

La traslación de una metáfora, de Erving Goffman a *Enrique IV*

La traslación de una metáfora, de Erving Goffman a *Enrique IV*

*Maikel Rodríguez de la Cruz**

DOI 10.54103/criando.200.c344

RESUMEN

La relación entre una situación y un suceso dramático es una de las constantes del universo teatral que afecta por igual a su componente textual y lo relativo con la representación escénica. El presente artículo intenta analizar el vínculo entre estas dos categorías a partir del enfoque dramaturgico del sociólogo norteamericano Erving Goffman. Para esta tarea tomo como muestra la obra Enrique IV del escritor italiano Luigi Pirandello.

PALABRAS CLAVE

Estudios teatrales; Teoría literaria; Sociología; Estudios transdisciplinarios; Semiótica.

ABSTRACT

The correlation between a dramatic situation and event is one of the constants of the theatrical universe that affects equally its textual component and that related to the scenic representation. This article attempts to analyze the link between these two categories from the dramaturgical approach of the American sociologist Erving Goffman. For this task I choose as a sample the play Henry IV by the Italian writer Luigi Pirandello.

KEY WORDS

Theatre Studies; Literary Theory; Sociology; Transdisciplinary Studies; Semiotics.

* Universidad de las Artes de La Habana (ISA) / Universidad Surcolombiana
maikel.riguez@gmail.com

A la memoria de Roberto Gottardi

1. Sobre la insistencia de las sombras

El origen de estos apuntes surgió en una sala del Vedado a finales del 2001, durante al estreno de *Seis personajes en busca de un autor*, dirigido por el habanero Raúl Martín, icónico montaje de Teatro de la Luna y de la escena cubana en general. Esa misma semana comencé a leer todo lo que pude sobre Luigi Pirandello. En realidad, no fue mucho. No existía aún el fácil acceso a internet en el país. La primera fue la misma que viera en escena, luego vinieron *Así es si así os parece*, *Vestir al desnudo* y *Enrique IV*. Este último fue comprado en una tiendecita de libros usados en La Habana Vieja. Una edición de 1964 atestiguaba en su nota de contraportada, que aquel había sido en Cuba el Año de la Organización, eslogan revolucionario con el que aún se insiste en bautizar los años: “1969, Año del Esfuerzo Decisivo”, “2001, Año de la Revolución Victoriosa en el Nuevo Milenio”. Adentro llevaba un *ticket* de septiembre de 1964, rutas 1-2-85, de la Empresa de Ómnibus Urbanos de Ciudad de la Habana. Dejé el boleto adentro, sonreí y me pregunté, ¿a dónde habrá llevado al antiguo dueño del libro? ¿A dónde me llevaría a mí? Lo leí en una sola jornada y me quedé con la sensación de no haber entendido mucho. La fábula se me escapaba, los conflictos, los personajes, solo permanecía la lejanía de una realidad inaccesible y el eco del último parlamento: «Aquí juntos, aquí juntos...» (Pirandello 1964: 191).

Sin embargo, la oscuridad a un nivel de raciocinio se replegó a un segundo plano ante el efecto de haberlo leído dentro del laberinto de la Facultad de Teatro, maravilla inconclusa del arquitecto veneciano Roberto Gottardi conocida como el “Castillo de Elsinor”. Quedaba la fascinación, el misterio. En términos de recepción, lo racional es solo un retazo del fenómeno. Tomo prestadas las palabras de 1963 de Thomas Elliot, a propósito de *La tierra baldía*, cuando manifiesta: «...el lector más experto no se preocupa por entender; no, por lo menos al principio. Sé que parte de la poesía de la que soy más devoto es aquella que no entendí en su primera lectura» (Alcalá 2022). Veinte años después regreso hoy, como parte de una investigación doctoral, al mismo texto de L. Pirandello, al mismo deseo. No de vencer la

oscuridad, sino de aprender de ella. Con esta finalidad asumo la obra del sociólogo norteamericano Erving Goffman como dispositivo teórico y esbozo un análisis de textos dramáticos que enuncio como “situacional”, debido a que se centra en el estudio de la relación entre las categorías situación y suceso dramáticos.

2. Pirandello, en el ojo de la tempestad

El 10 de diciembre de 1936 fallece, en Roma, Luigi Pirandello. Exactamente dos años después, el mismo día de haberse alzado en Viena con el Nobel de Literatura. A su muerte dejó en su testamento una sola indicación: la de ser incinerado y devuelto a Agrigento. En aquel momento, la Iglesia Católica era reacia a la idea de la cremación de los cuerpos, razón por la cual sus cenizas debieron esperar diez años. Incluso, en el camino de regreso, todavía habrían de correr una serie de bizarras peripecias –tal como lo recuerda Andrea Camilleri en su maravilloso texto *Ejercicios de memoria* – para, finalmente, sus restos mortales descansar... divididos en dos fracciones. Una fue guardada en una piedra devenida monumento funerario, obra de Marino Mazzacurati. La otra, más o menos la mitad, fue descubierta por un laborante del camposanto en el ánfora que lo había contenido durante muchos años, antes de haber creado la piedra funeraria. Esta, al no tener lugar en la cavidad de la “roca intervenida”, se decidió esparcirla en el mar. Y cuando se acometía la tarea, finalmente, por un grupo de amigos y allegados, una ráfaga súbita de viento tiró el papel que contenía los restos sobre la tierra, la cara, el cuerpo y de quien comenzaba a decir las primeras palabras de despedida. L. Pirandello, en su testamento, escrito muchos años antes, había decretado: «Quemad mi cuerpo. Y en cuanto mi cuerpo haya ardidido, dejad que se dispersen las cenizas, porque ni eso quiero que de mí quede. Pero, si no fuera posible, llevad la urna funeraria a Sicilia y amuralladla en cualquier tosca piedra del campo de Agrigento, donde nació» (Pirandello 1962).

Quizás con el episodio anterior pueda disponer discretamente de un trasfondo para aproximarme al poder puro detrás de las palabras del escritor siciliano, a la extraordinaria revolución que significó su obra en el panorama del teatro y del pensamiento intelectual del siglo XX. Luigi Pirandello incursionó en formas literarias como el ensayo, la poesía, la narración corta, la novela y, como otros autores contemporáneos (M. Unamuno, J.P. Sartre, P. Weiss, A. Camus, etc.), dispuso de la escena como de ningún otro

lenguaje expresivo para exponer, desde maneras de hacer teatro nunca antes vistas, una exégesis desoladora del mundo. Así, la simulación, la alienación, la ausencia de “la verdad”, el vacío, la locura, van a resultar invariables temáticas que dibujan el marco de su creación. Si bien el autor se reconoció como católico, es difícil encontrar en su obra un atisbo de la sombra de Dios. Sus personajes adolecen de una soledad incurable, sin esperanza colisionan en un laberinto sordo, en una realidad que existe como doblez, como una hoja que se pliega cuidadosamente sobre sí misma haciendo extraños origamis. Esta operación, observada en un sentido técnico bajo las nomenclaturas de teatro dentro del teatro, pérdida de la cuarta pared o meta-representación, encierra un horror indescriptible: el de la incertidumbre del presente y de la propia idea de “estar vivos” o solo simularlo.

Tal como lo refiere Ana Martínez-Pañuela (2006) en su artículo «Pirandello y Unamuno frente a la locura: *Enrique IV* y “el otro”», observar la realidad como locura en el autor italiano no es la elección de un tropo de alto nivel literario, o una construcción formal a la que llega desde una indagación estética, no. Resulta, sobre todo, de la íntima aventura de cohabitar largos años con su esposa. Cuando en el 8 de mayo de 1924 un periodista del *Giornale d'Italia* le pregunta cómo la enfermedad de ella había sido su motivación para el estudio de la insania en su obra, las palabras del dramaturgo dejaron claro este particular:

Studiare no. Chi soffre e vive il tormento di una persona che si ama non ha modo di studiare, perché dovrebbe mettersi nello stato d'indifferenza dello spettatore. [...] Logica, no. Il pazzo costruisce senza logica. Essa è forma e la forma è in contrasto con la vita. La vita è informe e illogica. Perciò io credo che i pazzi siano più vicini alla vita. (Martínez-Pañuela 2006)

En este sentido, *Enrique IV* es quizás uno de sus textos más desoladores. Escrito en 1921 y estrenado el 24 de febrero de 1922 en el Teatro Manzoni de Milán (D'Amico 1972: 428), se convirtió desde entonces, y a lo largo de todo el siglo XX, en un habitual de la escena europea.

3. Goffman y el enfoque dramático

Nacido en 1922², Goffman es uno de los sociólogos más importantes del siglo XX. Su obra asume como escenario la sociedad norteamericana de los Estados Unidos en el período enmarcado entre los años 1950 y 1980. En este contexto, toma como objeto de estudio las unidades mínimas de interacción entre las personas (procesos micro-sociales) a partir de contextos espacio-temporales específicos, centrándose en grupos reducidos. Por su aporte del “enfoque dramático” se reconoce como padre de la microsociología, portadora de todo un campo de estudio: el de las relaciones sociales de co-presencia.

De la misma forma en que Pierre Bordieu (1997) esgrime la “metáfora espacial” para el planteamiento de sus conceptos de campo y espacios sociales, Goffman recurre a la “metáfora teatral” como modelo conceptual a partir del examen de las interacciones humanas y sus contextos. La metáfora, de forma general, se emparenta con la acción de expresar lo incontenible (Rodríguez 1985). Este recurso aporta la facultad de acercarse al concepto nominal no como categoría cerrada, sino como organismo vivo. Desde muchos ángulos en la tradición performática de Occidente, se repite el convenio de asumir el mundo como arena, escenario, representación. E. Goffman reclama esta dualidad realidad-representación y nos remite a pensar los individuos como actores (actor, agente, sujeto), en tanto, representan un papel, en gran parte preestablecido, por el marco de los eventos o situaciones (ceremonias simbólicas) donde participan. Esta afirmación deriva hacia un modelo de análisis basado en la analogía de un campo de conocimiento –el teatro– hacia otro campo –la sociología–, cuyas características resultan compatibles desde una dimensión topológica.

Patrice Pavis plantea: el fin último de la dramaturgia «es representar el mundo» (1998: 149). En cualquiera de las formas posibles de representación, esta disciplina establece el estatuto ficcional, el nivel de realidad de los personajes y de las acciones realizadas por estos; configura el universo dramático mediante recursos visuales y auditivos; decide lo que el público reconocerá como verdadero o no, dentro de una realidad, otra que –con anclaje directo o indirecto en una realidad pragmática– sucede

2 11 de junio de 1922, Manville, Canadá - 19 de noviembre de 1982, Pensilvania, Estados Unidos (Winkin 1999).

siempre de forma autónoma, heterotópica, suficiente en sí misma. Existe un vínculo directo, concomitante, entre la dramaturgia como disciplina y el enfoque dramatúrgico desde la sociología. E. Goffman convierte en libreto las interacciones cotidianas, establece un lenguaje de rituales públicos, traduce en texto la acción. O sea, tiene la capacidad intrínseca de dialogar con el teatro como fenómeno. Es en esta cualidad donde he encontrado ese punto intermedio para pactar con la dualidad que rige el lenguaje teatral al ser al mismo tiempo texto literario y representación. La traslación del enfoque goffmiano al Análisis Situacional Dramático propone básicamente un viaje a la semilla, un retorno hacia el Teatro como fenómeno epistemológico.

4. Esbozando las variables

Son diversos los factores implicados en la interrelación entre una situación y un suceso dramáticos: los niveles de realidad de la estructura narrativa, si la obra responde a un modelo de forma abierta o forma cerrada (Pavis 1998: 210), el momento histórico, el tratamiento de los personajes, el planteamiento de la acción dramática, la tradición teatral, el momento histórico al cual responde la estructuración de la obra, las matrices de teatralidad, etc. Son también diversas y complejas las variables que intervienen en las correspondencias establecidas entre un texto dramático como literatura y otro como generador de escenarios. Sobre todo, a causa de sus posibilidades de articulación casi infinitas: «...existen tantos teatros como tipos de relación efectivamente contraídos entre texto y escena haya habido y hay» (Barba y Savarese 2011: 361). También son diversos y realmente escurridizos los conceptos colindantes que se superponen, confunden y transitan de un campo de estudio a otro al referirnos a los términos situación y suceso dramáticos.

Simplificar un libreto, o una puesta en escena, al orden de las relaciones entre situaciones y sucesos dramáticos es una operación que solo toma sentido desde un análisis estructural encausado a delimitar elementos como: el énfasis de la estructura narrativa, la relaciones entre dicho énfasis y los núcleos ideotemáticos del texto, el desarrollo de la dinámica de la acción; en un segundo nivel, según el tipo de relación entre situación y suceso,

cómo se comporta las matrices³ de realidad en el texto en tanto «mundo posible» como lo denomina Doležel.

Entonces, ¿qué es una situación y un suceso dramáticos?, ¿cómo se definen?, ¿según cuál autor?, ¿cuándo?, ¿bajo cuáles modelos?, ¿qué la ocasiona?, ¿cuáles son sus componentes?, ¿desde el teatro?, ¿desde la sociología? Quizás cada una de estas preguntas impondría la escritura de tratados en solitario para abordar cuestiones profundamente complejas. Por tanto, una vez reconocido los límites de este acercamiento, a continuación, enuncio de forma resumida los conceptos con los cuales pretendo realizar un acercamiento al texto *Enrique IV*.

Entiendo la situación dramática como “un tajo en la realidad” con la intención, casi taxidérmica, de dar sentido a las reglas internas del drama a través de un marco de acción o fotograma. Tajo o cisura al fin, implica una perspectiva mayormente sincrónica ante una situación particular. Pudiera resumirse como un marco sincrónico de realidad. Esta realidad referenciada es, sin duda, una de corte dramático, o sea, es un estado de cosas posibles relacionadas entre sí de forma organizada, cuya existencia trasciende su referente inmediato y genera un universo que, «desprovisto de contradicciones» (Doležel 1997: 81) en su diseño, resulta autorreferencial, suficiente en sí mismo. La situación dramática implica una valoración, un tipo de complicidad donde el receptor deberá “completar el espacio en blanco” y descifrar un contexto principalmente cultural imposible de ser revelado de forma aislada.

Por su parte, el suceso dramático está conformado a partir de la interrelación de tres condiciones. Primero, la transformación de un estado de cosas partiendo de un punto A hacia un punto B en un período de tiempo limitado (Bal 1990); segundo, implica «una desviación significativa de la norma» – (Lotman 1982: 285) y Teun A. Van Dijk (1985) –. Su especificidad radica en lo extraordinario de lo ocurrido dentro de un sistema de acontecimientos anteriores, simultáneos o posteriores; tercero, dicha

3 El término “matriz”, tanto en lo que respecta a la teatralidad como a la realidad misma, ha sido empleado en el sentido en que las “matrices” (mater) funcionan como abstracciones de corte analítico, y, a pesar de su marcado carácter individual y subjetivo, pueden ser reconocibles como “algoritmo” o “identidad” cuando es objetivada o conformada desde registros y modalidades en su estudio, enunciación e interpretación. A partir de: Mandoki, K. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales*, (Prosaica II). Siglo XXI Editores, México.

dimensión de lo “extraordinario” adquiere o no relieve en contraste con lo que resulta “ordinario” en determinado ámbito cultural (285-286).

Al observar la relación entre ambas categorías, retorno a la labor del sociólogo norteamericano quien, de forma resumida, plantea: la representación está compuesta por límites prestablecidos social y culturalmente, y estos pueden variar según el grado de libertad que le corresponda al rol de cada uno de los participantes (Goffman 2006: 131). A su vez, la situación es capaz de tolerar cierta desviación de la norma de participación. Incluso, «si se mantiene una excusa efectiva, puede tolerarse una desviación grande» (360). De esta forma puede entenderse la “desviación” como un elemento integrante de casi todas las situaciones. La relación entre la desviación y la norma establece una dialéctica con dos resultados posibles: o la primera es absorbida por la segunda reafirmando, o, sencillamente, la conduce a un nuevo marco. En el primero de los casos, cuando un individuo rompe el marco, es posible que se produzca un desbordamiento y un “embordamiento” luego, la situación absorbe la fractura de forma natural, autónoma (373). En el segundo de los casos el desbordamiento sobrepasa la capacidad de plasticidad de la situación y da paso a un nuevo marco. De esta manera, al comprender lo anterior desde las categorías situación y suceso dramáticos, podría declarar: una situación es “un estado de cosas” llamada a transformarse por un suceso dramático, generando una dialéctica donde la primera se resiste a ser transformada y el suceso tiene la potencialidad de transformarla. Esto generaría una nueva situación dramática. En otra variante, el suceso sería absorbido por la situación que se reafirmaría en sus términos. Para observar la mediación uno, o cuantos sucesos pueda contener una situación dramática, acudo al término “franja” (strip) –también proveniente de la obra de E. Goffman–. Este concepto señala un corte en una acción en curso, tal como es presentada desde la perspectiva de los sujetos implicados en ellos. La “franja” no es una división natural: «...se usará sólo para referirse a cualquier conjunto amplio de sucesos (cualquiera que sea su estatus en la realidad) sobre los que uno quiere llamar la atención como punto de partida para el análisis» (11). Así, este concepto aísla el fragmento seleccionado del resto de la cadena de acontecimientos; se centra en la mediación de uno o varios sucesos

y una sola situación dramática en un sentido micro, desprovisto de un antes o un después, de causas o consecuencias⁴.

5. Enrique IV, un análisis situacional

De forma abreviada y, para propiciar una mejor comprensión del funcionamiento de las variables, anoto la fábula de *Enrique IV* de la siguiente forma:

A principios del siglo XX, aproximadamente 1902, durante la celebración de una cabalgata que había tenido como motivo temático la corte de Enrique IV⁵, emperador del Sacro Imperio Romano-Germánico, el protagonista de la obra –cuyo nombre real L. Pirandello prefiere no revelar y asume el nombre de Enrique IV en todo momento– cayó de su caballo sufriendo un fuerte impacto en la cabeza. Acto seguido perdió la conciencia y luego, al recuperarse, su propia identidad. Así, vivió aparentemente veinte largos años bajo la siguiente ilusión: él era en carne y hueso el personaje que hubo representado durante la mascarada. Rodeado de una cuadrilla de servidores –Landolfo (Lolo), Arialdo (Franco), Ordulfo (Momo), Bertoldo (Fino), Fraile (Giovanni), actores todos, algunos asalariados por sus parientes más cercanos, otros sirvientes del, una vez, rico aristócrata italiano– mantiene una magnificencia correspondiente a la posición del augusto emperador del siglo XI. Después de doce años, el protagonista se cura de su demencia y comprende quién es, pero... aborrece de tal forma lo ordinario del mundo a su alrededor que prefiere conservar la apariencia de su locura ante los demás. A esta extraña corte en el presente de 1922 llega el grupo de la marquesa Matilda Spina, a quien el lunático había amado antes del accidente ecuestre, con su hija Frida, su prometido, y sobrino de Enrique IV, el marqués Carlos Di Nolli, el Dionisio Genosi y el Barón Tito Belcredi, quien había causado el accidente

4 Por su relación directa con la obra de E. Goffman durante este epígrafe he enunciado de forma resumida las variables: *situación dramática*, *suceso dramático*, *situación dramática embordada-desbordada*, *franja*. A estos términos se le suman otros que serán presentados por su carácter operativo durante el desarrollo del próximo epígrafe. Estos conceptos serán: *situación borde (de inicio)*, *situación borde (intermedio)* y *situación borde (de cierre)*.

5 11 de noviembre de 1050 - 7 de agosto de 1106. Tomado de: http://ec.aciprensa.com/wiki/Enrique_IV
<http://artsandculture.google.com/entity/m0b2kj?hl=es>
<http://mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=enrique-iv-emperador-del-sacro-imperio>

veinte años atrás. Por iniciativa del doctor, los invitados se disfrazan con ropas del siglo XI. Su intención es que la incongruencia cronológica pueda provocar la recuperación del demente. Finalmente, Enrique IV revela a todos su restablecimiento y su desprecio por una vida fútil. Desenmascara también al culpable de su accidente, al traidor Belcredi, y, acto seguido, lo apuñala de muerte ante el estupor y la impotencia de los presentes.

Siguiendo la edición de 1964 de *Enrique IV*, publicada en La Habana por la Editorial del Consejo Nacional de Cultura, la obra está estructurada en tres actos, sin subdivisiones menores. El acto primero tiene un total de treinta y ocho cuartillas, el segundo un total de veintisiete y el último, solo once. La acción de toda la obra, en cuanto a temporalidad se refiere, transcurre de forma lineal, o sea, sujeta a una relación de causa y efecto en el tiempo y el espacio. La confluencia de los diferentes planos de realidad que contiene la obra no altera este decurso lineal de la acción, aún en la locura, en la simulación. Dicha confluencia ha sido cuidadosamente ordenada por el dramaturgo, mediante códigos escénicos y ficcionales presentes en la enunciación directa de parlamentos de personajes, didascalias, elementos escénicos, etc.

Además de la edición anteriormente señalada, he considerado oportuno esgrimir como referencia la edición del texto *Enrique IV* que aparece en *Obras completas, Tomo I* de Luigi Pirandello, edición Plaza & Janés, S.A. de 1962. También agrego la edición digital del original en italiano realizado en el 2006 por el Proyecto Gutenberg E-Book⁶, para tener una perspectiva más completa de la obra, tomando en cuenta las mutaciones inevitables que ocurren durante el ejercicio de la traducción.

A continuación, presento el Análisis Situacional Dramático a partir del siguiente esquema: Franja (estructura externa de la obra-tiempo-espacio-personajes), Situación Dramática, Sucesos.

Primera Franja: correspondiendo al Acto I, el espacio (real) es una villa en Umbria, una sala espaciosa. Teniendo en cuenta la forma en que un mismo espacio escénico alterna su condición espacio-temporal a partir de las convenciones que establece el autor durante toda la obra y, con la intención de evitar cualquier desconcierto, me refiero al espacio-tiempo “real” al que por convención corresponde al salón espacioso de una Villa de Umbria en 1922. A su vez me establezco como espacio-tiempo “simulado”

6 www.gutenberg.org

al que se refiere al salón del trono del emperador Enrique IV del siglo XI.

Los personajes durante esta primera situación, serán (Fino) Arialdo, Landolfo, Ordulfo, Bertoldo, Paje 1, Paje 2, Giovanni (siete en total). La acción, en cuanto a espacialidad se refiere, transcurre toda en el mismo salón. El tiempo (real) es algún momento de 1922. Situación Dramática: Un grupo de actores profesionales toman un descanso de la representación ininterrumpida que se efectúa para construir el ambiente histórico del Imperio Germano-Romano del siglo XI, donde un aristócrata italiano, después de un golpe en la cabeza, delira desde hace años creyendo ser Enrique IV. Los actores fuman, conversan de forma trivial sobre las circunstancias históricas, las incongruencias y caprichos de la representación.

Suceso A (situación borde “de inicio”⁷): Fino (Bertoldo) es un nuevo figurante. Cuando se incorpora a la mascarada descubre que el *background* del personaje construido ha errado su circunstancia histórica por falta de especificaciones por parte de su empleador, el Marqués Di Nolli, trastocando el Enrique IV del siglo XI (1050 -1106), por Enrique IV de Francia (1553 -1610). Suceso B (situación embordada⁸): el Paje 1 va a fumar. Esta es una acción, aparentemente, no extraordinaria, en tanto, “desviación significativa de la norma”, posee la potencialidad de alterar la situación dramática, desde el olor o desde la acción misma que resulta un anacronismo severo. Siendo esta la razón de haber sido incluida en el análisis. Suceso C (situación embordada): Bertoldo conoce la circunstancia de haber sido contratado a raíz de la muerte de Tito, actor encargado de representar al obispo Adalberto, mas el nuevo personaje Bertoldo carece de trasfondo histórico conocido (característica compartida con los otros tres personajes). Suceso D (situación embordada): Bertoldo advierte sendos cuadros en el fondo de la sala (imágenes de Enrique IV y la Marquesa Matilde) como anacronismos. Landolfo y Arialdo le explican, no debe preocuparse por ese tipo de detalles y que, de ser posible, solo trate de divertirse. Suceso E (situación embordada): Entra Giovanni vestido de frac. Esto, en sí mismo, puede ser

7 Situación borde (de inicio): corresponde al inicio de la obra, o sea, la que realiza el primer corte de carácter estructural en una secuencia de acontecimientos organizados que dan lugar a la fábula.

8 Situación embordada: se refiere a la situación que logra absorber de forma natural al suceso dramático, esta operación reafirma y da solidez a su estado primario.

considerado como un anacronismo, así lo hacen notar Ordulfo y Landolfo, sin embargo, la función del nuevo personaje es indicar la llegada del Marqués di Nolli junto a varios invitados. Suceso F (situación desembordada⁹): Giovanni ordena a todos los presentes desalojar la sala y evitar que el emperador, si despertara de su siesta, entrara al salón antes de lo convenido.

Segunda Franja: correspondiendo al Acto I, el espacio es una villa en Umbria, una sala espaciosa. Los personajes, durante esta primera situación, serán Giovanni, Marqués di Nolli, Barón Tito Belcredi, Doctor Dionisio Genoni, Doña Matilde Spina, Marquesa Frida. En total, seis personajes. La acción, en cuanto a espacialidad se refiere, transcurre toda en el mismo salón anterior. El tiempo es algún momento de 1922. Situación Dramática: Con la intención de hacer que el Dr. Genoni ponga en marcha una estrategia y obligue a Enrique IV a retomar la razón, Nolli, junto con un grupo amigos involucrados en el accidente ecuestre de Enrique IV, asisten al salón de actos. Se reparten los roles respectivos en la medida sanadora y ajustan su treta.

Suceso A (situación embordada): Giovanni, después de desalojar la sala de todos los actores profesionales, le informa a Di Nolli: sus instrucciones han sido dadas. Después, Nolli hace entrar a sus invitados. Suceso B (situación embordada): Dr. Genoni, Doña Matilde, Di Nolli y Belcredi conversan sobre el cuadro de Doña Matilde de joven y el parecido de esta con su hija. Suceso C (situación embordada): Dr. Genoni, Doña Matilde, Di Nolli, conversan sobre la última visita de la madre de Di Nolli a su hermano Enrique IV. Aparece, por primera vez, la idea de la recuperación del lunático. Suceso D (situación embordada): Dr. Genoni, Doña Matilde, Di Nolli y Belcredi retoman el tema de los retratos, pero, esta vez, el Doctor Genoni investiga su origen, se hace un recuento de la mascarada, de la circunstancia histórica elegida como temática y de la cabalgata motivo de la mala fortuna del enfermo. Suceso E (situación embordada): Dr. Genoni, Doña Matilde, Di Nolli y Belcredi recuerdan el accidente y los primeros momentos luego de haberse “instaurado” el personaje de Enrique IV. Suceso F (situación embordada): mientras Frida, Doña Matilde, Doctor, Di Nolli y Belcredi conversan, irrumpe Bertoldo, quien ha escapado de su papel a razón de no

9 Situación desembordada: se refiere a la que no tiene la plasticidad o/y resistencia suficiente para absorber un suceso determinado, generando la aparición de una nueva situación dramática.

ser capaz de seguir en la locura a los otros intérpretes. Suceso G (situación embordada): Frida, Doña Matilde, Doctor, Di Nolli, Belcredi y Bertoldo conversan. Entran Landolfo y Arialdo para avisar: Enrique IV quiere enjuiciar a Bertoldo y está como loco, de ser posible debería anunciarse cuanto antes la llegada de ilustres visitantes. Suceso H (situación embordada): Doña Matilde, Doctor, Di Nolli, Belcredi, Landolfo, Frida y Bertoldo, ante la idea de Landolfo, discuten sobre los personajes que deberán representar en presencia de Enrique IV. Bertoldo sale a buscar los vestidos de época. Suceso I (situación embordada): Doña Matilde, Doctor, Landolfo y Belcredi, ajustan los detalles finales de sus personajes. Di Nolli y Frida se retiran para no participar en la mascarada. Suceso J (situación embordada): Entra Bertoldo con los vestidos. Doña Matilde, Doctor y Belcredi se prueban los trajes. Landolfo los ayuda. Suceso K (situación desbordada): Doña Matilde, Doctor y Belcredi ya están disfrazados con los trajes de época. Arialdo abre una de las puertas y anuncia la llegada del emperador. Entra Enrique IV, Ordulfo y dos pajes.

Tercera Franja: correspondiendo al Acto I, el espacio (simulado) es la Casa Imperial de Goslar, el majestuoso salón del trono. Los personajes, durante esta tercera situación, serán Enrique IV, Barón Tito Belcredi, Doctor Dionisio Genoni, Doña Matilde Spina, Giovanni, Marqués di Nolli, Barón Tito Belcredi, Doctor Dionisio Genoni, Doña Matilde Spina, Marquesa Frida. En total, nueve personajes. El tiempo (simulado) es algún momento de principios del siglo XI. Situación Dramática: Fuera de lo calculado, Matilde, el Doctor y Belcredi tienen que presentarse ante Enrique IV, antes de echar a andar su plan. Los actores se ajustan a sus personajes procurando funcione lo mejor posible la representación. También esta será una forma de evaluar el verdadero estado del lunático.

Suceso A (situación embordada): Una vez los invitados, Belcredi, Doctor Genoni y Doña Matilde, han sido presentados, Enrique IV insiste en reconocer en Belcredi, a otro personaje histórico, Pedro Damian, a quien aborrece por haber tomado partido por el Papa Alejandro. A pesar de las aclaraciones de Landolfo, Enrique IV se mantiene en su desconfianza hacia el invitado. Suceso B (situación embordada): Enrique IV repara en la presencia de Matilde como el personaje de su madre, pero por la edad corresponde a un momento donde él mismo debió tener al menos veintiséis años. A esto se le sumaba la incongruencia

de haber sido informado tiempo atrás de su muerte (refiere a la muerte de su verdadera hermana). Esta reflexión resulta significativa por el proceso de pensamiento razonado que subyace en ella. Es una de las señales de que el personaje puede estar menos extraviado de lo aparente. Suceso C (situación embordada): Enrique IV regresa insistente a la idea de que Belcredi es Pedro Damian, quien es un aliado oscuro del Papa Gregorio VII. Al final, el emperador se reconoce en las manos del poder del prelado y espera que sus invitados puedan intervenir a su favor ante el criterio del Papa. Suceso D (situación desbordada): Luego de apelar, por última vez, a la intervención de sus invitados ante el Papa, Enrique IV sale del salón.

Cuarta Franja: correspondiendo al Acto II, el espacio (real) es una villa en Umbria, la misma sala espaciosa de la primera y segunda situaciones. Los personajes, durante esta cuarta situación, serán Barón Tito Belcredi, Doctor Dionisio Genoni, Doña Matilde Spina, Landolfo, Di Nolli, Bertoldo, Frida. En total, siete personajes. La acción, en cuanto a espacialidad se refiere, transcurre toda en el mismo salón anterior. El tiempo (real) es algún momento de 1922. Situación Dramática: Matilde, el Doctor y Belcredi, luego de haber estado en presencia de Enrique IV, discuten sobre el estado real del enfermo y sobre la supuesta validez del plan.

Suceso A (situación embordada): Matilde, el Doctor y Belcredi recapitulan sobre el encuentro anterior, Matilde está segura de haber sido reconocida, mientras que Belcredi la refuta y el Doctor reafirma la presencia de una “elasticidad analógica”. Este es, sin dudas, el vaticinio de un pronóstico favorable para el enfermo. Suceso B (situación embordada): Carlo di Nolli regresa con Frida en el automóvil. Bertoldo anuncia a Frida –quien se presenta, ante todos los reunidos, ya vestida con el traje de su madre–. Se continúa discutiendo sobre el inminente momento de pasar a la acción. Suceso C (situación desbordada): Entra Landolfo, advierte que para continuar con el plan y sacar al Doctor y a Matilde, primero deberá hacerlos despedir oficialmente argumentando: el Pontífice los recibirá para obtener su fallo a favor del emperador. Matilde y el Doctor vuelven a disfrazarse.

Quinta franja: correspondiendo al Acto II, el espacio (simulado) es la Casa Imperial de Goslar, el mismo majestuoso salón del trono visto durante la tercera situación dramática. Los personajes, durante esta tercera situación, serán Enrique IV, Barón Tito

Belcredi, Doctor Dionisio Genoni, Doña Matilde Spina. En total, cuatro personajes. El tiempo (simulado) es algún momento de principios del Ssglo XI. Situación Dramática: Próximos a salir en la empresa de lograr el perdón del Papa Gregorio, Enrique IV recibe a Matilde y al Doctor disfrazados para despedirlos ceremonialmente.

Suceso A (situación embordada): Enrique IV aprovecha la ocasión en la que Doctor y Matilde se despiden para ir a encontrarse con el Papa, para acercarse a Matilde tomando “el amor de su hija” como motivo de la conversación. Suceso B: (situación desbordada): Matilde y el Doctor salen. Permanece Enrique IV, quien reflexiona en voz alta delante de Landolfo, Arialdo, Bertoldo y Ordulfo sobre lo acontecido, sobre su locura y sobre la presencia de estos invitados. Es la antesala del quiebre de la locura.

Sexta Franja: correspondiendo al Acto II, el espacio es, primero (simulado), la Casa Imperial de Goslar, el mismo majestuoso salón del trono visto durante la tercera y la quinta situación dramática. Pero luego tornará en un espacio real, una villa en Umbria, la misma sala espaciosa de las situaciones primera y segunda. Los personajes, durante esta sexta situación, serán Enrique IV, Barón Tito Belcredi, Doctor Dionisio Genoni, Doña Matilde Spina, Landolfo, Arialdo, Bertoldo y Ordulfo. En total, ocho personajes¹⁰. Con la misma variación del espacio, durante esta sexta situación, el tiempo (simulado) será algún momento de principios del siglo XI, luego será sobrescrito por el presente, 1922. Situación Dramática: Enrique IV hace explícito, ante la incredulidad de Landolfo, Arialdo, Bertoldo y Ordulfo, que ya ha retomado su conciencia, su identidad.

La extensión de este texto no permite prolongarme demasiado en exámenes puntuales, más allá de presentar cómo funciona el Análisis Situacional. Sin embargo, antes de proceder a desglosar la relación entre la situación y los sucesos dramáticos de esta franja, quisiera realizar una breve observación. Este es uno de los cambios más significativos dentro de toda la obra en cuanto a la convención espacio-temporal empleada por el dramaturgo. En una misma situación dramática convergen los dos tipos de espacio-tiempo, el que concierne al presente de Umbría, 1922, y el que ha sido simulado, correspondiente al imperio

10 En esta situación, el personaje del Fraile (Giovanni) aparece “fuera de la escena”, sin locuciones, razón por la cual no lo he incluido en el listado de personajes correspondientes a esta situación dramática.

Germano-Romano del siglo XI. Es una de las secuencias donde mejor se puede observar la utilidad de este tipo de análisis. Al establecer énfasis en la relación situación-suceso dramáticos, se simplifican otras variables textuales y escénicas. Esta operación permite observar cómo en la obra se supedita el flujo de la acción a la perspectiva de un solo personaje. Es particular en la historia del teatro, dentro de una convención aristotélica, la primacía de la categoría *fábula*¹¹ sobre el personaje. Según el teórico libanés Robert Abirached (1994), hasta el siglo XVIII, existió un acuerdo tácito sobre la hegemonía de la acción, como partícula del acontecimiento que ensambla la *fábula*, sobre la categoría personaje. Este acuerdo, en el contexto del autor y, aún en pleno siglo XXI, no ha desaparecido. Más bien, ha eclosionado en una operación de sublimación hacia infinitudes de formas dramáticas; van, desde un históricamente persistente teatro “de la cuarta pared”, hasta la narrativa preestablecida de un video juego. Retomando el criterio de R. Abirached, para él los personajes: «[...] se manifiestan en el marco de la *fábula*, que sobrepasa a cada uno de ellos y los ordena unos con respecto a los otros en un sistema de relaciones. La mimesis no representa sus modelos de ser –que vienen dados por la acción, sin constituirles una “interioridad”– sino su manera y capacidad de obrar» (1994: 57).

Sin embargo, en este pasaje, en particular, el encadenamiento de los acontecimientos no pierde su relación de causa y efecto, pero sí se supeditan a la perspectiva del personaje Enrique IV para transformar la conciencia del espacio-tiempo según su voluntad. Y con ella el sentido de inmersión que afecta a todo el sistema de personajes, pero también al receptor, en cualquiera de sus variables. El personaje se rebela a enfrentar la realidad –o lo hace en sus términos de simulación–, tanto a nivel ideotemático como a nivel de la relación entre las categorías de acción y personaje y, la comprensión de la unión de estas dos variables, es, sin duda, una de las claves para entender la complejidad de esta obra.

Suceso A (situación embordada): partiendo de un espacio y un tiempo simulado, Enrique IV le pregunta directamente a Bertoldo sobre su nombre real. A partir de esta interpelación

11 El término *fábula* ha de ser entendido «como estructura narrativa de la historia» (Pavis 1998: 197). Así, la *fábula* responde a una ordenación de las acciones en una relación de causa/efecto, por tanto, su planteamiento es de carácter cronológico (Tomachevski 1978: 202-203).

van cayendo una a una las simulaciones. Suceso B (situación embordada): luego de reconocerse, de forma consciente, en una actualidad de principios de 1920, el emperador prefiere seguir usando la lámpara de aceite. Esto en sí mismo es débil como suceso en un sentido narrativo, pero, como metáfora del estado del personaje es sumamente significativo para comprender el efecto y el compromiso de los años de “representación” a un nivel profundo. Suceso C (situación desembordada): Giovanni (Fraile) llama a la puerta de Enrique IV. Entre Enrique IV, Ordulfo Landolfo, Arialdo y Bertoldo convienen en continuar la farsa.

Séptima Franja: correspondiendo al Acto II, el espacio (simulado) es la Casa Imperial de Goslar, el mismo majestuoso salón del trono visto durante la tercera, la quinta y parte de la sexta situación dramática. Los personajes, durante esta séptima situación, serán Enrique IV, Landolfo, Arialdo, Bertoldo, Ordulfo y Giovanni. En total, seis personajes. El tiempo (simulado) es algún momento de principios del siglo XI. Situación Dramática: Enrique IV, como cada noche, dicta a un Fraile un breviario de su vida que servirá para la posteridad.

Suceso A (situación borde “intermedio”¹²): Giovanni, disfrazado como un fraile viejo, escribe el dictado del emperador.

Octava Franja: correspondiendo al Acto III, el espacio (simulado) es la Casa Imperial de Goslar, el mismo majestuoso salón del trono visto durante la tercera, la quinta, parte de la sexta y séptima situación dramática. Los personajes, durante esta octava situación, serán Enrique IV, Barón Tito Belcredi, Doctor Dionisio Genoni, Doña Matilde Spina, Landolfo, Arialdo, Bertoldo y Ordulfo. En total, ocho personajes. El tiempo (simulado) es algún momento de principios del siglo XI. Situación Dramática: El Doctor, Matilde, Belcredi, Di Nolli y Frida ponen en marcha la estrategia de confrontar a Enrique IV con la imposibilidad de cohabitar dos tiempos, dos realidades.

Suceso A (situación borde “intermedio”): Frida, disfrazada como la Marquesa de Toscana, se le aparece como una visión fantasmagórica a Enrique IV quien grita del susto. Suceso B

12 Situación borde (intermedio): corresponde a un momento cualquiera de la obra, siempre y cuando no sea el principio o el final, donde se realiza un corte artificial en la lógica de las relaciones entre situación y suceso dramático por razones diversas, ya sea de tipo escénicas, que respondan a la conclusión -inicio de una estructura externa de la obra (dígase un acto o capítulo), entre otras variaciones.

(situación desembordada): ante el alarido del emperador, Frida huye despavorida.

Novena Franja: correspondiendo al Acto III, el espacio (real) es una villa en Umbria, la misma sala espaciosa de las situaciones primera, segunda, cuarta y parte de la 6ta. Los personajes, durante esta novena situación, serán Enrique IV, Barón Tito Belcredi, Doctor Dionisio Genoni, Doña Matilde Spina, Landolfo, Arialdo, Bertoldo y Ordulfo. En total, ocho personajes. El tiempo (real) es algún momento de 1922. Situación Dramática: Enrique IV es confrontado por el Doctor, Matilde, Belcredi, Di Nolli y Frida, a razón de haber simulado su locura.

Suceso A (situación embordada): Di Nolli sale de su escondite, el resto de los personajes también acuden ante los gritos de Frida en el suelo y el estupor de Enrique IV. Suceso B (situación embordada): Belcredi le echa en cara a Enrique IV que su engaño ha sido delatado por Landolfo, Arialdo, Bertoldo y Ordulfo. Suceso C (situación embordada): Enrique IV, delante de todos, reconoce haber vivido en un desvarío durante doce años, también confiesa haber recuperado la razón luego de ese plazo. Suceso D (situación embordada): Enrique IV recuerda lo acontecido durante la cabalgata hace veinte años. Suceso E (situación embordada): Enrique IV expone la razón de haber simulado su enfermedad durante ocho años. Suceso F (situación embordada): Enrique IV toma a Frida en sus brazos y ordena a sus asistentes, Landolfo, Arialdo, Bertoldo y Ordulfo, maniatar a todos los presentes en la sala. Suceso E (situación desembordada): Belcredi logra zafarse y Enrique IV, tomando la espada de Landolfo, le atraviesa el vientre.

Por cómo se observa con mayor transparencia el énfasis del discurso de la obra durante esta franja, sería oportuno realizar un último paréntesis. Si bien, anteriormente, ya Enrique IV había confirmado delante de sus acompañantes habituales, Landolfo, Arialdo, Bertoldo y Ordulfo, su simulación, durante el suceso C de esta penúltima franja, el personaje, al ser confrontado por Belcredi, el Doctor, Matilde, Di Nolli y Frida, otra vez manifiesta de manera definitiva su lucidez. También recuerda, delante de todos, el origen de su accidente y deja en claro que toda su tribulación se debió al azote recibido por su caballo de la mano de Belcredi. Como se había dicho antes, la recuperación de Enrique IV ocurrió ocho años atrás y uno de los giros más estremecedores es saber que, ya cuerdo, elige continuar con la farsa.

La revelación final, si bien desencadena una serie de trágicos acontecimientos que concluyen con la muerte de Belcredi, no responde al esquema de la intriga de la fábula. Sí, el emperador se indigna ante los intereses mundanos de cada uno de sus invitados, particularmente con Belcredi, por razones meridianas, pero esta historia no responde al estereotipo del protagonista vengador. Si al buen doctor no se le hubiera ocurrido implementar su estratagema poco ortodoxa, si no hubiera tenido el apoyo de quienes, de una forma u otra, contribuyeron a materializarla, Enrique IV seguiría en algún lugar representando su papel de regente medieval. En este sentido, la última angustia del personaje gira en torno a la imposibilidad de continuar la representación. La violencia que acompaña a este desenlace se origina en dicha frustración. ¿Cómo postergar un momento donde –no importa para otros cuán extraño sea– somos dichosos? Así, como un niño rodeado de sus compañeros de juego, ignora el tiempo y la muerte, se siente libre y determina: «Aquí juntos, aquí juntos... ¡y para siempre!» (Pirandello 1964, p.191). Justo así. ¿Qué sacrificar para conseguirlo? Todo, incluso la propia realidad.

Suceso C (situación embordada): Enrique IV, delante de todos, reconoce haber vivido en un desvarío durante doce años, también reconoce haber recuperado la razón luego de ese plazo.

Décima Franja: correspondiendo al Acto III, el espacio (real) es una villa en Umbria, la misma sala espaciosa de las situaciones primera, segunda, cuarta, parte de la sexta y novena. Los personajes, durante esta décima situación, serán Enrique IV, Barón Tito Belcredi, Doctor Dionisio Genoni, Doña Matilde Spina, Landolfo, Arialdo, Bertoldo y Ordulfo. En total, ocho personajes. El tiempo (real) es algún momento de 1922. Situación Dramática: Belcredi muere del corte propinado por Enrique IV ante la consternación y la culpa de todos los presentes.

Suceso A (situación embordada): Varios de los presentes auxilian a Belcredi que, gravemente herido, denuncia la “cordura” de Enrique IV. Salen del salón. Suceso B (situación embordada): Se escucha un grito de Matilde anunciando la muerte de Belcredi. Suceso C (situación borde “de cierre”¹³): Enrique IV toma conciencia de lo acontecido.

13 Situación borde (de cierre): corresponde al término de la obra, o sea, es el corte final, de carácter estructural, en una secuencia de acontecimientos de la cual, de una forma u otra, hemos sido testigos.

6. Fuera del marco

Como antes anunciara, este artículo gira sobre el interés de mostrar el funcionamiento del Análisis Situacional Dramático, surgido a partir de la obra de Erving Goffman, y de la abierta intención de estudiar el texto dramático desde dispositivos transdisciplinarios como lo son –por solo mencionar los más directos– la teoría literaria, la semiótica y la sociología. El análisis anterior sobre *Enrique IV* forma parte de un estudio en proceso, que toma como muestra, además, *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca; *Rinoceronte*, de Eugene Ionesco; *El amante*, de Harold Pinter; y *Charlotte Corday* de Nara Mansur. De esta forma, cualquier razonamiento con intención de desmontaje hermenéutico, responde a la necesidad de ilustrar de forma descriptiva cómo opera y cuáles pudieran ser sus potencialidades en la práctica de talleres de escritura, procesos de montaje escénico, estudios literarios, etc.

Mientras concluyo estas palabras, recuerdo a Roberto Gottardi, las pocas veces que hablé con él, en su modesto apartamento, o trastabillando con los adoquines de la Habana Vieja, o a la sombra de los framboyanes a salida de la Facultad de Arte Teatral de la Universidad de las Artes de Cuba. Disertando siempre sobre todo pendiente de su proyecto original. Era difícil estar cerca, escucharlo y, a pesar de su pronunciación, de su apellido, no sentirlo como un cubano más. Es curioso, solo supe que él había nacido en Venecia cuando crucé por primera vez el Puente del Rialto. Viendo pasar un *vaporetto* por debajo me pregunté, ¿Gottardi habría alguna vez leído *Enrique IV*? ¿En qué momento habría reclamado aquella otra isla, perdida en el Caribe, como su legítimo imperio? No tuve respuestas, pero, creo, entendí mejor su visión, su arquitectura, y, por consecuencia, mi relación con el Castillo de Elsinor. Quizás por ello, meses después, estuve tentado a regresar al mismo escalón donde entonces leyera *Enrique IV*. No sé si hubiera sido un detalle romántico o estuviera más cerca del asesino regresando al lugar del crimen. En todo caso, hubiera supuesto una acción carente de sentido. Hoy la Facultad son ruinas ocupadas por la salvaje naturaleza del Trópico y amantes pasajeros amparados en su soledad. Tampoco encontraría en ella otro fantasma que no fuera el de un arquitecto mustio quien, con planos debajo del brazo, persiste en su sueño de ladrillos rojos y calles estrechas y canales y laberintos a medio construir.

Bibliografía

- Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de la Escena de España.
- Alcalá, C. (2022). «Cien años de “La Tierra Baldía”, el poema que T.S. Eliot escribió sin saber lo que decía» *El debate.com* https://www.eldebate.com/cultura/20221220/centenario-tierra-baldia-eliot_80824_amp.html?espv=1 (cons. 23/09/2024).
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- Barba, E y Savarese, N. (2007). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. La Habana: Alarcos.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Madrid: Anagrama.
- Camilleri, A. (2020). *Ejercicios de memoria*. Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.
- D'Amico, S. (1972). *Historia del teatro dramático. (Tomo II)*. La Habana: Instituto Cubano del Libro. .
- Dijk Van, T. (1980). *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra. .
- Doležel, L. (1997). «Mímesis y mundos posibles». A. Garrido Domínguez (E), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros
- Goffman, E. (1991) *Los momentos y sus hombres*. Barcelona: Paidós.
- Goffman, E. (2006). *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid: Centro De Investigaciones Sociológicas y Siglo XXI De España Editores, S. A.
- Joseph, I. (1999). *Erving Goffman y la microsociología*. Barcelona: Gedisa.
- Mandoki, Katya. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales (Prosaica II)*. México: Siglo XXI Editores.
- Lotman, Y. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: stmo.
- Martínez -Peñuela, A. (2006). «Pirandello y Unamuno frente a la locura: *Enrique IV* y “el otro”». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmz60z2> (20/08/2024).
- Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pirandello, L. (1962) *Obras completas* (Tomo I). Madrid: Plaza & Janes.
- Pirandello, L. (1964). *Teatro*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.

- Pirandello, L. (2006). *Enrico IV*. Proyecto Gutenberg E-Book.
<https://www.gutenberg.org/cache/epub/18456/pg18456-images.html> (23/09/2024).
- Rodríguez Rivera, G. (1985). *Sobre la historia del tropo poético*. La Habana: Letras Cubanas. .
- Tomachevski, B. (1978). «Temática». T. Todorov (Ed), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Siglo XXI.