramática: el gracioso en *Mañana será otro día*, de Calderón de la Barca". *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), pp. 121-142; "Volumen textual e inserción dramática del gracioso en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega", en Víctor García de la Concha, Jean Canavaggio *et al.* (eds.), *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*. Edition Reichenberger, Kassel, 1990, pp. 265-284; "Tello y la voz de la razón: El gracioso en *El caballero de*

funciones del lenguaje de Jakobson —que recoge todavía Anne Ubersfeld—, la concepción de los actos del discurso de Searle y Vanderveken[10] que asume Hermenegildo, gana en precisión y está empezando últimamente a dar interesantes resultados en análisis automáticos de una gran precisión.

Veamos de nuevo en el auto *El gran duque de Gandía* el funcionamiento de estos últimos puntos. En cuanto a la distribución de la enunciación puede ante todo constatarse una significativa concentración de ésta si se tiene en cuenta que, sobre un total de once personajes, ocho de ellos cubren el 96% de texto dicho o cantado y tan sólo dos de ellos —Hombre y Demonio— representan el 49%.[11]

La lista de personajes a que nos referimos presenta —como otros muchos autos— un carácter altamente heterogéneo. Una primera "circunstancia" universaliza en "El Hombre" la figura de Francisco de Borja y una segunda, probablemente ligada al momento de producción del auto (opinión que sostiene Valbuena Prat en la introducción a su edición),[12] se refiere a la emperatriz Isabel,

---

Olmedo, de Lope de Vega", en Antonio Villanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1992, vol. II, pp. 993-1004; "Espacio ancilar e inserción dramática: *Todo es dar en una cosa*, de Tirso de Molina", en Ysla Campbell (coord.), *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*. Colección Quinto Centenario del Encuentro de Dos Mundos. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1992, pp. 125-136; "Volumen textual y función dramática de los personajes ancilares: *El acero de Madrid*, de Lope de Vega", en Ysla Campbell (ed.), *El Escritor y la Escena*. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Ciudad Juárez, 18-21 de marzo de 1992). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1992, pp. 137-157; Lope de Vega, *El caballero de Olmedo* (ed., intr. y ns. Alfredo Hermenegildo). Colegio de España, Salamanca, 1992; *Juegos dramáticos de la locura festiva*. Olañeta, Palma de Mallorca, 1995; en colaboración con María Dolores González y Mercedes de los Reyes, "El Duque de Ferrara y su elaboración dramática en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega", en *Anuario de Lope de Vega 1*. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1995, pp. 37-58; "La disolución del personaje dramático: Sor Juana Inés de la Cruz y el auto sacramental", en *Actas del Congreso Sor Juana y su mundo a 300 años de su muerte... Una mirada actual* [en prensa].

[10] *Vid.* especialmente de John R. Searle, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge University Press, Cambridge, 1969; y *Expression and Meaning*. Cambridge University Press, Cambridge, 1979; Daniel Vanderveken, *Les actes du discours. Essai de philosophie du langage et de l'esprit sur la signification des énonciations*. Pierre Mardaga, Liège-Bruxelles, 1988 (ed. inglesa actualizada: *Meaning and Speech Acts*. Cambridge University Press, New York) (2 vols.) (ed. española en preparación); *La théorie des actes de discours et l'analyse de la conversation*. Université du Québec à Montréal, Montréal, 1993.

[11] *Vid.* la infografía "Distribución del texto por la enunciación".

[12] Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas, III. Autos sacramentales* (recop., pról. y ns. Ángel Valbuena Prat). Aguilar, Madrid, 1967, pp. 95-110.

que se convierte en "La Naturaleza humana", un desdoblamiento pues del mismo Hombre. Buena parte de la nómina de personajes encuentra su génesis en este mismo mecanismo del "desdoblamiento" de un aspecto de lo humano, pero según dimensiones o criterios sumamente variados. Aparecen así la Vanidad (lado oscuro del Hombre) y los tiempos del año (muy vinculados, en el auto que nos ocupa, a la actividad humana).

Este procedimiento de génesis de personajes por desdoblamiento según dimensiones heterogéneas nos lleva a formularnos la pregunta de si la posibilidad de comunicación de los tiempos del año, por ejemplo, se limita a su propio grupo homogéneo o, en el caso de que sobrepase éste, si puede observarse en los personajes una dirección de comunicación preponderante. En general, la pregunta es ¿quién habla con quién?

Haciendo un somero análisis de la comunicación interpersonajes que se realiza réplica tras réplica,[13] observamos los siguientes fenómenos:[14]

- Aunque la esfera de comunicación de los personajes no se reduce a su estricto criterio de génesis, el universo de cada uno es muy reducido y tan sólo en el caso del Hombre se observa la comunicación de éste con todos los otros personajes, aunque en medida muy variable.
- Algunos personajes (Demonio, Primavera, Otoño y Naturaleza) son significativamente más hablantes que oyentes.
- Cuatro canales de comunicación prioritaria reúnen respectivamente al Demonio con la Vanidad (el valor más alto), al Hombre con el Demonio, a la Tierra con el Hombre y a la Primavera con el Hombre.
- Entre los personajes que realizan soliloquios (una de las maneras de comunicación privilegiada con el espectador anticipado) destaca claramente el Hombre.
- Los cuatro tiempos del año presentan un comportamiento estratificado en numerosas capas semiológicas: son estaciones, a la vez que la cosa-símbolo de que son portadores y que les caracteriza, a la vez que —en el caso especialmente claro de la Primavera— tiempo de la vida, juventud y belleza. El Otoño, por su parte, adquiere además un papel de gracioso.
- Los tiempos del año, que reúnen todas las réplicas del auto realizadas en grupo, son también los portadores de la canción. Su comportamiento no es con todo paralelo. La Primavera y el Otoño presentan un volumen de

[13] La constitución de la base de datos *ad hoc* ha sido realizada con el programa instrumental *QuiénHablaAQuién*, original de Ricardo Serrano Deza, que será puesto próximamente en circulación.

[14] *Vid.* la infografía "¿Quién habla con quién?".

intervenciones del que carecen los otros: son quienes principalmente se dirigen al grupo que forman los cuatro y son además los únicos que realizan soliloquios.

- Sólo un momento relajaremos la disciplina que nos ciñe a la estructura para hablar del contenido de nuestro auto. Un análisis de frecuencias léxicas revela que la palabra "vida" (dieciocho ocurrencias), aunque ligeramente menos abundante que su contrario "muerte" (veinte ocurrencias), muestra una significativa progresión con el avance del texto. En el caso contrario están "Dios" y "Hombre", que alcanzan los máximos valores de frecuencia de las palabras "llenas" (veintinueve y treinta y tres ocurrencias respectivamente), pero cuya presencia tiende a decaer (sobre todo la de "Dios") conforme avanza el texto. Un análisis factorial de correspondencias del texto segmentado en grupos de presencia, que pone en juego una lista de palabras llenas y significativamente frecuentes así como los personajes más centrales, muestra una triangulación de los personajes cuyos vértices son ocupados, uno por el Hombre (cercano a la palabra "culpa"), otro por el Demonio y la Vanidad (cercanos a la palabra "veneno"), y el tercero por la Naturaleza y el Paraíso (que engloban un amplio conjunto semántico, que va de "hermosura" y "belleza" a "tristeza", o de "fuego", "cielo" y "Dios" a "noche"). Se aleja muy significativamente de este triángulo, en la dirección del Hombre, sólo un personaje: la Tierra.[15]
- Abramos finalmente un breve paréntesis sobre las diferencias (o la coincidencia) entre el auto, por un lado, y la comedia y la tragedia áureas por otro. Sabemos que la longitud o el contexto de representación ejercen una cierta discriminación, pero también que esas diferencias no operan una clara delimitación. El procedimiento de la alegoría no es tampoco exclusivo del auto. Toda historia narrable/representable tiene una peripecia y una oposición fundamental. La diferencia, en este sentido, entre el auto y las otras formas teatrales es de grado. En el auto la oposición significada por la alegoría es particularmente explicitada y multiplicada además a menudo en un juego de espejos. En las otras formas teatrales la oposición fundamental —simbólica, alegórica— es menos legible en superficie pero subyace en el fondo del texto. En algún trabajo anterior hemos tenido ocasión de analizar el despliegue semiótico del tablado que produce el procedimiento teatral de la acción en la acción (la narración por la Vanidad de la caída del Demonio o la burla que hacen

[15] *Vid.* la infografía "Hacia la 'lógica interna' del texto".

del Hombre, exterior a la escena y nietzscheano portador del cadáver de la Naturaleza, los tiempos del año, que están dentro de la escena) así como el repliegue que supone el teatro en el teatro (un personaje que hace de otro). Ambos mecanismos constituyen la base misma de la resonancia alegórica, el primero para darle su alcance cultural, el segundo para realizarla materialmente.

Pasemos ahora, tras la presentación de nuestros principios metodológicos, a la consideración del tiempo teatral. Delimitemos de entrada, en éste, dos niveles semiológicos: el correspondiente al juego del autor-espectador y el correspondiente al juego de los personajes como tales.

En diferentes escuelas críticas que han adoptado una óptica narrativa o temática para analizar el teatro áureo —y cuyo predicamento no ha desaparecido aún hoy— nos parece observar un común reduccionismo: la eliminación del corte entre texto y autor, el pretender que el autor es (esto es, dice) el texto.

Podría postularse, sin embargo, razonablemente, a la mera consideración del juego teatral, que el autor elige salidas que no le encandilan y que gozan además de una débil probabilidad según las convenciones.[16] En ese momento concederíamos que el autor está creando una discontinuidad, un desequilibrio generador de energía en su diálogo con el espectador anticipado, una *sorpresa.*

Lo esperable carece de tensión y de espectacularidad, puede tan sólo aparecer como contraste (gracioso), como referencia implícita a la "realidad" o como referencia recursiva al teatro como teatro.

Pretender que el conjunto de las acciones de una comedia son "esperables" —es decir, socialmente aceptables y habituales, políticamente correctas— sería negar, de entrada, una de las condiciones mismas de posibilidad del teatro. La comedia se convertiría entonces en algo insoportablemente anodino. Por el contrario, las acciones significativas de una comedia son significativamente desviadas. Es esta desviación — y no su contrario— la que puede permitir al teatro ejercer una valoración social y ética de esas acciones. Avancemos, de todas formas, que el mecanismo de esa valoración está muy lejos de pertenecer a un simple modelo "directo" como el de la aceptación de lo real.[17]

Pasemos ahora del juego autor-espectador al juego entre personajes y

[16] De la misma manera, tampoco puede pensarse que los acontecimientos narrados/representados son atribuibles sin más a la sociedad del tiempo.

[17] Lejos de ahí, el carácter repulsivo y revulsivo de una acción, especialmente si es objeto de beneplácito en la trama, es uno de los mecanismos más potentes de su valoración en el teatro.

observemos para ello el planteamiento de Pavel.[18] Su concepción de la estructura de la acción (orden inicial, desorden, orden restaurado) se inscribe dentro de una concepción aristotélica del bien como término medio, lo natural, equilibrado, esperable y aceptable: el orden. La transgresión del orden (extremo) da pie a la acción equilibradora del héroe (otro extremo), que permite al péndulo de la acción volver a su centro.

Aunque el héroe paveliano sea el enemigo del malvado (si no es él mismo el malvado), el verdadero opuesto de ambos es el personaje equilibrado y anodino, el incapaz de acción. Aquí estamos en el teatro, cuyo tablero es la tierra de Dios y el Demonio, es la lucha del bien y del mal, el mundo de Semíramis y el de Gutierre, donde el políticamente correcto Clarín muere atravesado por un disparo de la lotería del azar.

El tiempo teatral, el simple tiempo, puede ser considerado desde diferentes modelos. Vamos a suponer, en un primer modelo, que conocemos suficientemente el pasado. Es el modelo del mono del maese Pedro del capítulo II-25 del *Quijote*: una escoba por cuyo único palo avanza el tiempo hasta el presente y tras el que la escoba como tal multiplica las salidas (inefables para el mono en su futurible multiplicidad).[19]

Imaginemos ahora un segundo modelo, más complejo. En *El castigo sin venganza* de Lope, Federico divisa a unas damas cuyo coche se ha desbaratado en el vado, pero ni él ni nosotros sabemos que se trata de Casandra, y es que hay igualmente hacia la izquierda, hacia el pasado, una multiplicidad de soluciones posibles para explicar el presente. Estamos aquí en el modelo que explotará después a fondo la novela policiaca, en el que el tiempo adquiere la forma de una gavilla de trigo atada sólo por el centro y que se abre en forma de diábolo tanto a la derecha como a la izquierda.

Pero nos faltan todavía dos posibles modelos. El tercero es aquél en el que el presente no existe, es decir, no existe como hecho absoluto y se reduce a una dimensión posible al lado de otras que tienen un estatuto comparable.

Y en el cuarto modelo —más próximo al tercero de lo que pueda parecer— el tiempo es un simple palo despojado de su escoba y reducido a una mecánica causal determinista. Unido a la eliminación del corte entre autor y texto, es el tiempo del auto visto por Parker, de quien leemos: "... cada acto humano engendra otros actos en una irrompible cadena de causa y efecto...".[20] Así concluyen

[18] T. G. Pavel, *La sintaxe narrative des tragédies de Corneille*. Klincksieck/Université d'Ottawa, Paris/Ottawa, 1976.

[19] *Vid.* la infografía "Modelos de tiempo teatral (situación)".

[20] Alexander A. Parker, "Hacia una definición de la tragedia calderoniana", en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*. Gredos,

Manuel Durán y Roberto González Echevarría: "La acción, según esta idea [la causalidad dramática para Parker], estará construida de manera tal que cada incidente sea el resultado lógico de uno anterior, que lo predeterminará, obedeciendo al supuesto deseo por parte de Calderón de ilustrar un principio moral".[21]

Se trata éste de un modelo que remonta a la mecánica newtoniana —también ella plenamente barroca— y a su pretensión de conocimiento absoluto. Trasladando sus principios al juego teatral, el estado de relaciones en la situación 1 (es decir, el conjunto de posiciones y fuerzas de los personajes en ese momento) determinaría totalmente el estado de la situación 2, y así sucesivamente. Pero la pregunta sobre la cantidad de azar que puede colarse entre un estado y el estado siguiente queda con todo abierta ya que, en la práctica, el estado del sistema de relaciones en una situación no puede ser abarcado en su totalidad y con total precisión.

Notemos de paso que la cuestión —barroca igualmente— de la predestinación, que aparece vinculada a las problemáticas precedentes, se ha planteado históricamente en un contexto científico determinista.

Frente a este modelo determinista, propugnamos la expansión a la derecha de la escoba en los dos niveles de juego en los que hemos centrado nuestra atención: el juego autor-espectador y el juego entre los personajes. Este modelo se mostrará suficientemente fecundo si se considera la escoba como mecanismo recursivo y en constante retroalimentación: cada situación se abre a un conjunto de salidas posibles, de entre las que se realiza una, con la que vuelve a repetirse el proceso. Nuestro trabajo como analistas destruye la profundidad del texto si cerramos los ojos al múltiple texto posible del que éste ha sido extraído.

En una máquina como la que acabamos de describir, que es como vemos una bomba en expansión, la cantidad de azar se amplía rápidamente en una progresión exponencial.

Pero además ¿qué tipo de juego es el teatro? En un juego de tipo "cooperativo", la acción "esperable" para los jugadores adquiere el carácter de regla de conducta. La relación de "juego" que establece el teatro entre autor y espectador no es sin embargo de este tipo.[22] Es un juego "competitivo" donde el uso de la

---

Madrid, 1976, t. II, p. 374 (el artículo es traducción de un original inglés publicado en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIX [1962], pp. 222-237). Y, en el mismo sentido, sobre *La devoción de la cruz*: "Todo el argumento ha sido admirablemente construido según una cadena ininterrumpida de causas y efectos, gracias a la cual comprendemos que la catástrofe final que aplasta a Eusebio es el resultado de algo que ocurrió antes de que nuestro héroe naciera...". *Ibid.*, t. II, p. 369.

[21] *Ibid.*, t. I, p. 101.

[22] Anne Ubersfeld lo dice bien claramente: "El espectador asiste a un juego en el

sorpresa, de lo aleatorio y del azar por parte del emisor se convierten en la regla de rigor.

El teatro es, por otra parte, un juego muy particular en el sentido de que sólo la jugada calculada por el autor llega a tener el estatuto de hecho consumado. En un tal juego, el principio básico entre los dos jugadores —autor y espectador— es precisamente el desacuerdo repetido que se produce entre el resultado esperado, estratégico, de cada situación por parte del espectador y el resultado, azaroso y caótico, productor de tensión igualmente, avanzado por el autor.

Insistimos, esta distancia-tensión, claramente advertible hoy, no es únicamente la que pueda postularse entre nuestra sociedad actual y la España barroca sino, ante todo y sobre todo, entre esa España barroca espectadora y un juego teatral cuyo carácter caótico —en el sentido que hemos dado a este término— ha sido completamente ignorado por los estudios producidos en el surco de las posiciones de Maravall.[23]

En cuanto al tiempo teatral de los propios personajes e incluso admitiendo de pleno una limitada tipología de los personajes áureos —sota, caballo y rey—, la individualización o caracterización se realizan en el tiempo de la acción de acuerdo con el modelo ("caótico") de "dependencia sensitiva de las condiciones iniciales" de ese personaje, es decir, teniendo en cuenta que una pequeña diferencia de esas condiciones iniciales (sociales, económicas, ambientales, relacionales) va a terminar por provocar al final de la estructura explosiva, de la que hemos hablado, una enorme distanciación: curiosa mezcla de determinismo y de impredictibilidad.

El tiempo determinista ha sido aparentemente flexibilizado en las ciencias humanas y en la crítica textual, bien como una alternancia de ciclos (Toynbee), bien como un movimiento que va de un orden original a un desorden y, por último, a un orden recuperado (Pavel).

Tanto una como otra de estas dos concepciones corresponden al modelo del movimiento del péndulo, cuya amplitud se reduce progresivamente en su camino a la inmovilidad. Se trata de un modelo que "olvida" las perturbaciones

---

interior del espacio escénico que tiene las características 'deportivas' de una ocupación razonada del espacio, análoga a un partido de tenis o a un combate de boxeo, aunque los objetivos no queden tan claramente definidos. En este sentido, el espacio teatral puede aparecer como un campo de fuerzas cuyos polos son los actores; el espacio escénico es dibujado así como la limadura de hierro alrededor de los imanes que ellos representan". *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2.* Éditions sociales, Paris, p. 81 [la traducción es mía].

[23] *Vid.* José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca.* Crítica, Barcelona, 1990 [ed. original de 1972].

iniciales y es insensible además a los ruidos externos. Es pues catalogable como sistema determinista y, dentro de la moderna teoría del caos, como "atractor simple".[24]

La mecánica newtoniana se inscribe plenamente dentro de este modelo, pero ya en la misma ciencia barroca el cálculo infinitesimal y la ambición de unificación universal contienen el germen que explotará más tarde con la termodinámica: tras el fuego, es imposible la vuelta al estado inicial como en el caso del péndulo. Frente a las ciencias deterministas, Illia Prigogine llama "ciencia del fuego" al nuevo modelo resultante, la ciencia del caos,[25] del orden desordenado,[26] caracterizado por conservar la "memoria" del estado inicial así como por una hipersensibilidad a las perturbaciones.

Este modelo se conoce hoy en un amplio terreno interdisciplinario como "atractor fractal", cuyo mecanismo fundamental de base es una retroalimentación iterativa que genera una especie de repetición a diferentes escalas,[27] una escoba cada uno de cuyos pelos se convierte en una nueva escoba.[28] Quizá convenga barrer con ella algunos viejos paradigmas científicos larvados todavía en nuestro quehacer.

[24] ¿Pero crece realmente la entropía, como ocurre en el péndulo, desde la primera situación teatral conforme se avanza hacia el supuesto equilibrio final? La respuesta es evidentemente negativa.

[25] Citemos una obra reciente sobre la investigación en matemáticas de Keith Devlin: "A través de la historia y a través del universo, orden y caos se disputan la supremacía. A menudo un nada los separa: un pequeño cambio de presión puede trasformar un chorro de agua tranquilo en un caos complejo de torbellinos; poblaciones animales armoniosas (eventualmente humanas) pueden convertirse con una asombrosa facilidad en anarquías incontrolables. En sentido inverso, el orden puede emerger del caos, como atestigua la evolución de la vida —y a fin de cuentas la humanidad— a partir del caos anterior del universo. [...] El paso del orden al caos y la emergencia del orden a partir del caos aparecen de manera sorprendente con el simple estudio de los bucles de retroacción (feedbacks)". *Mathématiques. Un nouvel âge d'or* [versión francesa de *Mathematics: The new Golden Age*.] Masson, Paris, 1988-1992, pp. 75-76 [la traducción al español es mía].

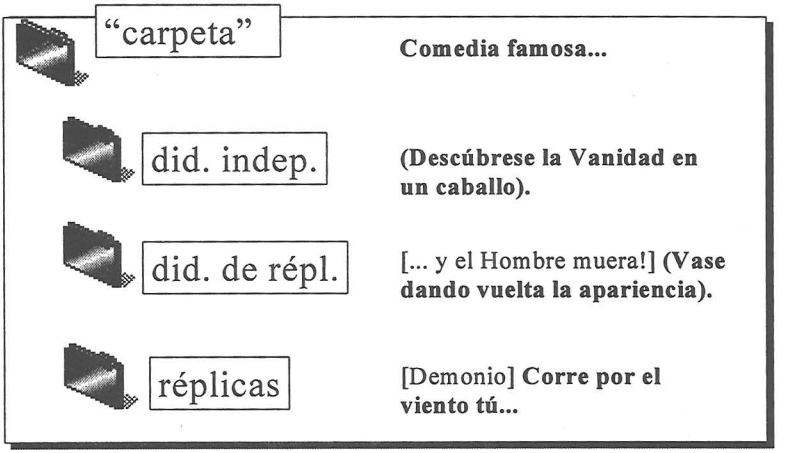
[26] No debe confundirse lo "caótico-orientado" con lo simplemente arbitrario-aleatorio.

[27] No es quizá extraño a este fenómeno el gusto del teatro áureo por el uso de metáforas basadas en la "invarianza de escala", como "pequeño mundo", "pequeño cielo".

[28] Citemos una obra reciente sobre inteligencia artificial de Jean-Claude Perez: "...Entre el caos total, raro a nuestro alrededor, y el orden euclidiano (triángulos, círculos, etcétera), queda un dominio muy amplio, el de las formas corrientes de la naturaleza, tales como las montañas, los árboles y las colinas [...]. Estas formas son 'semicaóticas', no obstante, se encuentra en ellas un cierto orden e incluso una estética, es el orden fractal". *L'intelligence artificielle. Pluri-disciplinarité, auto-organisation, réseaux néuronaux*. Masson, Paris, 1988, p. 133 [la traducción es mía].

Infografía

Categorías paradigmáticas del texto



Segmentación

Las secuencias de las diferentes categorías son definidas por una marca inicial (I)

- Inicio de grupo de presencia (IGP)

  importante alteración de los personajes en el juego de la escena

  - Inicio de forma métrica (IFM)

    nueva forma métrica con constancia => 12 versos

    - Inicio de secuencia conversacional (ISC)

      nueva interacción dialógica alrededor de un eje

Los grupos de presencia (GP) en el auto *El gran duque de Gandía*

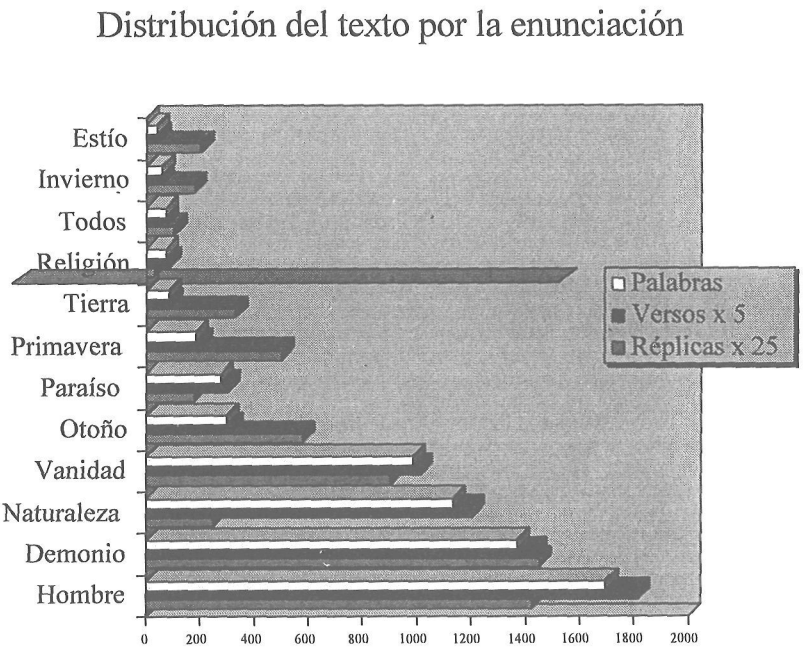
GP	Quedan	Entran	Salen
1	Ø	VANIDAD	
		DEMONIO	
			VANIDAD
			DEMONIO
2	Ø		
		NATURALEZA	
		PRIMAVERA	
		OTOÑO	
		INVIERNO	
		ESTIO	
		HOMBRE	
		PARAISO	
			NATURALEZA
			PARAISO
			PRIMAVERA
			OTOÑO
			INVIERNO
			ESTIO
3	HOMBRE		
		DEMONIO	
		VANIDAD	
			HOMBRE

G	Quedan	Entran	Salen
4	DEMONIO		
	VANIDAD		
		INVIERNO	
		PRIMAVERA	
		ESTIO	
		OTOÑO	
		HOMBRE	
		NATURALEZA	
			DEMONIO
			VANIDAD
5	NATURALEZA		
	HOMBRE		
	INVIERNO		
	PRIMAVERA		
	ESTIO		
	OTOÑO		
		PARAISO	
			PARAISO
			HOMBRE
			NATURALEZ
			INVIERNO
			ESTIO
			OTOÑO

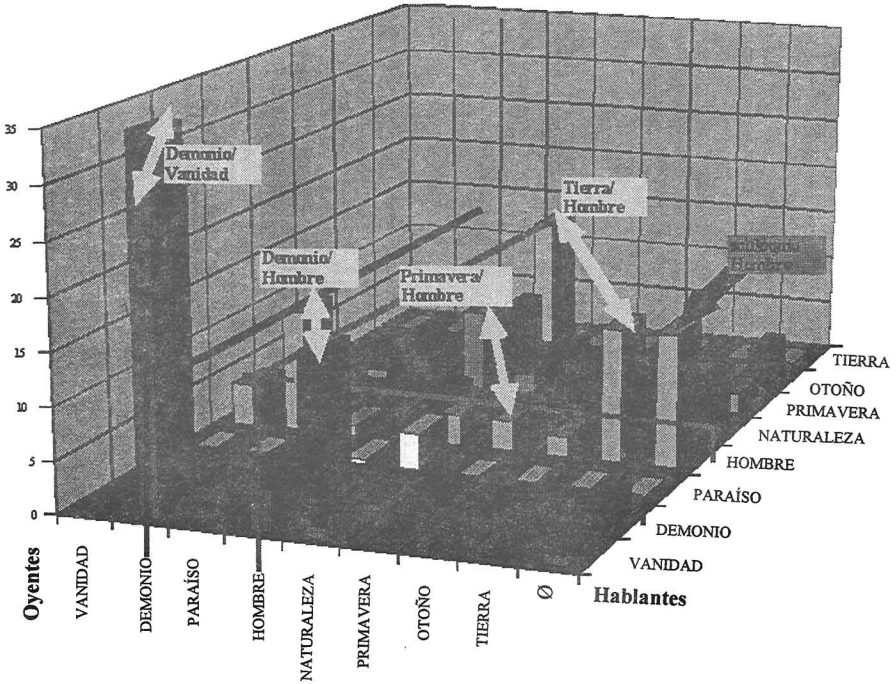
GP	Quedan	Entran	Salen
6	PRIMAVERA		
		HOMBRE	
			PRIMAVERA
7	HOMBRE		
		TIERRA	
			TIERRA
8	HOMBRE		
		DEMONIO	
		VANIDAD	
			DEMONIO
			VANIDAD
9	HOMBRE		
		RELIGION	

IFM e IGP en el auto *El gran duque de Gandía*

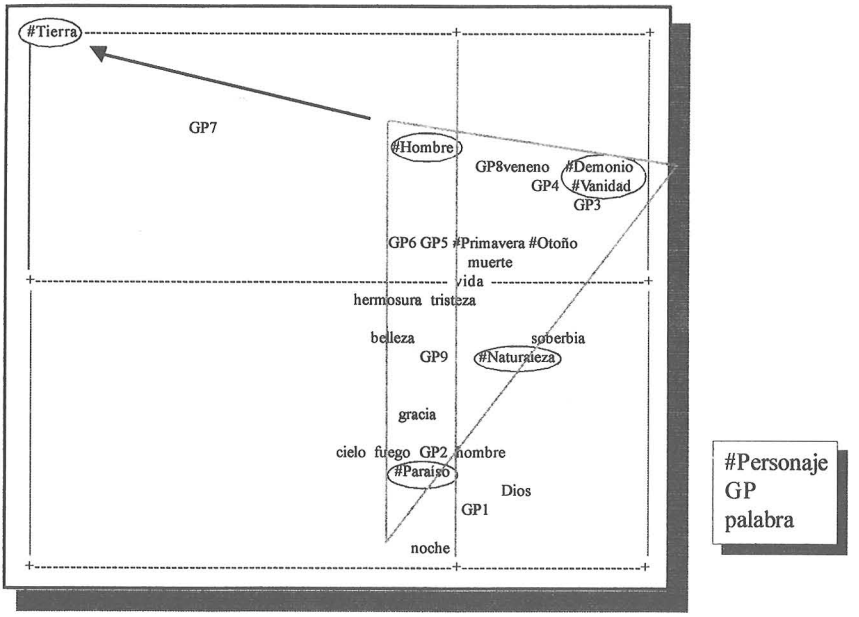
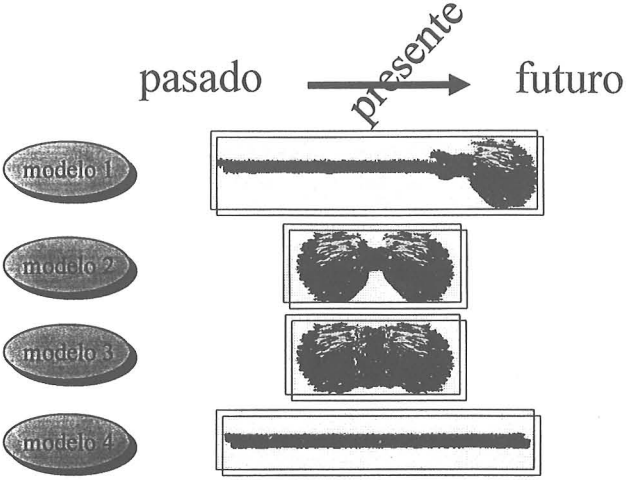
Verso ini.	Forma mét.	Nº versos	IFM	IGP	Coinciden	Comentarios
1	Sil	48	1	1	1	
49	Rom	176	2		0	A en A
225	Sil	18	3	2	1	
243	Rom	180	4		0	A en A
423	Déc(+2 Red)	148	5		0	fin A en A
571	Red	284	6	3	1	
687				4	0	T en T
855	Roe	148	7	5	1	(desfase)
1003	Rom	40	8	6	1	
1043	Déc	140	9	7	1	(desfase)
1183	Red	12	10		0	fin soliloquio
1195	Rom	88	11	8	1	(desfase)
1283	Son	14	12		0	
1297	Rom	24	13	9	1	
1320	(fin)					
			Nº IFM	Nº IGP	Nº coin.	
			13	9	8	
			% IFM coin.	% IGP coin.		
			62%	89%		


Distribución del texto por la enunciación
Estío
Invierno
Todos
Religión
Tierra
Primavera
Paraíso
Otoño
Vanidad
Naturaleza
Demonio
Hombre
0
200
400
600
800
1000
1200
1400
1600
1800
2000
Palabras
Versos x 5
Réplicas x 25

¿Quién habla con quién?



Hacia la "lógica interna" del texto



Modelos de tiempo teatral (situación)