

NOVELIZACIÓN DEL TEATRO:  
A PROPÓSITO DE *LA GEOMETRÍA DEL TRIGO*  
DE A. CONEJERO

Miguel Á. Márquez  
*Universidad de Huelva*

## 1. Introducción

Este trabajo aborda la novelización de la obra dramática desde dos perspectivas distintas. En primer lugar, revisando la clasificación de los géneros que Platón ofrece en la *República*, se mostrará que, al igual que la épica, la tragedia también puede considerarse un género mixto, pues combina relato e imitación dramática. En consecuencia, la inclusión de elementos narrativos en una obra dramática (narrativización) es un fenómeno acorde con esa naturaleza genérica mixta, visible desde la tragedia ateniense. Por otra parte, las obras dramáticas han sufrido la influencia creciente de la novela contemporánea, que ha ido ocupando el centro del canon en los últimos siglos. De acuerdo con este proceso de novelización, ya señalado por Bajtín, el drama puede adoptar cronotopos típicos de la novela (como el viaje) y formas de anacronías propias del relato (como la analepsis).

## 2. Narrativización de la obra de teatro

### 2.1 Clasificación platónica de los géneros

En la *República* de Platón, encontramos la más temprana clasificación de los géneros literarios que nos ha llegado de la Antigüedad clásica. El criterio de esta clasificación es el modo con el que se lleva a cabo la representación poética:

—ὀρθότατα, ἔφην, ὑπέλαβες, καὶ οἶμαί σοι ἤδη δηλοῦν ὃ ἔμπροσθεν οὐχ οἷός τ' ἦ, ὅτι τῆς ποιήσεώς τε καὶ μυθολογίας ἡ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστίν, ὡσπερ σὺ λέγεις, τραγωδία τε καὶ κωμῳδία, ἡ δὲ δι' ἀπαγγελίας — εὖροις δ' ἂν αὐτὴν μάλιστά που ἐν διθυράμβοις— ἡ δ' αὖ δι' ἀμφοτέρων ἔν τε τῇ τῶν ἐπῶν ποιήσει, πολλαχοῦ δὲ καὶ ἄλλοθι, εἰ μοι μανθάνεις.

—Muy correctamente, dije, lo has entendido, y creo que ya puedo mostrarte lo que antes no pude. En la poesía y en las obras de ficción, la representación entera de la tragedia y de la comedia, como tú dices, se lleva a cabo por medio de la imitación dramática. Otro modo de representación es por medio del relato —lo encontrarás sobre todo en los ditirambos—. Por último, otro se realiza a la vez por medio de ambos y se da en la épica por todas partes, si me entiendes (Pl. *R.* 394b-c).<sup>1</sup>

Así pues, Platón distingue géneros simples, que utilizan un solo modo de representación: la tragedia y la comedia utilizan la imitación dramática (μίμησις), frente al ditirambo que utiliza el relato (ἀπαγγελία), y géneros dobles o mixtos, como la épica, que utilizan ambos modos. Nada hay que objetar a la naturaleza mixta de la épica, en la que alternan el relato de los hechos con los diálogos de los personajes. También hay consenso general en que la novela griega de aventuras heredó este modo de representación doble.

Sin embargo, deberíamos replantearnos si la tragedia ática es realmente un género simple, como quiere Platón,<sup>2</sup> o de alguna manera es también un género mixto. La tragedia es por su origen un género mixto, pues evolucionó a partir del ditirambo, que es un género predominantemente narrativo, como ya señalaron Platón y Aristóteles. Como consecuencia de este origen, las intervenciones de los coros en la tragedia ateniense se apartan de la imitación dramática y emplean frecuentemente el relato como modo de representación. Pero además, la narrativización parcial de los hechos en los diálogos de los personajes (episodios) es un requisito en la

---

1 La traducción de los textos griegos es mía. «Representación» traduce el término griego *diégesis* (διήγησις), abstracto verbal de *διηγέομαι*, que significa 'presentar con detalle, describir' («Set out in detail, describe», *LSJ*). En una publicación anterior, he propuesto que *diégesis*, en el contexto del libro III de la *República*, debe entenderse como 'representación, representación', y no como 'narración', pues la expresión «narración por entero mediante mimesis» (διήγησις διὰ μιμήσεως ὅλη), referida a la obra teatral, incurriría en un patente oxímoron (Márquez, 2020: 197).

2 Al que sigue Aristóteles en su *Poética*: «Hablemos de la tragedia, resumiendo de lo dicho hasta ahora la definición de su esencia. La tragedia es representación de una acción noble y acabada, con cierta extensión [...], actuando los personajes y no mediante relato [...]» (Arist. *Po.* 1449b).

práctica ineludible para cualquier tragedia, porque representar con acciones todos los componentes de la trama resultaría antieconómico desde el punto de vista literario e inviable desde el punto de vista escénico. Basta leer una tragedia de Esquilo, Sófocles o Eurípides para darnos cuenta de que, más allá de los relatos iniciales que sitúan a los espectadores en el aquí y ahora dramáticos (con frecuencia en boca de un mensajero), la mayoría de los hechos son contados por los personajes y pocos son los que de verdad se representan con acciones sobre el escenario.<sup>3</sup>

## 2.2 Naturaleza mixta de la tragedia ática

Es bien sabido que los géneros literarios griegos emplean dialectos propios que los distinguen. El dialecto es un rasgo más del género, como el tipo de verso o el nivel de estilo, y el poeta lo emplea sistemáticamente aunque no sea su dialecto materno.<sup>4</sup> Frente a los géneros anteriores, coherentes en sus usos dialectales, la tragedia ateniense emplea alternativamente el dialecto jónico-ático en los diálogos, y una lengua literaria plagada de dorismos en las intervenciones del coro. Esta diferencia dialectal se acompaña de otra igualmente llamativa en la versificación: los diálogos están compuestos en trímetros yámbicos, y las intervenciones del coro en versos líricos. Es evidente que la tragedia combina dos elementos muy bien diferenciados por la lengua y el metro: el diálogo de los personajes y las intervenciones del coro, y esto nos conduce directamente al problema de su origen, del que la *Poética* de Aristóteles ofrece las noticias más antiguas y fiables.

---

3 No olvidemos que el verbo δράω significa ‘hacer’, y de ahí viene drama, ‘acción’. En la *Poética* (*Po.* 1448a), Aristóteles distingue por el modo los géneros que se sirven de la narración (ἀπαγγέλλοντα) de los que presentan a los personajes actuando (πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας).

4 Un ejemplo servirá para recordar este fenómeno, en el que hay consenso general de la crítica. La lírica coral se originó en el Peloponeso y los primeros poetas emplearon el dialecto dorio propio de la región. Ahora bien, el máximo esplendor del género se alcanzó con Simónides, Píndaro y Baquílides, los tres poetas que integran el canon de la lírica coral. Simónides y Baquílides eran originarios de la isla de Ceos, donde se hablaba el dialecto jónico; Píndaro era de Tebas, donde se hablaba el beocio. Independientemente de cuál fuera su dialecto materno, los tres escribieron sus odas en el dialecto dorio que caracteriza el género.

Γενομένης δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς —καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πολλῶν διαμένει νομιζόμενα— κατὰ μικρὸν ηὔξηθη...

Así pues, la tragedia nació a partir de un origen de improvisación — tanto ella como la comedia; una, gracias a los que entonaban el ditirambo, y la otra, a los que entonaban los cantos fálicos, que todavía ahora perduran en muchas ciudades—, y fue poco a poco desarrollándose [...] (Arist. *Po.* 1449a 9-13).

La teoría aristotélica postula, en primera instancia, que la tragedia deriva como improvisación de «los que entonaban el ditirambo». Un poco después, se nos informa de que fue Esquilo quien introdujo el segundo actor, disminuyó la intervención del coro y dio el primer puesto al diálogo. Es decir, con Esquilo la tragedia evolucionó hacia un modo de representación más dramático. Más adelante, Aristóteles resume de una manera esquemática la evolución del género:

ἔτι δὲ τὸ μέγεθος, ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας, διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν, ὅψῃ ἀπεσεμνύνθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο.

Además, desde tramas pequeñas y un estilo jocoso, que se debe a su origen satírico, mucho después se hizo imponente por su extensión, y el metro se convirtió de tetrámetro [trocaico cataléctico] en [trímetro] yámbico (Arist. *Po.* 1449a 19-21).

A partir de la teoría aristotélica, actualizada por Wilamowitz (1907), Patzer (1962) centró la atención en las innovaciones de Arión de Metimna (s. VII a. e.), quien debió de transformar el ditirambo narrativo en una obra mimética introduciendo coros de sátiros. Estudios posteriores, como el de Else (1967), resaltaron el papel de Tespis de Icaria (550-500 a. e.) en la creación de la tragedia. Tespis introdujo el primer actor, lo que permitía el descanso del coro, y fue el primero que amalgamó el ditirambo coral originario, de tono burlesco y satírico, con el material épico versificado en trímetros yámbicos.<sup>5</sup> Al margen del problema difícil de esclarecer de las primeras etapas del desarrollo del género, es evidente que la tragedia tal como

---

5 Como apunta García Yebra (1992: 259), es natural que la trama (μῦθος, *fabula*), breve en su origen, se desarrollara hasta alcanzar la extensión habitual de las obras del siglo V introduciendo los episodios dialogados.

la conocemos se compone de dos elementos principales: las intervenciones del coro (párodo, estásimos y éxodo) y los diálogos entre los personajes (episodios).

### 2.3 Análisis de los *Persas* de Esquilo

Este origen mixto de la tragedia resulta relevante para la teoría de los géneros literarios. Con el objetivo de comprobar cuánto de relato y cuánto de imitación dramática hay en la tragedia, vamos a analizar la tragedia más antigua que conservamos, los *Persas* de Esquilo, que venció en el concurso del 472 a. e. y cuya estructura es la siguiente:

	<i>Intervinientes</i>	<i>Pasaje</i>	<i>N.º de versos</i>
Párodo	Coro	1-64	64
Estásimo 1	Coro	65-154	90
Episodio 1	Reina madre/Corifeo	155-248	94
Estásimo 2	Coro-Mensajero	249-289	41
Episodio 2	Reina madre/Mensajero	290-514	225
	Reina madre/Corifeo	515-531	17
Estásimo 3	Coro	532-597	66
Episodio 3	Reina madre (monólogo)	598-622	25
Estásimo 4	Coro	623-680	58
Episodio 4	Sombra de Darío/Reina madre	681-851	171
Estásimo 5	Coro	852-909	58
Éxodo	Coro-Jerjes	910-1077	168

Como se ve, en la tabla anterior, las intervenciones del coro suman 545 versos, y los diálogos de los personajes, 532 versos, con una proporción aproximada del 50 %. Analicemos, en primer lugar, las intervenciones del coro.

En el párodo (1-64), se presenta el coro, formado por ancianos persas. Como esta tragedia carece de prólogo, es la entrada del coro en la orquesta la que sitúa la acción dramática. Se nos informa de la partida de Jerjes contra Grecia y se ofrece un catálogo de las fuerzas expedicionarias. No debe pasar desapercibido que el catálogo es uno de los principales procedi-

mientos narrativos ya desde la épica.<sup>6</sup> En el estásimo 1, el coro narra el avance del ejército persa hacia Grecia, muestra su miedo a la derrota y describe la nostalgia de las mujeres por la ausencia de sus maridos.

En el estásimo 2, las muestras de dolor del coro sirven de contrapunto emocional a las intervenciones del mensajero, que anuncia la derrota persa en Salamina. El estásimo 3 es un treno por los muertos persas. Se acusa a Jerjes de *hybris* y se añora el poder de Darío. Se presagia la caída del poder de Persia sobre las ciudades griegas, que no tendrán que pagar los tributos ni mantenerse en silencio. A su vez, el estásimo 4 es un himno a los dioses ctónicos (Tierra, Hades y Hermes Psicopompo) para que permitan la salida de la sombra de Darío al mundo de arriba. Y, por último, el estásimo 5 es un catálogo de las tierras y ciudades conquistadas por Darío sin salir de la ciudad ni poner en peligro a los persas. En la parte en la que alternan Jerjes y el coro de ancianos persas, se recoge el catálogo de jefes aniquilados y se entona un nuevo treno.

En resumen, en estos 545 versos entonados por el coro, predomina el catálogo, que es sin ninguna duda un procedimiento narrativo utilizado extensamente en la épica y en la parte narrativa de la lírica coral. Por otra parte, la lírica coral ha dejado su huella en los trenos y el himno a los dioses ctónicos (Tierra, Hades y Hermes Psicopompo), que no responden al modo de imitación dramática.

Si resulta interesante la presencia de procedimientos narrativos en la parte coral, el análisis de los episodios deja la impresión de que es necesario revisar la clasificación de los géneros por el modo de representación que se propone en la *República*. Como hemos visto, Esquilo introdujo el segundo actor, lo que implica que en sus diálogos solo pueden participar cada vez dos personajes.

En el episodio 1, el diálogo se establece entre la Reina madre y el corifeo. Sin duda, podemos ver en este episodio lo que Platón denomina «representación dramática», pero no por entero, pues el relato del sueño de la Reina madre y el de la lucha del halcón y el águila ocupan un poco más

---

6 Catálogo de las naves en el canto II de la *Iliada*, catálogo de las nereidas en el canto XVIII, y por todas partes, en la *Teogonía* y en el *Catálogo de mujeres* de Hesíodo.

de un tercio del episodio (180-214). Esta presencia del relato en medio de un diálogo no deja de ser significativa, pero no es comparable con lo que ocurre en el episodio 2, donde el diálogo de la Reina madre y el mensajero sirve de marco a la larga narración de la batalla de Salamina. Después de un breve intercambio inicial con el que el mensajero anuncia a la Reina madre que su hijo Jerjes está vivo (290-301), se narra minuciosamente la batalla con unas esporádicas intervenciones de la Reina madre, que aportan un elemento emocional o solicitan información suplementaria. La narración del mensajero se desarrolla en largas tiradas, la mayor de ellas de 80 versos, pero sería una simplificación decir que se trata de una «representación mediante el relato», porque la materia narrativa es el elemento que afecta y cambia al personaje en escena.

El episodio 3 es un monólogo de 25 versos que la Reina madre recita mientras ofrece libaciones a la tumba de Darío para que su sombra salga del submundo. Por último, el episodio 4 ofrece el diálogo de la Reina madre y la sombra de Darío. Esta parte es la que mejor corresponde a la categorización platónica como representación enteramente dramática. A pesar de eso, el episodio termina con un largo monólogo (800-842) en el que la sombra de Darío reflexiona sobre la *hybris* y el cumplimiento de los oráculos, y aconseja no emprender nunca más una expedición contra Grecia.

## 2.4 Géneros revisitados

La clasificación de los géneros se vuelve problemática porque el modo de representación mediante el relato y/o la imitación dramática no es un fenómeno tan simple como se enuncia en la *República*. Ya hemos adelantado que nada hay que objetar a la consideración de la épica como género mixto, en tanto se sirve alternativamente del relato y la imitación dramática.

Sin embargo, la clasificación de la tragedia como género simple resulta más cuestionable. Por una parte, hemos visto que la tragedia ática como género histórico presenta dos componentes bien diferenciados, las intervenciones del coro y el diálogo de los personajes; quizá el origen del género explique esta amalgama. En cualquier caso, las intervenciones del coro en general no se adecuan al modo de imitación dramática, y conservan procedimientos narrativos como el catálogo. Por otra parte, los diálogos de los

personajes sirven con frecuencia como marco dramático para englobar un relato: en los *Persas*, el principal es el relato de la batalla de Salamina.

Así pues, quizá sería preferible plantearse la clasificación de los géneros como un *continuum* sin solución. Cada género concreto, más aún, cada obra concreta presenta un balance propio entre el relato y la imitación dramática. La prevalencia de uno de esos modos de representación (sin que esa prevalencia excluya automáticamente el otro modo) puede ser un criterio para clasificar como narrativo o dramático un género histórico o una obra concreta. Véase el siguiente diagrama, que pretende representar el balance entre los dos modos de representación de la *Odisea*, los *Persas* y el *Hipólito* de Eurípides:

Imitación dramática

Relato

<i>Hipólito</i>	<i>Persas</i>	<i>Odisea</i>
-----------------	---------------	---------------

En este sentido, aceptamos que la *Odisea*, que presenta dos tercios de su material como relato, o una novela del siglo XIX (por ejemplo, *Madame Bovary*), se clasifiquen como obras narrativas, por más que seamos conscientes de que en las escenas se emplea la imitación dramática. Ahora bien, la prevalencia no debe ser el único criterio de clasificación, pues en los *Persas* los componentes narrativos son equiparables a los componentes dramáticos y no por eso consideramos que la tragedia de Esquilo sea una obra narrativa.<sup>7</sup> Surge así la necesidad de enunciar un segundo criterio: el acto performativo que rige el desarrollo de la obra.

Una obra narrativa se establece como un *sermo absentis ad absentes*; las primeras palabras conforman un narrador (ausente) y unos narratarios (ausentes). A partir de ese momento original, cualquier elemento dramático

---

<sup>7</sup> En la evolución de la tragedia ática, el componente coral fue perdiendo peso desde Esquilo a Eurípides. Desde el punto de vista, esto implica que a lo largo del siglo V a. e. la prevalencia de la imitación dramática es cada vez mayor y, a cambio, los componentes narrativos van perdiendo paulatinamente importancia, pero no desaparecen por completo. Así vemos que en el *Hipólito* de Eurípides, la imitación puramente dramática ocuparía dos tercios de la obra.

(diálogo de los personajes, monólogo, etc.) quedará englobado en ese marco narrativo. Al contrario, la obra dramática se establece como un *sermo praesentium ad praesentes*: los personajes y el coro hablan para escucharse entre ellos. Ese marco dramático no excluye sino que engloba cualquier relato en boca de uno de los personajes.

En resumen, en puridad la épica y la novela moderna son géneros mixtos, pues emplean el relato y la imitación dramática, pero de una manera lata es aceptable considerar que la *Odisea* y el *Quijote* son obras narrativas por dos razones: 1) porque en ellas prevalece cuantitativamente el elemento narrativo; y 2) porque el acto performativo que rige su desarrollo es el del relato (*sermo absentis ad absentes*).

De una manera similar, la tragedia ática o isabelina también deben considerarse géneros mixtos, pues emplean la imitación dramática pero también el relato: por ejemplo, desde el punto de vista de la representación literaria, el relato del mensajero en los *Persas* no se diferencia en nada del relato de Odiseo ante los feacios. Ahora bien, es aceptable considerar que los *Persas* o *Macbeth* son obras dramáticas, porque el acto performativo que rige su desarrollo es el de la imitación dramática (*sermo praesentium ad praesentes*).

### 3. Influencia de la novela en la obra dramática

#### 3.1 Elementos narrativos en la obra dramática

Como la tragedia ateniense, las obras dramáticas contemporáneas emplean los dos modos de representación propuestos en la *República*. Así pues, la incorporación de elementos narrativos en el desarrollo de la trama es un fenómeno común y la obra de A. Conejero *La geometría del trigo* puede servirnos para ilustrarlo.<sup>8</sup> En el prólogo de la edición impresa, Ló-

---

<sup>8</sup> Con *La geometría del trigo*, Alberto Conejero ganó el Premio Nacional de Literatura Dramática de 2019. Sinopsis ofrecida por el Centro Dramático Nacional: Joan y Laia, una joven pareja de arquitectos, viajan desde Barcelona hasta un pequeño pueblo del sur para asistir al entierro del padre del primero, del que nada ha sabido en toda su vida. Cruzarán un país, tanto su territorio como su pasado reciente, para tratar de unir las piezas de un relato del que inevitablemente forman parte, y así poder comprender y com-

pez García señala la imbricación de los dos modos de representación en la obra de Conejero: «[destacaría] su compromiso con el lenguaje, estableciendo en lo poético el motor del drama, desbordando lo mimético hacia lo diegético» (López García, 2018: 12), y más adelante abunda en la misma idea:

Es en algunos de sus diálogos, muy presente en los que mantienen los personajes de Joan y Laia, donde el autor toma un deriva y una apuesta por la dimensión de lo diegético frente a lo mimético (López García, 2018: 22).

López García no analiza en qué consiste esa apuesta por lo diegético, quizá porque ningún prólogo debe adelantar la trama de una obra de teatro, como él mismo dice. En este trabajo, por motivos de extensión, nos limitaremos a analizar los dos elementos narrativos más importantes introducidos en *La geometría del trigo*: la carta de Beatriz a su hijo Joan, en la que le anuncia la muerte y el entierro de su padre; y el programa de televisión que cuenta la recuperación arqueológica de cadáveres en Pompeya.

En la primera acotación de la escena I, titulada «La carta», el autor presenta a Joan sentado en la cama y con la carta en la mano. Por el diálogo entre Joan y Laia, sabemos que Joan ha tomado la decisión de viajar de Barcelona al pueblo del sur donde van a enterrar a su padre, Antonio, al que nunca ha conocido; Laia le dice que va a acompañarlo. En la última acotación, el autor nos informa de la salida de escena de Laia y de la presencia de Beatriz: «*De algún modo Beatriz ya está allí. Y /»*.

Sin solución de continuidad, pasamos a la escena II («El vínculo»), un monólogo de Beatriz en el que empieza a recitar el contenido de la carta. En escena se superponen dos espacios: uno bien definido, la habitación donde Joan tiene la carta en la mano; y otro indefinido, desde el que Beatriz lee la carta, un largo parlamento que no puede ser calificado como *sermo praesentis ad praesentem* (imitación dramática), porque de hecho toda carta es inevitablemente un *sermo absentis ad absentem* (relato). En la carta, Beatriz cuenta

---

prenderse. Como las figuras sepultadas en Pompeya, allí en la tierra rojiza del sur esperan otros hombres y mujeres para contarnos su historia: Emilia, Antonio, Beatriz y Samuel. Porque el vínculo no desaparece y siempre estamos a tiempo de cuidarlo.

la llamada de teléfono que ha mantenido con la pareja de Antonio, le dice que no va a ir al entierro pero le pide a su hijo Joan que asista.

La superposición de dos espacios se repite en la escena IV («After love»). La primera parte transcurre en un mirador de un puerto de montaña, en la autopista que une Barcelona y el pueblo del sur. Dialogan Joan y Laia. Casi al final podemos leer la siguiente acotación: «*Laia sale, parece no haberle [a Joan] oído. De repente el cielo se convierte en una pizarra translúcida. Cientos de golondrinas van y vienen de un lado a otro. Joan las mira y vuelve a sacar la carta*». A partir de ese momento, Beatriz desde el espacio indefinido que ya vimos en la primera escena termina de recitar el contenido de la carta.

En resumen, el contenido de la carta, recitado por Beatriz como *sermo absentis ad absentem* en dos monólogos (escena II y final de escena IV), es un elemento de indudable raíz narrativa que se incorpora en medio de la imitación dramática como desencadenador de la trama.

Por otra parte, la escena VII («Pompeya») se presenta con la siguiente acotación: «*La habitación de un motel de carretera. Joan tumbado en la cama. Ella [Laia] enciende la televisión: una película en blanco y negro borrosa por la niebla de la pantalla, sin volumen. Se sienta en la cama, junto a Joan*». A continuación hay un largo parlamento de Laia en catalán, en el que se refiere al primer viaje que hicieron juntos al sur y al olor a tierra mojada, animales y alpechín. Laia parece quedarse dormida y Joan cierra la ventana. Cuando Laia se despierta se inicia un diálogo que se interrumpe repentinamente porque la televisión recupera por sí misma el volumen y corta el diálogo de los personajes. La voz en *off* de un documental cuenta el método arqueológico para recuperar los cadáveres de Pompeya, sepultados por las cenizas del Vesubio. El contenido narrativo aparece como acotación:

De repente sube el volumen del viejo televisor: «Aquí es donde han encontrado el vacío; durante el trabajo, cuando se dan cuenta de que hay un vacío, hacen una serie de agujeros a través de los cuales se introduce el yeso; el yeso llenará el vacío que ha dejado un cuerpo absolutamente consumido en la tierra, de esta forma se obtienen las figuras de cosas y personas que han estado sepultadas durante más de dos mil años».

Se trata de una narración que rompe un diálogo entre los personajes de Joan y Laia. Laia le pide a Joan que apague la televisión, él la golpea y

«el volumen vuelve a extinguirse». Continúa el diálogo, en el que se produce la ruptura. Laia sale de escena y en ese momento la televisión recupera el volumen y se vuelve a oír la voz del documental:

Fíjense, ya puede verse algo. ¿Qué es? Veamos. ¡Es una pierna! Y un brazo. Otras dos piernas. Debe de ser un grupo. En la casa de Menandro han encontrado los restos de nueve personas. Es la cabeza. Miren el cráneo recubierto por el yeso. La mandíbula y los dientes están muy bien conservados. Dos personas tal como eran en el momento de su muerte. Un hombre y una mujer. Un hombre y una mujer. Quizá marido y mujer. Encontraron la muerte juntos, unidos.

La importancia de este elemento narrativo queda patente porque da título a la escena VII («Pompeya»). Pero además las figuras de Pompeya sirven para conectar el tiempo más reciente del drama (el que viven Joan y Laia) con el tiempo antiguo de la juventud de Beatriz y Antonio, los padres de Joan. La escena V («Las arrugas de los olivos») se desarrolla en el espacio-tiempo de la juventud de Antonio y Beatriz. Antonio trabaja en una mina y se alude al polvo que lo mancha en cada jornada. Poco después, una acotación vincula ese polvo a las figuras de Pompeya:

De repente, por la ventana abierta, entran polvo y hojas secas, cada vez más, cada vez más, ceniza y polvo de arcilla; rápidamente cubre el suelo, los muebles, etc. En algún momento Antonio ha regresado. Esta cerca de Beatriz. Ella grita, él no se mueve. Mientras la ceniza le va cubriendo los muslos, la cara, los brazos. Antonio casi enterrado en el polvo. Sonríe. Ella parece una de esas figuras de Pompeya, abrazada por la ceniza.

### 3.2 Novelización de la obra dramática

Más allá de la inserción de elementos narrativos en el desarrollo mimético de la trama, las obras de teatro han sufrido la influencia creciente de la novela, que ha ido ocupando en los últimos siglos el centro del canon. Bajtín señaló que este proceso de novelización afecta a todos los géneros en época contemporánea: «Este proceso característico del siglo XIX es la “novelización” de casi todos los géneros de la literatura (no solo del poema y del drama, sino también de la lírica)» (Bajtín, 2019: 31).

*La geometría del trigo* es una obra escrita para ser representada y, como reconoce el propio autor, el texto debe mucho a los actores que la llevaron a escena. Sin embargo, el proceso general de novelización de los

géneros conlleva que la obra incorpore elementos que solo tienen sentido en la lectura individual. El más patente es la titulación de las catorce escenas que componen la obra: I. La carta, II. El vínculo, III. Sur... hasta llegar a la última, XIV. Regreso. Los títulos deben considerarse como paratextos (Genette, 1989), al igual que las acotaciones del autor. Por tanto, no procede que los pronuncie ninguno de los actores ni es verosímil que hayan aparecido en alguna cartela durante la representación. Son, pues, elementos para la lectura de un lector individual no para la recitación en un auditorio.<sup>9</sup>

Por otra parte, la novelización en *La geometría del trigo* afecta incluso al cronotopo de la obra.<sup>10</sup> Analicemos, en primer lugar, las relaciones de espacio y tiempo que se establecen en las tres primeras escenas. En la escena I, dialogan Laia y Joan, una joven pareja de unos treinta años que vive en un piso de Barcelona. Joan ha recibido una carta de su madre, Beatriz (60 años), en la que le anuncia la muerte de su padre, Antonio, y le pide que asista al entierro en un pueblo del Sur, podemos pensar en Jaén. La escena II es un monólogo de Beatriz, que recita la carta en un momento anterior pero cercano al de la escena I, en un espacio que nunca se define. La escena III se desarrolla treinta años antes en una casa de pueblo: dialogan Beatriz, que ahora tiene treinta años, con Samuel, un amigo de la infancia de su marido. Se unen al diálogo Emilia, la madre de Beatriz, y después Antonio, que tiene en ese momento treinta y cinco años.

Estas primeras escenas conforman dos mundos bien diferenciados: uno «reconocible como el actual» (López García, 2018: 16), el de Joan, Laia y Beatriz, la madre de Joan, con sesenta años; y otro más antiguo, el de la juventud de Beatriz (30 años) y su marido Antonio (35 años), y en el

---

9 En la obra de A. Conejero, los títulos de las escenas parecen cumplir una función similar a los títulos de los capítulos de una novela: cifran el contenido de la escena o aportan un valor simbólico.

10 «Vamos a denominar *cronotopo* (que literalmente significa tiempo-espacio) a la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. [...]. Entendemos el cronotopo como una categoría formal del contenido en la literatura [...]. El cronotopo tiene una gran trascendencia para el género en la literatura. Se puede decir que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo, y en la literatura la base principal del cronotopo es el tiempo» (Bajtín, 2019: 287-288).

que participan Emilia, la madre de Beatriz, y Samuel, el amigo de Antonio. A partir de ese momento, las siguientes escenas se sitúan en uno de esos dos mundos: las escenas IV, VII, IX, XI y XIV en el más reciente; las escenas V, VI, VIII, X, XII y XIII en el más antiguo.

Las escenas del mundo más antiguo tienen lugar en la casa de pueblo en la que viven Beatriz y Antonio con Emilia, la madre de Beatriz; a esa casa llega de improviso Samuel, el amigo de Antonio. Al margen de ese espacio, la entrada de una mina facilita los diálogos a solas de Antonio y Samuel. La acción se desarrolla en pocos días y no sale de esos dos lugares. Así pues, el tiempo y el espacio de esas escenas se despliegan según las reglas dramáticas tradicionales, en un cronotopo similar al de las tragedias rurales de García Lorca.

Sin embargo, las escenas que protagonizan Joan y Laia conforman un viaje desde el piso de Barcelona donde viven, pasando por un puerto de montaña en la carretera (escena IV) y un motel (escenas VII, IX y XI), hasta llegar al cementerio donde se celebra el entierro de Antonio, el padre de Joan (escena XIV). Es evidente que se trata de un viaje no solo en el espacio (de Barcelona al pueblo andaluz), sino también en el tiempo, pues Joan recupera con ese viaje la historia de su familia, como apuntaba la sinopsis de la obra. Además ese viaje de Joan y Laia cifra la evolución de los personajes desde un matrimonio en crisis, pasando por una ruptura (transitoria) hasta llegar a una renovación en una nueva fase de la pareja.

Por último, en *La geometría del trigo*, la anagnórisis toma una forma especialmente significativa, pues el reciente embarazo de Laia provoca que los personajes se descubran a sí mismos como los futuros padres fundadores de una familia. Esta anagnórisis se vincula al cronotopo del viaje y es, por tanto, similar a la anagnórisis de la novela.<sup>11</sup>

---

11 «El viaje es un símbolo extraordinariamente fértil en la literatura [...]. El viaje suele dar lugar a un salto en el estado de conciencia» (Beltrán, 2019: 40). La *anagnórisis* presenta dos formas: una premoderna, que consiste en el reconocimiento mutuo de dos familiares que han estado largamente separados; y otra moderna, que consiste en el cambio de conciencia del personaje (Beltrán, 2015: 204). Véase también Márquez (2020).

#### 4. A modo de conclusión

El análisis de los *Persas* de Esquilo ha mostrado que la tragedia ateniense mantiene en las intervenciones del coro procedimientos propios de las obras narrativas, como el catálogo, y que los diálogos de los personajes con frecuencia engloban un relato, como el de la batalla de Salamina. La consecuencia es que la tragedia debe considerarse un género mixto, pues alterna imitación dramática y relato de una manera similar a la épica o la novela. En este sentido, la narrativización de la obra de teatro, es decir, la inclusión de elementos narrativos en una obra dramática concreta, por ejemplo, *La geometría del trigo* de A. Conejero, no contradice su naturaleza genérica mixta.

Por otra parte, como señaló Bajtín, la novelización es un fenómeno general desde el siglo XIX, cuando la novela, desde el centro del canon, comienza a irradiar su influencia sobre los demás géneros. Esta influencia hace que en cierta medida un drama se conciba no solo como una obra destinada a ser puesta en escena sino también como un texto para un lector solitario. Al mismo tiempo, el drama puede adoptar formas de anacronías propias de la obra narrativa (como la analepsis) y, sobre todo, el cronotopo de viaje, típico de la novela y que rompe las unidades dramáticas clasicistas.

#### Bibliografía

- BAJTÍN, Mijaíl M. (2019). *La novela como género literario*. Trad. de Carlos Ginés Orta. Ed. de Luis Beltrán Almería. Zaragoza: Editorial Universidad Nacional (Costa Rica) / Prensas de la Universidad de Zaragoza / Real Sociedad Menéndez Pelayo (Santander).
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1998). «El debate sobre el género en la novela antigua», en Carlos Schrader, Carlos Jordán y José Antonio Beltrán (eds.), *ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΟΣ. Estudios en homenaje al profesor Serafín Agud con motivo de su octogésimo aniversario*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 259-278.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2015). *Simbolismo y Modernidad*. Mérida (Yucatán): Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2017). *GENUS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Barcelona: Calambur.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2018). «El grotesco, categoría estética», en Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria: en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor, pp. 1125-1139.

- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2019). «La novela, género literario», *Letras*, 66, pp. 13-45.
- BURNET, John (1903). *Platonis Opera*. Oxford: Oxford University Press.
- CONEJERO, Alberto (2018). *La geometría del trigo*. Madrid: Dos Bigotes.
- EGGERS LAN, Conrado (1986). *Platón. Diálogos IV. República*. Madrid: Gredos.
- ELSE, Gerald F. (1967). *The Origin an early Form of Greek Tragedy*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2008). *Las primeras novelas*. Madrid: Gredos.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1992). *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás (1972). «Breve introducción a la problemática de los géneros literarios: su clasificación en la Antigüedad clásica», *Cuadernos de Filología Clásica*, 4, pp. 213-238.
- LESKY, Albin (2001). *La tragedia griega*. Barcelona: El Acantilado.
- LÓPEZ GARCÍA, Daniel (2018). «Prólogo. La familia en peso», en *La geometría del trigo*. Madrid: Dos Bigotes.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2020). «Novela breve y tragedia a la luz de las estructuras novelescas de Baquero Goyanes», en Ana L. Baquero Escudero y Francisco Vicente Gómez (coords.), *Mariano Baquero Goyanes. Teoría de la novela y el cuento*. Madrid: Visor, pp. 195-208.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (2017). *Obras completas Tomo II. Volúmenes I-II. Orígenes de la novela*. Ed. de R. Gutiérrez y B. Rodríguez. Santander: Universidad de Cantabria / Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- PATZER, Harald (1962). *Die Anfänge der griechischen Tragödie*. Wiesbaden: Franz Steiner.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich von (1907). *Einleitung in die griechischen Tragödie*. Berlín: Weidmannsche Buchhandlung.