M.ª del Carmen Bobes

Semiología de la obra dramática

Universitat d'Alacant
500056478

Taurus Humanidades

Semiología de la obra dramática

Humanidades/Teoría y Crítica Literaria

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA

Director: DARÍO VILLANUEVA

M.ª del Carmen Bobes

Semiología de la obra dramática

Taurus Humanidades

Primera edición: 1987
Reedición: 1991

© 1987, María del Carmen BOBES NAVES
© 1987, ALTEA, TAURUS, ALFAGUARA, S. A.
Juan Bravo, 38. 28006 Madrid
ISBN: 84-306-2180-6
Depósito legal: M. 20.633-1991
Printed in Spain

Diseño: Zimmermann Asociados, S. L.

Todos los derechos reservados.
Esta publicación no puede ser reproducida,
ni en todo ni en parte,
ni registrada en, o transmitida por,
un sistema de recuperación de información,
en ninguna forma ni por ningún medio,
sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético,
electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro,
sin el permiso previo por escrito de la editorial

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN 13

1. El género literario dramático 13
2. Posibilidad teórica de una semiología del teatro 35
3. Los inicios de la semiótica dramática 46
4. El texto dramático: sus caracteres 59

II. EL SIGNO DRAMÁTICO 79

1. El signo dramático 79
2. Los procesos de semiosis dramática 94
3. La organización de los signos en la obra dramática 97
4. Los sistemas de signos dramáticos no-verbales: la luz 106

III. EL DIÁLOGO DRAMÁTICO 115

1. Diálogo y dialogismo 115
2. El diálogo en general 118
3. Los actos del diálogo 128
4. Diálogo dramático / diálogo narrativo 136
5. El diálogo en la obra dramática 141
6. Caracteres del diálogo dramático 155
7. La unidad semiótica del diálogo dramático ... 160

IV. SEGMENTACIÓN DEL TEXTO DRAMÁTICO 167

1. Las unidades dramáticas 167
2. La segmentación del texto dramático 168

3. Segmentación narratológica 176
4. Segmentación lingüística: los deícticos 183

V. EL PERSONAJE 191

1. El personaje 191
2. La desaparición del personaje: deconstrucción del concepto 196
3. La desaparición del personaje como héroe ... 201
4. Teorías psicoanalíticas sobre el personaje..... 205
5. Concepto semiótico de personaje 208

VI. EL TIEMPO DRAMÁTICO 217

1. El tiempo dramático 217
2. Tiempo de la historia / tiempo del discurso.. 222
3. Tiempo de la representación 232

VII. EL ESPACIO ESCÉNICO 237

1. El espacio dramático 237
2. Los distintos espacios escénicos..... 242
3. Valor sémico de los espacios dramáticos..... 247
4. Las relaciones escenario-sala 251

BIBLIOGRAFÍA 257

ÍNDICE ONOMÁSTICO Y ANALÍTICO 281

PREFACIO

Una semiología de la obra dramática es en principio una *teoría* del género dramático realizada desde una metodología semiológica y un *modelo* de análisis de obras dramáticas consideradas como objetos significantes que dan lugar a un específico proceso de comunicación.

Sin embargo, en la actualidad, la semiología de la obra dramática no tiene claramente formulados ni delimitados el método que puede seguir ni el objeto que debe estudiar, y se reduce a un conjunto de principios y de conceptos generales de los que se deriva en primer término una actitud de rechazo de los métodos historicistas (no de la historia) y un intento de superación de las limitaciones que el estructuralismo había impuesto a la investigación literaria al darle un carácter inmanentista exclusivamente.

En la mayor parte de los casos los conceptos y principios semiológicos generales no han sido aún verificados en un análisis de obras dramáticas; los análisis que se han realizado sobre obras concretas no han probado aún su posible valor general; y, por otra parte, no hay un acuerdo sobre lo que es la obra dramática: si empieza en el texto escrito o sólo es la representación.

Dadas las circunstancias históricas en las que se ha desarrollado la semiología, es frecuente que los estudios semiológicos sobre el teatro se inicien con principios semióticos y sigan modelos de análisis textual estructuralistas; es frecuente también que se tome por teoría general lo que no es más que un aspecto de la sintaxis, o de la pragmática semiótica; es frecuente, por último, que los estudios sobre un género literario den lugar a esquemas o permitan formular teorías y conceptos que se aplican luego indiscriminadamente a todas las obras literarias, sean del género que sean.

Una semiótica del género dramático puede partir del esquema general propuesto por Morris y analizar los tres niveles, sintáctico, semántico y pragmático, que pueden distinguirse en todos los sistemas de signos, pero no es éste el único esquema posible. Vamos a seguir otro basado fundamentalmente en las unidades que son comunes al texto y a la representación dramáticas.

Uno de los primeros temas, que está planteado de forma problemática y que es preciso abordar antes de entrar en otros, es el de la oposición en que generalmente se sitúan el texto escrito y la representación escénica. La historia de la literatura atendió en sus estudios al texto, casi exclusivamente, mientras que la práctica teatral se interesa ante todo por los signos no-verbales. Desde finales del siglo XIX, y acaso por las posibilidades técnicas y simbólicas que ofrece la luz en el escenario, se cuestiona la naturaleza del signo dramático y se discute si el teatro puede encontrar modos de expresión no-verbal y prescindir de los signos lingüísticos que sirven de expresión a las obras literarias.

La semiología, que considera la obra como objeto significante, tiene en cuenta todos los signos que la crean, tanto en su forma escrita como en la representación. La naturaleza del signo dramático, y dejando aparte las polémicas que pretenden excluir algunos o privilegiar otros, es el tema del primer capítulo de nuestra *Semiología de la obra dramática.* Si el objeto de la semiología dramática es todo el proceso de comunicación, desde la creación del texto escrito hasta su recepción y todos los modos de interacción lingüística, literaria y espectacular que suscita, no tiene sentido el excluir el texto escrito o la puesta en escena.

Una vez analizada la naturaleza del signo dramático (verbales y no-verbables, codificados o circunstanciales, intencionados o no) y sus modos de significar, se plantea más adecuadamente el problema de las unidades o categorías dramáticas, es decir, la posibilidad de segmentar el continuo que es un texto dramático, en unidades con significado propio, aunque subordinado al conjunto.

La determinación de unidades en la obra literaria es tema central en el estructuralismo para señalar las relaciones entre ellas y el sistema que forman, es decir, para ver la estructura de la obra. En los primeros tiempos de la semiología, según comprobamos en una breve reseña histórica, se atendió preferentemente a esta cuestión, por influjo del estructuralismo y porque de los tres aspectos que la semiótica reconoce en los signos, la

sintaxis, que es el más estudiado en esos tiempos, también consigue sus modelos partiendo de las unidades.

En principio se planteó un problema que luego ha tratado de resolverse: las unidades no son simples segmentos textuales, como los capítulos, o las escenas y actos, son abstracciones que se inducen a partir de las variantes textuales. Debido probablemente al desarrollo alcanzado por la narratología después de las propuestas de V. Propp sobre la unidad «función», se intentó segmentar el texto dramático en unidades de función, ya que la obra de teatro se desenvuelve también con sujetos humanos y mediante acciones situadas en un tiempo y en un espacio, igual que el relato.

Pero pronto se advirtió que el núcleo dramático no está tanto en las acciones como en las relaciones conflictivas entre personajes, es decir, en situaciones. La novela puede versar sobre un solo personaje y puede proponer una visión del mundo a través de él; el teatro cuenta con más personajes, ya que su forma de expresión es el diálogo y deben alternar, al menos, dos actitudes cuya confrontación es la base del conflicto trágico, en líneas generales, porque históricamente encontramos excepciones y casos límite. Lo que constituye la médula del drama no es la acción de los personajes, sino la relación conflictiva, derivada del enfrentamiento de dos actitudes igualmente válidas, vistas desde la perspectiva del sujeto que las mantiene y que las expresa directamente, por la palabra del diálogo.

Las unidades, sean de función, sean de relación, tienen necesariamente en el drama un sujeto humano y la figura del personaje se muestra como una unidad que se construye a lo largo del texto mediante signos dramáticos de todo tipo. Aunque coincide con la misma unidad del relato, el modo de actuar y de manifestarse el personaje dramático y el personaje narrativo es muy diferente. A este tema dedicamos otro de los capítulos de la *Semiología de la obra dramática.*

El espacio y el tiempo son las coordenadas donde el personaje se desenvuelve y establece sus relaciones. El espacio escénico es, según algunos semiólogos, el elemento que da carácter específico al género dramático. La configuración del espacio, totalmente imaginaria en la novela, está limitada en el teatro por la realidad física de la escena, que produce un efecto *feedback* sobre el texto literario condicionándolo en el desarrollo de la historia que presenta.

La necesidad de situar la palabra y la acción en presente da

carácter a toda la obra y organiza todas sus variantes posibles de expresión y organización de las relaciones temporales de sucesividad, simultaneidad y orden. A estas categorías de espacio y tiempo dedicamos los últimos capítulos de la obra que presentamos.

El problema del enfrentamiento «texto-representación», la naturaleza del signo dramático, las unidades de la obra dramática (situación / personaje / espacio / tiempo) constituyen los temas de una semiología del teatro en su conjunto. Para analizarlos partimos de una propuesta inicial: consideramos el *Texto Dramático* como el conjunto de la obra escrita y la obra representada con todas las relaciones que suscitan en el proceso de comunicación en el que intervienen, y distinguimos en él dos aspectos (no dos partes): el *Texto Literario* y el *Texto Espectacular;* el primero se dirige a la lectura, el segundo a la representación y ambos están en el texto escrito.

La semiología estudia, pues, el proceso de comunicación dramático en todos sus aspectos; analiza las unidades y categorías en su valor sintáctico (formas y distribución), el valor semántico (sentido lingüístico, literario y espectacular) y el valor pragmático (situación del texto en una cultura y relación con los sujetos del proceso).

Éste es el esquema que seguimos en la *Semiología de la obra dramática.* Hemos podido elegir otro, por ejemplo, el de Morris y analizar en sendos capítulos los tres niveles, sintáctico, semántico y pragmático, o por ejemplo, el de Kowzan, y estudiar en capítulos propios los diferentes tipos de signos, o podíamos haber hecho una semiología parcial, una sintaxis, o quizá una pragmática. Hemos elegido el que nos ha parecido más adecuado en este momento, y quizá en ediciones futuras, si es que las hay, podamos cambiar o ampliar el esquema, dependerá de las críticas que se nos ofrezcan o de las sugerencias que se susciten. En todo caso nos parece que hacía falta un esquema inicial. Hoy por hoy es un rasgo de optimismo presentar una *Semiología de la obra dramática,* y, desde luego, es una actitud de confianza en la semiología y en el teatro.

Oviedo, enero de 1987

I

INTRODUCCIÓN

1. El género literario dramático

En las historias de la literatura, incluso en las historias del teatro, se puede comprobar que, con frecuencia, el estudio de la obra dramática se limita al texto escrito. En la periodización que hace la historia literaria suele dedicarse al teatro un espacio semejante al de los otros géneros literarios, en capítulos que suelen ir precedidos de un panorama cultural diseñado con datos históricos, políticos, sociales, etc., de la época en que se sitúa la obra, para que le sirva de marco; se estudia además la vida del autor, sus circunstancias familiares y profesionales, el conjunto de su producción literaria, sus relaciones con autores contemporáneos, sus fuentes literarias o ideológicas, etc., para establecer un cuadro de referencias en el que las obras adquieren sentido.

Sin embargo, un acercamiento, incluso ingenuo, a la literatura dramática, que no tenga carácter exclusivamente historicista, puede advertir que el teatro no es un género más, a pesar de que la obra dramática tenga, como la novela o el poema, un texto cuya forma de expresión es el lenguaje, a pesar de que tenga un autor individual y se sitúe, según se admitan relaciones deterministas o historicistas del arte, en relación de necesidad o de causalidad respecto a los hechos de la época y de la vida del autor.

Partiendo de una definición convencional de los géneros, consideramos que la obra dramática es un «composición literaria en que se representa una acción de la vida con sólo el diálogo de los personajes que en ella intervienen y sin que el autor hable o aparezca» (DRAE).

No planteamos, porque no lo consideramos propio de una in-

vestigación científica, que es la que nos proponemos en este momento, sino de una especulación filosófica, el problema ontológico (¿qué es el teatro?), y tampoco, por las mismas razones, el tema axiológico (¿qué debe ser el teatro?); adoptaremos una posición inicial de tipo fenomenológico y nos atendremos en nuestro análisis y teoría a las manifestaciones que socialmente se consideran teatro en general, y que entran en esa definición convencional de que partimos, es decir, obras literarias construidas por medio del diálogo de sus personajes sin que intervenga el autor en el texto, y dispuestas para su representación en la escena.

De momento utilizamos el término «teatro» para referirnos tanto al texto de la obra dramática como a su representación («composición literaria» / «que se representa») y a medida que avancemos en la determinación de sus rasgos y de sus límites, precisaremos más y utilizaremos términos menos generales.

Este primer paso que damos tras la definición convencional, que consiste en considerar «teatro» la obra literaria y la representación, no es aceptado, ni mucho menos, por todos los teóricos o críticos de la literatura dramática. A. Ubersfeld, a pesar del título que pone a dos de sus obras (1977, 1981), que alude precisamente a «lectura», afirma que «le théâtre n'est pas un genre littéraire. Il est une pratique scénique». Y esta tesis es seguida o compartida por otros muchos críticos, principalmente los italianos, que suelen situar «obra literaria» y «representación» en una oposición equivalente a «no teatro» / «teatro». Ortega y Gasset (1983, 454 y 457) afirmaba que «el teatro, antes que un género literario, es un género visionario o espectacular», ya que «la palabra tiene en el teatro una función constitutiva, pero muy determinada [...], secundaria a la representación o espectáculo».

Por ello es preciso partir de una definición convencional del término «teatro», y según sea más o menos amplia, podrá discutirse si es un género literario o no, o si la representación está en el mismo texto y es competencia del autor, del director o del *Dramaturg*. En cualquier caso la extensión que se dé a los términos «teatro», «texto dramático», «espectáculo» es de carácter convencional y excluye toda posición dogmática sobre su definición intensional o extensional.

Denominaremos «teatro» a la obra literaria escrita para ser representada y a la representación. Esta aclaración inicial es suficiente como punto de partida para seguir una actitud descriptiva del teatro como fenómeno literario y como fenómeno espectacular, en su doble dimensión de texto escrito y texto represen-

tado. No tomamos postura, por ahora, sobre las relaciones que pueda haber entre ambos textos: si la representación es traslado del texto literario a otros sistemas de signos verbales y no-verbales, o si es una creación autónoma, a la que la obra escrita sirve de simple pre-texto. Éstos son los temas que iremos abordando en capítulos sucesivos y que iremos presentando por partes, según vayamos aclarando los presupuestos necesarios. A lo que renunciamos desde ahora es a toda pretensión de señalar un *deber ser* para el teatro, que resultaría incompatible con la actitud fenomenológica de que partimos.

Las diferencias que vamos a señalar en esta Introducción entre el teatro y los otros géneros literarios se refieren fundamentalmente a sus rasgos formales (expresión, distribución de la materia, modos de significación) y a su naturaleza de proceso de comunicación. Sin plantear todavía desde una perspectiva semiológica qué rasgos caracterizan al género dramático y lo definen por oposición a los otros géneros, siguiendo una actitud descriptiva, como hemos anunciado, podemos decir que el teatro suele presentar una forma de expresión constante (no específica), que es el diálogo («sólo el diálogo de los personajes que en ella intervienen», según la definición convencional de que partimos), mientras que el texto narrativo o el poema lírico utilizan el monólogo solo o en combinación con el diálogo.

Este rasgo formal resulta insuficiente para definir la obra dramática, que en su texto escrito se compone de diálogo y acotaciones no dialogadas, y en su representación se constituye con el diálogo oral y con signos no-verbales. El diálogo no puede tomarse como un criterio válido para establecer una oposición binaria radical: teatro (diálogo) / relato-lírica (no-diálogo). El diálogo se presenta fenoménicamente como un hecho de frecuencia, no de esencia, pues hay obras de teatro construidas con un monólogo, porque tienen un personaje único; y hay novelas y poemas líricos dialogados, total o parcialmente.

Aunque, según veremos, el diálogo dramático tiene unos determinados rasgos frente a otros tipos de diálogo (por ejemplo, el diálogo dramático es siempre directo, el novelesco es siempre referido por el narrador), no se puede caracterizar el teatro por el uso del diálogo. Podemos aplicar criterios que nos permiten oponer diálogo dramático/diálogo no-dramático, pero no podemos identificar diálogo-teatro/monólogo-géneros no dramáticos.

Teniendo en cuenta la dificultad intrínseca que tiene cualquier intento de señalar límites tajantes en las creaciones huma-

nas, y particularmente en las artísticas, podemos tomar el diálogo y el lenguaje directo de los personajes ante el receptor («sin que el autor hable o aparezca») como rasgos formales inmediatos para describir la obra dramática, aún con la conciencia de que no se trata de un rasgo distintivo.

T. Kowzan (1975) trata de definir el teatro y de establecer qué tipo de relaciones hay entre el texto y la representación; admite que la forma dialogada no es un rasgo distintivo, como no lo es tampoco la estructura de la obra dramática (acción, nudo, desenlace), ni el hecho de que el texto haya sido escrito para ser representado.

Hay obras dramáticas sin diálogo (*Acto sin palabras,* de Beckett, p. e.), hay obras sin estructura, al menos sin estructura tradicional (*Yerma,* de García Lorca, p. e.) y hay obras que no han sido escritas para ser representadas, pero se han representado incluso con éxito (*Cinco horas con Mario,* de Delibes, p. e.). Pero, de acuerdo con la definición convencional que nos sirve de punto de partida, pensamos que el teatro comienza en la obra escrita, con diálogo o sin él, generalmente con él, para ser representada.

El teatro difiere también de los otros géneros literarios en el modo de imitación, como ya advirtió Aristóteles. Presenta a unos personajes en acción («representa una acción de vida»), necesariamente está en tiempo presente y se desarrolla en un espacio limitado. Si la obra se escribe para ser representada, incluye necesariamente unos personajes que se encarnarán en actores y actuarán en un tiempo rigurosamente presente en la representación y en un espacio escénico limitado física o antropológicamente. La virtual representación limita las posibilidades del tiempo y del espacio incluso en la construcción imaginaria de la lectura del texto dramático. La novela, por el contrario, ofrece una ficción mediatizada por la figura textual de un narrador que distancia las acciones y los personajes y que sitúa tiempo y espacio como categorías de la acción y como categorías literarias sobre las que construye una sintaxis temporal y espacial, diferente para cada obra. La lírica, por su parte, utiliza con frecuencia el lenguaje directo en su función expresiva, pero no suele ponerlo en boca de personajes, como el teatro, sino que lo dice directamente el autor, de modo que el YO de la enunciación coincide con el YO del enunciado (*Cántico espiritual,* de San Juan de la Cruz, p. e.).

Mientras que en la novela el narrador cuenta, dispone, dis-

tribuye y reflexiona sobre su materia y sobre su lenguaje, es decir, tiene una competencia épica, organizadora y reflexiva sobre el tema y las formas de la obra, el texto dramático deja que los personajes hablen directamente al espectador. La presencia de un espectador en los diálogos dramáticos, sin capacidad para intervenir en ellos, cuando convencionalmente esos diálogos son directos, es uno de los rasgos más destacados en el proceso de comunicación teatral. S. Alexandrescu (1974) califica este hecho de «escándalo semiótico».

Precisamente donde creo que pueden señalarse diferencias más notables entre los géneros literarios es en su aspecto de procesos de comunicación.

El relato y el poema inician un proceso de comunicación que culmina, aunque no acaba, generalmente en una lectura individual, que eventualmente puede ser colectiva, o puede ser una recitación o una interpretación; el texto dramático inicia un proceso de comunicación que no culmina en la lectura, ya que se prolonga hasta la representación, siempre colectiva. La representación no es algo añadido al texto y ajeno a él, ya que está virtualmente incluida como algo constitutivo del mismo texto. Esta circunstancia condiciona el modo de recepción, como es lógico, pero también condiciona fuertemente la creación y la forma del texto literario dramático, es decir, afecta a todo el proceso semiótico y a sus partes.

La obra literaria no es un producto, es decir, algo acabado y perfecto en todas sus partes, que se incorpora a la historia objetivada del hombre, sino que es un proceso de comunicación abierto en su significación, por ser artístico. Desde esta consideración semiótica de la obra de arte, que supera aunque no niega la estructural, el texto dramático y la representación no se oponen, no pueden oponerse, simplemente son fases de un proceso de comunicación que se realiza de una forma específica.

A esto añadimos que el modelo semiótico que mejor explica la comunicación lingüística en general y particularmente la artística literaria no es el lineal, a pesar de que es el que utilizó generalmente el estructuralismo y le resultó adecuado en sus análisis y teorizaciones, sino que es el modelo circular, según el cual la comunicación es un proceso interactivo, es decir, un proceso que se inicia en el emisor y a través de la forma llega al receptor del mensaje, y añade a esto un efecto *feedback* que procede del receptor y condiciona al emisor y a la obra misma.

El texto dramático es un *proceso dialógico* entre el autor y

el espectador, es decir, un proceso en el que la acción semiológica tiene dos direcciones, autor-receptor y receptor-autor. Además este proceso se manifiesta formalmente como otro *proceso dialogado* entre los personajes en el que no intervienen ni el autor ni el receptor de la obra.

El modelo lineal, en el texto escrito y en la representación, tendría esta dirección y estos elementos:

Autor→Texto escrito→Lector (lectura: interpretación)
Autor→Texto escrito→Lector (lectura: interpretación)
⇓
Director→Representación→
→Espectador

El proceso se iniciaría en el Autor, se materializaría en la Obra (perfecta en su forma y en su significado) y culminaría en el Lector, que puede desdoblarse en Director de escena al dar su propia lectura, su interpretación semántica, como base de una representación dirigida al Espectador.

El modelo circular explica más adecuadamente el proceso de comunicación lingüística, sobre todo si ésta tiene carácter literario. Las fases del proceso son las mismas que reconoce el modelo lineal, siempre en progresión orientada hacia el Espectador, pero añade el efecto *feedback* que reconoce una vuelta del proceso a partir del Espectador hacia el Autor (Director, Actores). Este efecto, que se ha estudiado particularmente en las formas dialogadas, está en todo proceso de comunicación por el hecho de establecerse con signos descodificables, que tiene, por tanto, carácter dialógico, aunque no tenga forma dialogada.

El efecto retroactivo de la comunicación es poco objetivable en las formas lingüísticas o literarias no dialogadas, porque es difícil determinar si una forma valorativa, de cortesía, de construcción, etc., la utiliza el emisor como una estrategia expresiva ante un virtual receptor, o la utiliza como forma procedente de su modo particular de hablar. Sin embargo, en los diálogos se hace más explícito ese efecto del receptor sobre el emisor y no sólo en la palabra, sino también en los gestos, los movimientos, las distancias, etc., que se establecen entre los interlocutores. El texto dramático recoge en las acotaciones estos efectos y el actor en escena puede realizarlos con un amplio margen de originalidad.

La obra narrativa incluye siempre un lector (implícito o explícito, *según lo cree el autor*) que, *como el narrador*, es una creación textual y no tiene nada que ver (o poco) con el lector real. La obra dramática, como forma escrita, tiene un lector implícito (nunca explícito, ya que tampoco tiene narrador explícito) y un director de escena implícito (aquel en el que piensa el autor, y que es posible que nunca aparezca), y un director de escena ideal, que será el que mejor comprenda la obra y mejor la ponga en escena. Estos elementos del proceso de comunciación dramática que son producto de una abstracción pueden verificar su existencia en situaciones históricas; Stanislavsky fue el director ideal para *La Gaviota,* pero no fue el director implícito en la obra pensado por Chéjov. La lectura intimista que dio lugar a la puesta en escena con unos principios de realismo psicológico no era precisamente la que pensaba el autor, según sus conversaciones con Meyerhold.

Generalmente, las relaciones del autor y de la obra con los lectores suelen ser relaciones a distancia y no dan lugar a enfrentamientos directos, aunque a veces ocurre lo contrario.

En su segunda parte las relaciones de la obra dramática: Director→ Actores→ Espectador, son directas, en presencia, y constituyen una forma de recepción específica del teatro y condicionantes de todo el proceso de comunicación dramática en el efecto *feedback.*

Según pone de manifiesto este esquema, la comunicación que se lleva a cabo mediante la obra dramática tiene dos partes: la primera es la normal en todas las obras literarias, la segunda es específica del teatro: uno de los lectores da su interpretación como punto de partida para una concreta puesta en escena que convierte al texto en representación.

Las relaciones Lector→Obra→ Autor son las que canalizan el efecto *feedback* literario y se dan en todos los géneros; el teatro, al prolongar el proceso después de la lectura en una representación, y al dirigirse a un nuevo receptor, el espectador, amplía también el efecto *feedback,* que afecta no sólo al Director y a los Actores, es decir, los sujetos del nuevo proceso, sino también al Autor. Ésta es una de las razones que apoyan la tesis de que el teatro empieza en el texto, que no es ajeno a la obra: el Autor cuando escribe tiene presente al destinatario final del proceso, y a la forma específica de recepción, es decir, al llamado «actuante envolvente», el espectador, y la representación en un escenario ante un público, aun en las obras concebidas en «es-

cena cerrada» en las que convencionalmente la cuarta pared las independiza del público.

El texto literario que se escribe para ser representado no podría comprenderse en todos sus aspectos si no se tuviese en cuenta ese efecto *feedback* que la presencia del público, aunque sea mudo, impone a través de la representación.

La complejidad es aún mayor si se tiene en cuenta que las relaciones retroactivas se producen también entre el lector-director-actores y el autor de la obra. Éste puede tener en su mente, y en algunos casos así consta expresamente, a los actores que encarnarán sus personajes y al director que realizará su obra. Giraudoux, «quand il écrit *La guèrre de Troie* sait comment est la femme qui jouera Hèléne [Madelaine Ozeray], et comment est la diction de Jouvet» (Ubersfeld, 1981, 15).

Pero, aparte de estos casos concretos en que se puede citar incluso el nombre propio de los sujetos que intervienen, en general el actor o el director en quienes piensa el autor, aunque sea de un modo vago, influyen, sin duda, en la composición y en la forma de la obra.

El esquema general del proceso de comunicación de toda obra literaria, Autor→Obra→Lector, que en sentido progresivo indica el modelo lineal, y añadiéndole el sentido regresivo indica el modelo circular, es el esquema de una interacción. El proceso particular de la comunicación dramática añade al general las figuras del director, de los actores y del espectador y plantea algunas cuestiones sobre el alcance y naturaleza de la relación entre los sujetos del proceso de emisión y de recepción, particularmente en la figura del director que forma parte como receptor en la lectura del texto y como emisor en la representación del espectáculo.

Pocas veces se ha dudado de la función creadora del autor, pero con alguna frecuencia se ha discutido el papel que corresponde al director. Resulta interesante en este punto la opinión de Grotowski: «Por supuesto, el director de escena pretende ser un creador, y de ahí que, más o menos abiertamente, se declare partidario del teatro autónomo, independiente de la literatura, considerando a ésta nada más que como una forma de pretexto. Sin embargo, son poquísimos los hombres que pueden estar a la altura de tal trabajo creador» (1980, 52).

La competencia de cada uno de los sujetos que intervienen en la emisión de la obra dramática y las relaciones que pueden mantener en el conjunto de la comunicación teatral se plantean

casi siempre de una manera conflictiva cuando coinciden autor y director, y en el caso de que se ponga en escena la obra de un autor ya desaparecido, el director adopta las más variadas posiciones. Pero éste es otro problema que tocaremos más adelante, el que ahora nos importa es el que deriva de reconocer el efecto *feedback* sobre el director y sobre el autor, sea cual sea la relación que entre los dos emisores se establezca.

El director es el responsable directo de la representación y es indudable que tiene en cuenta al público y sus posibles —o sus reales— reacciones, hasta el punto de que a veces cambia alguna cosa de la obra después de su estreno según la acogida del público. El autor, aunque la mayor parte de las veces se relaciona con el público sólo a distancia, lo tiene en cuenta y escribe su texto para la lectura y su construcción espacio-temporal imaginaria y también para la representación teniendo en cuenta las modalidades del escenario real y las exigencias de una forma de recepción que se concibe como un rito, un espectáculo, un fenómeno social de duración limitada, etc.

La obra, creada por el autor, llega a los espectadores a través del director y de los actores. Éstos, director y actores, son antes necesariamente lectores: la representación se hace con el texto o contra el texto, pero siempre parte del texto, si lo hay, porque si no lo hay, desaparecen todos los problemas de relación. Después de la lectura que recibe los diálogos y las acotaciones tal como las escribe el autor, es decir, con formas verbales, el director inserta el texto en una forma de teatralidad que puede coincidir o no con la que tuvo presente el autor: «il est difficile [sauf cas rarissimes] de comprendre la production du texte du théâtre sans prendre en compte le fait capital que le texte de théâtre ne saurait être écrit sans la présence d'une théâtralité anterieure» (Ubersfeld, 1981, 14).

La forma de teatralidad que resulta de la confluencia del autor y del director es la que reciben los espectadores. El espectador no es necesariamente lector (no se excluye que lea la obra, pero no es necesario, el sentido lo tendrá a través de la representación) y, como tal espectador de una representación, no tiene acceso a las acotaciones en la forma lingüística del texto escrito, sino en la forma espectacular que adquieren en el escenario, es decir, cuando la palabra ha sido sustituida por su referencia y ésta se constituye en signo por el mero hecho de estar en el escenario formando parte del conjunto escenográfico de la representación.

Señalados los límites y relaciones de las dos fases del proceso de comunicación dramática, se plantea una cuestión que afecta a todas las relaciones de emisión y de recepción e involucra a todos los sujetos que intervienen en ellas, y dan especificidad al género dramático frente a los demás géneros literarios.

El director y los actores tienen competencia para realizar la representación, es decir, para sustituir los signos verbales de las acotaciones del texto escrito por sus referentes visuales o acústicos en el escenario. Mediante este cambio, que algunos consideran simple traslado de los signos de un sistema verbal a los signos de sistemas no-verbales manteniendo el mismo contenido, y otros consideran un proceso de creación nuevo que se suma a la creación literaria, se realiza la puesta en escena, que virtualmente estaba ya en el texto dramático escrito como rasgo distintivo de la teatralidad de la obra.

La competencia del director de escena para desarrollar esa teatralidad virtual del texto dramático se ha entendido en unos límites determinados, y otras veces fuera de toda limitación, con libertad absoluta, incluso sobre el texto dialogado.

Los diálogos están en el texto escrito y se mantienen en la realización escénica en forma oral, ¿tiene el director de escena competencia para cambiarlos? Nunca se ha planteado la competencia de un lector para cambiar las estrofas de una égloga de Garcilaso, o la rima del *Cántico espiritual.*

El problema tiene un planteamiento personal que se refiere a las relaciones y valoración de las competencias del director de escena sobre la obra, y tiene un planteamiento histórico literario. En muchas obras dramáticas, particularmente las anteriores al realismo, el texto dialogado incluía las indicaciones acerca del decorado, del traje, de los gestos y movimientos de los actores, y apenas había acotaciones exentas. Las indicaciones incluidas en el diálogo, si corresponden a un teatro en verso, son difíciles de evitar o cambiar; la puesta en escena, si no altera los diálogos de este tipo, está orientada hacia una forma de teatralidad. La competencia del director queda muy reducida en estos casos en que la falta de acotaciones escénicas parece paradójicamente darle una amplitud de acción sin límites.

En Alemania aparece en un momento dado la figura del *Dramaturg,* una especie de adaptador, figura intermedia entre la obra y el director de escena. Además de la función de lector-intérprete de una obra, y además de la puesta en escena, el *Dramaturg* puede alterar el texto para adaptarlo a un escenario o a

una forma de teatralidad (realista, constructivista, idealista, etc.) más aceptada por el público. Se supone que el texto dramático, como obra histórica, envejece en sus formas, en sus referencias sémicas, y sus signos deben, por tanto, adaptarse a los que sean convenientes en cada época, según las convenciones teatrales vigentes, para lograr que el público lo entienda, lo reciba como obra viva.

Esta tesis supondría que el efecto *feedback* que parte del público sería detectado por el *Dramaturg,* o por el director, que, con una relación directa con la representación, es el responsable de los cambios que deben imprimirse al texto y debe hacerse eco de las exigencias o gustos de los espectadores y sustituir al autor desaparecido. Sin embargo, no hay que minusvalorar el efecto *feedback* reduciéndolo a unas reacciones circunstanciales de aplausos, silbidos, que incluso pueden ser inducidos; el dialoguismo del proceso de comunicación dramática resulta más profundo y se refiere a los condicionamientos que el autor tuvo presentes al escribir una obra destinada a la representación.

No obstante, independientemente de las razones que se aducen y del alcance que se reconozca al dialoguismo, las competencias del director respecto a la obra y las relaciones entre los diversos sujetos que intervienen en el proceso de comunicación dramática, evidentemente interactivo, son muy diversas.

A. Ubersfeld cree que «la mise en scène —avec ou sans "dramaturg"— est une écriture sur une écriture» (1981, 18), con lo que sitúa, prácticamente en la misma línea, al autor de la obra y al director de una puesta en escena de esa obra. Sin embargo, hay muchos hechos y varias razones por las que parece difícil admitir esta posición que propone la escritora francesa.

El texto literario es anterior a la representación e incluye los diálogos y las acotaciones para la puesta en escena; el texto literario incluye un lector virtual, y también a un espectador virtual. El lector no asume nunca las funciones del emisor, sino las de intérprete y alcanza una lectura que deja siempre intacto el texto. El director de escena es, en principio, un lector más, y su lectura, realizada posteriormente en escena es «una representación», que deja intacto el texto literario que, como tal, es acabado, perfecto en sus formas, aunque sea abierto semánticamente.

Las relaciones del público con el director y con los actores son directas y pueden, por tanto, dar lugar a cambios inmediatos, supresión de alguna parte, intercalación de alguna «morci-

lla». Los actores han manifestado muchas veces que sienten la «temperatura» de la sala y de acuerdo con ella actúan con mayor o menor eficacia, pero estas variantes que se dan en la representación quedan en ella, no afectan al texto, que sigue acabado en sus formas definitivas mientras que lo que cambia es la forma de interpretar dentro de una misma puesta en escena.

El emisor inicial de la obra dramática es el autor del texto literario y se prolonga en el director de escena y en los actores que encarnan a los personajes como seres humanos con libertad, no como marionetas o como objetos sin iniciativa propia. Por eso es interesante destacar una diferencia sustancial que se da precisamente en este punto entre el texto dramático y la obra narrativa. El desdoblamiento que se da en la novela: autor-narrador, no es el que se da en el proceso de comunicación teatral autor-director-actores. El narrador es una persona *ficta* cuyos límites estrictos están en el texto, señalados por el autor; por el contrario, el director de escena y los actores de una obra representada son personas reales que pueden alterar, con su interpretación, su lectura, con sus ideas, su figura, sus gestos y sus reacciones, a los personajes; incluso ha llegado a decirse que jamás se repite una representación. No obstante, insistimos en que el alcance de estas variaciones de la representación no llega al texto, y pueden equipararse a las variantes fónicas que experimentan las unidades abstractas del nivel fonético, los fonemas, en el habla: la realización fónica del habla no altera el sistema lingüístico fonológico; las variantes de una representación no alteran el texto literario creado por el autor.

El teatro es un proceso de comunicación complejo, más que cualquier otro de tipo lingüístico o de tipo literario, pues añade fases y elementos nuevos al esquema general de la comunicación, porque desdobla los emisores y los receptores (lector-espectador) y porque crea esa figura intermedia «receptor-emisor», que es el director de escena, cuyas competencias son histórica e ideológicamente cambiables.

También el texto dramático, como producto acabado formalmente y como creación humana, tiene algunos rasgos que lo diferencian de cualquier otro texto literario. Las diferencias que hemos ido señalando hasta ahora se refieren al proceso de comunicación dramática, pero también en uno de los elementos de ese proceso, la *obra,* hay rasgos formales que permiten distinguirla de otras obras literarias.

Proponemos distinguir, por todo lo que hemos expuesto has-

ta ahora, dentro de la obra dramática en conjunto, *Texto Dramático,* dos aspectos, el *Texto Literario,* constituido fundamentalmente por los diálogos, pero que puede extenderse a toda la obra escrita, con su título, la relación de *dramatis personae,* los prólogos y aclaraciones de todo tipo que pueda incluir, y también las mismas acotaciones, si se presentan en un lenguaje no meramente referencial; y un *Texto Espectacular* que está formado por todos los indicios que en el texto diseñan una virtual representación, y que está fundamentalmente en las acotaciones, pero pueden estar en toda la obra, desde el título, las *dramatis personae,* los prólogos y aclaraciones que incluya, etc.; es decir, puede coincidir con el Texto Literario, ya que los diálogos se conservan en la escena (son parte de la representación) e incluyen indicios para su realización paralingüística. El Texto Espectacular va dirigido en principio al director y a los actores que harán el cambio pertinente de los signos verbales del texto en los signos no-verbales de la escena.

El Texto Espectacular tiene partes que no serán nunca oídas por el espectador, porque se visualizan en la escena para crear el espacio lúdico en el que se moverán los actores o el espacio escenográfico en el que tendrán lugar las acciones. Los signos del texto espectacular sirven en la lectura del texto dramático para «novelizar» en cierto modo el diálogo o para organizar una creación imaginaria que lo sitúe y explican la relación de los objetos del drama con sus sujetos. En algunas obras, como las de Romero Esteo, dan incluso informes sobre el interior de los personajes, es decir, expresan juicios del autor sobre sus criaturas con comentarios, valoraciones, presentaciones: y nada de esto pasará tampoco lógicamente al escenario en forma de palabra, si acaso orientará la forma de actuar de los actores.

En los diálogos se encuentran elementos señaladores y visualizadores que relacionan la palabra con la situación inmediata y, por tanto, pertenecen también al Texto Espectacular. Los mismos diálogos, en cuanto se dicen en escena, pertenecen al Texto Espectacular, aunque sean a la vez la parte más destacada («texto principal», lo llamará Ingarden) del Texto Literario.

El Texto Dramático, en su conjunto, se destina a una primera comunicación por la lectura, que es necesaria y previa a toda representación. No puede pensarse en una puesta en escena progresiva, a medida que se lee, sino en una lectura global en la que se irán insertando las partes: el personaje dramático, por ejemplo, se construye en forma discontinua, con datos reparti-

dos a lo largo del texto literario y del texto espectacular. Para la representación se parte necesariamente de una configuración global, física y psíquica, a pesar de que la representación en su linealidad la vaya ofreciendo por parte, como el texto escrito. La idea de un personaje, y desde luego de la acción, no se logra sino a través de todo el texto, si bien el director de escena y el actor tienen que figurárselo completo desde el principio: Don Latino, personaje de *Luces de bohemia,* se dibuja someramente en las acotaciones de la escena primera, y no se alude a su vestimenta, sin embargo, debe aparecer con macfarlán, a pesar de que no se dice que lo lleva hasta bien entrada la obra, y lo mismo observamos que ocurre con el protagonista, Max Estrella, el cual en la primera escena pide a Claudinita su bastón y su sombrero, y solamente más adelante, en la escena del calabozo, se dirá que lleva chalina, y lo dice el paria catalán para señalar diferencia de clase, es decir, dándole un sentido a un detalle de la indumentaria, no por ánimo de describir.

Es posible que estos elementos puedan suprimirse o cambiarse por otros en la puesta en escena, pero entonces será necesario que el director cambie las alusiones del diálogo. Es evidente que la coherencia que el diálogo debe mantener con todos los elementos escénicos está ya en el texto, y si se altera algo en la puesta en escena debe mantenerse la coherencia partiendo de una lectura total del texto dramático.

El texto literario, como creación artística, admite varias lecturas; el texto espectacular, también creación artística, admite varias representaciones. La correspondencia es paralela: la lectura es la interpretación hecha por un lector de todos los signos verbales del texto escrito; la representación es la lectura hecha por un director y unos actores del texto espectacular manteniendo en la realización algunos signos verbales (diálogo) o convirtiendo en signos no-verbales los signos verbales que lo exijan.

Texto literario y texto espectacular son abstracciones de aspectos del texto dramático, cuya realización se logra en una lectura y en una representación, respectivamente. La inalterabilidad del texto literario en sus formas no excluye la posibilidad de varias lecturas, y paralelamente las indicaciones del texto espectacular ofrecen también la posibilidad de interpretaciones diversas, que dan lugar a diferentes puestas en escena, y éstas, a su vez, podrán ser interpretadas por los espectadores, en su conjunto, de formas diferentes.

El texto literario y el texto espectacular tienen el mismo ori-

gen y son el resultado de la actividad creadora de un autor. Ambos textos son «productos» formalmente terminados (*artefactos,* dirá Mukařovski), y, a la vez, como fases de un proceso complejo de comunicación, son semánticamente abiertos en sus diversas fases, ya que se realizan en situaciones pragmáticas diversas y con receptores que tienen diversos grados de competencia lingüística, literaria, dramática. La lectura y la representación son fases de un proceso de comunicación único, pero como hechos de recepción tienen diversos sujetos, el lector y el espectador, con actitudes y competencias diferentes y, por tanto, con una capacidad de interacción respecto al autor y respecto a los actores y al director de escena también diferentes.

El texto dramático inicia, pues, un proceso de comunicación que tendrá dos formas de recepción desiguales: una lleva a la lectura literaria, otra lleva a la representación, en la que una persona (no un personaje textual, como es el narrador en la novela) se incorpora activamente al proceso de comunicación interponiendo su propia lectura para ofrecerla como una realización escénica a unos espectadores. Pero insistimos en que todo pertenece al mismo proceso de comunicación, de modo que la representación no es algo añadido a la lectura, sino la culminación de un proceso previsto en todas sus fases desde el principio: el texto escrito está preparado para su lectura y para su representación.

El narrador se interpone (y crea, por tanto, una distancia) entre el autor y los lectores del relato, y lo hace en unos límites señalados, establecidos y fijados en el mismo texto sin que pueda salirse de ellos: él mismo pertenece a las formas cerradas del texto; el narrador nunca es más que lo que está escrito. El director de escena se sitúa también entre el autor y los espectadores, pero sin un límite fijado, porque es una persona, no un personaje o un elemento textual.

Podemos decir que la tensión autor-narrador queda cerrada en el discurso de la novela; la tensión autor-director es continuada y se manifiesta cada vez que la obra se escenifica en formas diferentes en cada época, en cada estilo escenográfico, en cada representación.

Parece que, en principio, la competencia del director ha de situarse en el texto espectacular, porque es imprescindible que alguien convierta los signos verbales en sus referencias materiales: si *Luces de bohemia* habla de un personaje ciego que lleva un bastón y un sombrero, debe ponerse así en escena un actor

con estas circunstancias y debe hacerse cargo de todas las referencias verbales (parte correspondiente del diálogo) y no verbales que sobre él contenga el texto dramático. La figura, los movimientos, la vestimenta y accesorios, las palabras, la forma de decirlas, etc., del actor que represente a Max Estrella tendrá que estar de acuerdo con todos los demás actores que intervengan en la puesta en escena de esta obra, según la lectura que ha realizado el director responsable de toda la representación.

En la coordinación de todos los elementos del texto espectacular y en la propuesta de una lectura coherente de todo el conjunto, podría estar el límite de las competencias del director escénico, pero no siempre es así.

El enfrentamiento texto/representación se agudiza en el siglo XX con la incorporación a la escena de sistemas sémicos como el de la luz, que permite crear sentidos con sus valores descriptivos y también con sus valores simbólicos. Sin embargo, desde una perspectiva de análisis semiológico tal enfrentamiento carece de sentido.

Para la investigación literaria historicista es inexcusable trabajar sobre objetos fijados históricamente en etapas sucesivas (de ahí las periodizaciones del arte, de la cultura, y paralelamente de la literatura), que son *estados* dentro de los procesos evolutivos; la investigación estructural superó esta exigencia al buscar la estabilidad del objeto científico en las relaciones internas de las partes y de éstas con el conjunto de los objetos culturales; la investigación semiológica analiza los signos y sus relaciones en todos los aspectos que puedan ser identificados, intra-, inter- y extratextuales, y además las relaciones que puedan establecerse entre signos de diferentes sistemas, si es que intervienen en la creación de sentido de un mismo conjunto, como puede ser el caso del teatro. En la creación dramática pueden encontrarse relaciones horizontales entre los signos de un sistema (por ejemplo, el lingüístico), y relaciones verticales entre signos de diferentes sistemas, que se manifiestan sucesivamente en el tiempo o simultáneamente en el espacio (por ejemplo, la palabra y la luz).

El enfrentamiento texto/representación se plantea como una especie de desafío entre las posibilidades del lenguaje escénico no-verbal y el lenguaje verbal, puesto que éste sólo es capaz de linealidad, mientras que los signos no-verbales pueden expresarse en simultaneidad. Pero insistimos que incluso estos problemas carecen de sentido en un estudio semiológico de la obra dramá-

tica en cualquiera de sus fases, porque el objeto de la semiología es el signo con su capacidad de significación, de comunicar, pero nunca de competencia.

La interpretación crítica de la obra dramática implica siempre una concepción normativa del teatro; los juicios valorativos parten siempre de un sistema de normas que sirvan de canon para señalar errores y aciertos: si la norma es que el teatro no debe utilizar palabras, es claro que podrán señalarse obras mejores (las que no las utilicen, o utilicen menos palabras) y peores (las que se basen en la palabra).

La interpretación analítica, semiótica, es decir, la interpretación propiamente dicha, ya que la actitud anterior no es más que un contraste de la obra con un canon previo, presupone la objetividad, y una generalidad que pretende dar cuenta de un funcionamiento semiótico del texto dramático en la lectura o en la representación, y parte de lo que hay en el texto: las palabras, su lógica interna, las unidades de sentido literario, las secuencias que generan otras, el marco externo donde cobran sentido, etc., es decir, cómo se produce y qué alcance tiene el proceso de comunicación dramática.

Admitiendo esta diferencia entre «crítica» (histórica, biográfica, social, psicológica, etc., en algunos de sus aspectos) y la «semiología», está claro que una semiología del teatro no puede plantear dialécticamente el estudio del texto y el estudio de la representación, y mucho menos puede considerarlos en términos de relación excluyente, ya que son formas de recepción distintas en un proceso de comunicación único en el que todo se organiza en una unidad de lectura, en una unidad de representación. El teatro en su representación es como el cine «un lugar integralmente representante» (Metz, 1971): la semiología atiende a todo, porque todo es significante en escena, pero no da carta de naturaleza semántica y tampoco parte de una escala de valores sémicos o literarios, se limita a describir e interpretar lo que está en el texto dramático, en todas sus fases, si es que puede determinarlo. El objeto de la semiología dramática es todo signo que esté en el texto dramático y todas las relaciones en las que ese signo cobra sentido. El texto literario y su lectura, con todos los elementos que entran en este proceso, el texto espectacular y su representación, con todos los elementos que tienen sentido en él, son objeto de una semiología dramática.

La oposición texto/representación se planteó en términos de exclusión en algún momento de la historia del teatro. Tal acti-

tud se explica históricamente por una serie de causas: frente a una actitud intelectualista predominante en la historia de la literatura, que privilegia la palabra escrita a cualquier otro tipo de expresión, se produce una reacción, que naturalmente parte de los directores de escena, tendente a minusvalorar, o incluso a rechazar, la palabra y a privilegiar los signos no-verbales de la escena, como el de la luz, los gestos, el decorado, los movimientos, etc., es decir, los signos de la escena sobre los que el director tiene plena competencia.

Para situar adecuadamente el problema hay que tener en cuenta que durante siglos la teoría literaria consideró el texto escrito como forma analizable, incluso cuánticamente (personajes, temas, situaciones, etc.), y de sentido único, el que le había dado el autor y que la crítica debía descubrir a través de las circunstancias en que la obra había sido gestada. De este presupuesto, explícito unas veces, latente las más, derivaba el interés por conocer las circunstancias personales, familiares, profesionales, sociales, del autor que aclararían sus posibilidades de expresión, su visión del mundo, sus fuentes literarias. Si el texto literario tiene sólo un sentido, la función del director de escena consistirá en captarlo con la mayor exactitud posible, documentándose sobre el autor y la época, y transmitirlo, bajo los signos propios de la representación, a los espectadores. Pero si el texto dramático, como texto literario, es polivalente semánticamente, la lectura que propone el director, no es sino una entre otras.

En el fondo de la concepción historicista de la literatura como expresión de un contenido único, está el que durante siglos se consideró principio generador del arte, la mímesis. Para el autor la obra era un proceso de reproducción de la realidad, tal como él, desde sus personales circunstancias podía captarla; para el lector el proceso se realizaba a la inversa. De modo que la comunicación literaria tenía dos partes bien diferenciadas: un proceso de reproducción de la realidad mediante la palabra, y un proceso de interpretación de la palabra para reconstruir una realidad. Los personajes se interpretaron como versión mimética de las personas, la fábula se entiende como la versión mimética de acciones humanas, el tiempo como traslado incorporado a la acción del tiempo cronológico, y el espacio era trasunto de los lugares donde están los personajes y donde transcurre la acción. El teatro realista se esforzó por llevar estas ideas a su perfección y los grados de acercamiento a la realidad se buscaban como ideal.

Pero si la obra literaria es el resultado de una actividad creadora y no el efecto de una copia de la realidad exterior (realismo) o interior (psicologismo), y si tiene posibilidad de interpretarse de modos diversos, porque crea sus propias referencias, se impone una análisis de los textos como «productos» significantes, como «productos semiológicos» (Mukařovski), cuyo sentido se concreta no con datos sobre el autor únicamente, no por la forma únicamente, sino por relación al tiempo de lectura y de interpretación, es decir, pragmáticamente. La obra dramática es un signo, una unidad de sentido, que integra signos parciales, unidades en relación intrínseca y extrínseca, que realizan procesos de semiosis en todas las fases del proceso de comunicación del que forman parte. La teoría de la recepción y los modelos circulares de la comunicación han aclarado en los últimos años los procesos de semiosis con conceptos como el de «horizonte de expectativas» en la interpretación pragmática de los textos literarios, o el efecto *feedback* de la comunicación lingüística.

La idea de una equivalencia semántica más o menos exacta entre el texto y la representación, que se realizaba por obra del director de escena, es hoy poco aceptable. El conjunto de signos del escenario: auditivos, visuales o mixtos, que señala el director o aportan los actores, los músicos, los decoradores, los técnicos de iluminación, etc., constituyen unidades sémicas que realizan de modos diversos la capacidad virtual del texto escrito en la realización escénica y le dan, en cada representación, nuevas posibilidades de creación de sentido, que no anulan las anteriores, antes bien las amplían y las diversifican.

Desde las tesis aportadas por la teoría literaria de la escuela de Constanza sobre la recepción de la obra de arte en un«horizonte de expectativas», y las tesis procedentes de la teoría de la deconstrucción sobre las lecturas incompletas (incluso erróneas), sería absurdo mantener la idea de que la representación ha de ser fiel al texto, porque ¿de qué modo una representación puede ser fiel a un texto de lectura múltiple? Con la pretensión de fidelidad lo que realmente se sacraliza no es el texto, sino un sentido, es decir, una lectura de un director determinado, a la vez que se niegan las posibilidades imaginativas, creativas del mismo autor, que se desarrollarán en otras interpretaciones, al leer el texto de otra manera o en otro horizonte de expectativas, e incluso se negaría el derecho a una nueva lectura. En resumen, se trataría al texto dramático, cuya naturaleza literaria es indudable, como un texto histórico, testimonial, unívoco.

Una actitud contraria a la mentalista ha llevado el enfrentamiento texto/representación al otro extremo y ha intentado representaciones que prescindan del texto, es decir, realizar teatro sin palabras, o por lo menos, sin texto previo. Esto evitaría el carácter «literario» del teatro. Es ésta una actitud que pretende desvincular al teatro de las artes de la palabra y buscar su propio ser en formas no-verbales, es decir, en formas distintas a las literarias.

Se inicia esta corriente con dos directores de escena, E. G. Craig y A. Appia y, según creo, se explica por el descubrimiento de las posibilidades formales y expresivas de la luz en la escena. La posibilidad de orientar la luz, de polarizarla sobre un punto, el poder dividir mediante la oposición «luz/oscuridad», o «luz de un tono/luz de otro tono» al escenario para crear diferentes espacios escénicos, o para crear diferentes espacios simbólicos, psíquicos, morales, etc., hace ver a los directores de escena que el teatro puede encontrar sus propias formas expresivas sin depender totalmente de la palabra. La actitud negativa frente a la palabra que se inicia de este modo es llevada al extremo por directores como A. Artaud, y hoy persiste en algunos seguidores (aunque no sepan muy bien por qué), que consideran no-teatro las representaciones que se apoyan en el lenguaje verbal (Derrida, 1979).

Las dos posiciones (literaria/no-literaria) no resultan antagónicas en un enfoque semiológico del teatro. No es posible examinar con los mismos criterios los signos del texto (todos lingüísticos) y los de la representación (verbales, paraverbales, no-verbales). La sintaxis de un texto escrito es necesariamente diferente de la sintaxis de un texto representado; sus unidades y sus relaciones son diferentes, pero no excluyentes, ya que su diversa naturaleza no permite la contradicción, aunque exija modelos de análisis diversos.

El texto dramático se perfila, pues, como una creación de caracteres específicos en el conjunto de las creaciones literarias y se afirma como proceso de comunicación específico, que se inicia en la creación, se formula en el texto literario y el texto espectacular como aspectos simultáneos y se dirige a formas de recepción también específicas, frente a los otros géneros literarios, porque es espectáculo, y frente a los otros espectáculos, porque es literario.

El texto literario y el texto espectacular forman un conjunto, el texto dramático, y presentan unos problemas de ser y de

relación que iremos abordando en los diferentes capítulos que siguen, desde una metodología y una actitud semiológica y teniendo en cuenta las perspectivas teóricas que han logrado las actuales escuelas de teoría de la literatura.

Los temas que hemos presentado hasta ahora en esta Introducción se refieren al texto como creación literaria, se sitúan en el paso del texto a la representación y analizan los sujetos del proceso de comunicación, Autor, Director, Actor, Lector, Espectador, que intervienen en ese proceso. Todos estos temas han sido abordados desde una perspectiva descriptiva y con presupuestos semiológicos, porque consideran a la obra en sí, en sus formas, en su significación, o como parte de un proceso, pero hay otros problemas que derivan o afectan a la vertiente social del teatro como espectáculo.

La recepción colectiva convierte al teatro en un fenómeno social y económico, en un espectáculo sometido a las leyes y orientaciones del mercado y de la industria, como el cine o cualquier otro espectáculo público. Desde esta nueva consideración, el teatro tiene unas vinculaciones sociales que pueden afectarlo en distintos aspectos, incluso textuales, por ejemplo, en la extensión, o en las formas de expresión lingüística. Frente a la libertad prácticamente total de que goza la novela o el poema lírico, el teatro se ve limitado por el tiempo de la representación, y si bien los límites no son muy estrictos, como lo demuestra el *corpus* de obras existentes, en el que junto a obras que se representan en unos minutos, hay otras que duran horas, existen de hecho unos límites que estadísticamente se sitúan en torno a la hora y media con mayor frecuencia. La mayor parte de las obras dramáticas se someten a los tiempos que las convenciones sociales señalan para un espectáculo, y que nada tiene que ver con la unidad de tiempo que exigieron las preceptivas dramáticas neoclásicas.

Las relaciones con el público, establecidas cara a cara en la representación, condicionan también de algún modo el tema y el modo de desarrollarlo: es sabido que el teatro clásico no toleraba las muertes en escena, por ejemplo; el hecho de que el espectador no pueda volver atrás en la representación para revisar datos o relaciones, como se puede hacer en la lectura e incluso en la televisión y el vídeo, impone al autor la necesidad de utilizar medios y recursos de intensificación para subrayar los momentos más dramáticos o más relevantes de la historia, o el

indicio más funcional sobre el carácter de un personaje. Por su parte, el público puede ir al teatro como a una diversión, que selecciona entre otras que le ofrece la organización urbana; puede tomar el teatro como un artículo de consumo que se convierte en signo de clase social, o como un rito vinculado a alguna forma de religión o de trascendencia; o puede ir al teatro como a un lugar de reflexión, de cultura, de arte, de propaganda, etc.

Porque otro aspecto vinculado a la recepción colectiva del teatro, es la nunca históricamente menguada pretensión de los poderes públicos de hacer del teatro un instrumento de adoctrinamiento ideológico y de dirección de la conducta del pueblo; y junto a ésta, la no menos reiterada apetencia de los poderes fácticos de utilizar el teatro como expresión de protesta, o como expresión fácil de unas supuestas inquietudes artísticas, con el grave inconveniente en cualquier caso de imprimir un reduccionismo radical al espectáculo dramático: cada una de esas pretensiones se presenta como el «único teatro inteligente, noble, desinterasado, etc.». El teatro, a lo largo de la historia de la humanidad, en todas las culturas, para todos los hombres, ha sido expresión de problemas humanos que afectan a todos los hombres, presentados bajo una cobertura anecdótica cercana más o menos a unas circunstancias históricas. El teatro parece algo serio en la historia del hombre, por su persistencia, por la atención que ha merecido siempre su estudio para la literatura, la filosofía y el espectáculo. A pesar de esa trascendencia ha sufrido asaltos ideológicos y lúdicos, ha sido sometido a la política y a otras fuerzas, pero sigue teniendo sus valores propios.

Todas las manipulaciones externas que ha sufrido y sufrirá sin duda el teatro hacen que las obras, independientemente de su calidad artística y dramática, tengan épocas de mayor o menor estima social. Es bien sabido que en la reciente historia de Europa se pasó de un teatro de evasión, impuesto por unas circunstancias políticas y sociales, a un teatro de compromiso tan impuesto por las circunstancias como el anterior; como reacción contra todas las imposiciones se llegó a un teatro que se sacude de servidumbres exteriores y, como reacción airada, hasta de las interiores: el Teatro del Absurdo, que interpretamos como un experimento sobre los límites, agotando todas las rebeldías (contra la lengua, contra la fábula, contra el personaje, contra el tiempo, contra la lógica, contra los recursos de reconocimiento, etc.).

Lo negativo para el teatro no es la imposición de formas his-

tóricas, ni siquiera su vinculación a una ideología condicionante, que, al fin y al cabo son coordenadas históricas del hombre en toda su actividad, sino el hecho de que no trascienda la mera anécdota y se quede en exclusivismos impuestos por poderes exteriores. Las relaciones de la obra con su autor y, a través de él, con una ideología, con la sociedad y con todos los sistemas culturales envolventes (religiosos, políticos, filosóficos, científicos, etc.) en una constante en el teatro, que remite pragmáticamente en su nacimiento y en su recepción a ellos, pero no tiene que ver con la subordinación que en ocasiones se le impone o acepta.

Una vez que hemos presentado someramente el panorama general en el que hemos de situar los problemas de un estudio de la obra dramática y una vez que hemos advertido que seguiremos el método semiológico desde el que abordaremos tales problemas, vamos a ver en qué condiciones es posible una semiología del teatro y en qué circunstancias históricas se ha iniciado. Porque también en este tema las posiciones son con frecuencia conflictivas y el desarrollo de las investigaciones sigue caminos problemáticos, vinculados a la servidumbre general de la teoría y de la investigación a la historia.

2. Posibilidad teórica de una semiología del teatro

La semiología del teatro, como una forma de estudio de la obra dramática, aparece en los países centroeuropeos, Checoslovaquia y Polonia, hacia el año 1930 y se extiende posteriormente a Italia, Francia, España, Rusia, etc. Esto es un hecho histórico: aparece un método —el semiológico— y se aplica a un objeto —el teatro— en un tiempo y un espacio determinados, y luego se extiende, aceptado o discutido, a toda la teoría e historia del teatro europeo.

Aparte hay que situar la justificación teórica de esa investigación; es necesario encontrar un marco de referencias para contrastar definiciones y establecer relaciones, porque puede ocurrir que obras tituladas «semiología del teatro» no sean en realidad un análisis semiológico, sino de otra índole, sobre el texto dramático y, al revés, que obras tituladas de otro modo sean precedente teórico de la semiología del teatro. Y, efectivamente, algunos autores han planteado en forma problemática la posibili-

dad teórica de una semiología del teatro y han expresado dudas sobre su alcance, sus objetivos y sus resultados, y han hablado de la pertinencia de una semiótica frente a una semiología, o de una semiología de la expresión dramática frente a una semiología de la comunicación dramática.

Si por semiología entendemos, en un sentido amplio, la investigación sobre los signos, todo estudio que tenga por objeto los signos del teatro, verbales o no-verbales, escritos o representados, en el texto literario o en el texto espectacular, será un análisis semiológico del teatro. Pero la duda inicial se presenta sobre si lo que llamamos «signos teatrales» son realmente signos, y en todo caso sobre su modo específico de significar.

A. Hénault (1979) mantiene que «sera appelée "sémiotique" tout éffort consécutif [...] visant à repèrer, nommer, dénombrer, hiérarchiser d'une façon systématique et objective les unités de signification et leur organization en ensembles de toute dimension». La aplicación a la obra dramática de ese esfuerzo taxonómico diseñado por Hénault daría lugar, según el concepto de semiótica expuesto, a la semiótica del teatro; sin embargo, en ese objetivo no habría, según entiendo, una diferencia sustancial con el que puede presentar un análisis estructural del teatro; partiendo de un *corpus* (una sola obra, las de un autor, las de una época, las de un género determinado...), podrían identificarse unidades significantes y se comprobaría su capacidad de relación y de interacción en conjuntos (sistemas, «petites classes fermées») y mediante criterios de oposición y de recurrencia se aclararían las significaciones y las formas de las unidades en sí, por lo que son y por lo que no son en las casillas y oposiciones de un sistema.

En la misma línea de Hénault se sitúa A. Uberfeld, que considera la semiología del teatro como un esfuerzo para superar el subjetivismo: «je vois dans la sémiotique théâtrale même elementaire un éffort fait pour sortir du subjetivisme du goût et pour mettre un peu d'ordre dans l'extraordinaire confusion que règne au XXe. siècle à travers les diverses formes théâtrales», «La tâche d'une sémiotique théâtrale est moins d'isoler les signes que de construire avec eux des ensembles signifiants et de montrer comment s'organisent» (Ubersfeld, 1981, 21). De todos modos, el conseguir objetividad y claridad y el clasificar las unidades e identificarlas, no deja de ser una aspiración de cualquier análisis, con el método que sea, y es un nivel meramente taxonómico que la semiología puede tomar como punto de partida.

Rossi-Landi (1972) propone diferenciar *Semiótica*, ciencia de

los signos y *Semiología,* ciencia de los signos en el lenguaje hablado. Según esta distinción, el teatro podría ser objeto de una semiología en su texto escrito y en los diálogos escénicos, y objeto de una semiótica en los signos no-verbales, en las referencias del texto espectacular, o directamente en la representación escénica. No obstante, esta distinción entre semiótica y semiología es insostenible históricamente y solamente se podría adoptar como una convención inicial en un análisis concreto.

Superadas las primeras cuestiones, o mejor dicho, reducidas a sus límites terminológicos, podemos decir que la semiología (término que preferimos) o la semiótica del teatro, es la aplicación del método semiológico, tal como se ha ido perfilando en la historia del pensamiento actual, con sus propios presupuestos respecto a la obra literaria, al estudio de la obra dramática.

En este primer paso se nos presenta la semiología del teatro como una parte de la semiología literaria. Así la definen Greimas y Courtez en su conocido *Diccionario* de semiótica (1982), e incluso como una parte de la narratología, ya que «la organización narrativa subyacente a la forma dialogada, obedece a los mismos principios; sólo la estructura discursiva de superficie constituiría la especificidad del texto teatral». Esta sería la situación de una semiótica teatral francesa, y frente a ella hay otra, según la cual «concierne a la semiótica teatral todo lo que pasa en la escena en el momento del espectáculo, es decir, todos los lenguajes de manifestación que concurren a producir sentido, con excepción del texto verbal mismo».

Como en la teoría de Rossi-Landi, hay que advertir que estas posiciones responden a decisiones convencionales, ya que no hay razones intrínsecas para imponer la primera actitud, ni las hay para imponer o seguir la segunda. No puede admitirse que la semiología del teatro sea una parte de la semiología de la narración (narratología), ni tampoco que el teatro sea una narración en su estructura profunda, y únicamente se diferencia de la novela en el discurso, por el diálogo. Hay muchos aspectos que caracterizan a la obra dramática en su forma: el lenguaje directo, el uso del presente implicado en la palabra, el especial tratamiento del espacio, no sólo en la representación (escenario), sino también en el texto; también existen diferencias sustanciales entre el teatro y la novela en la estructuración con narrador o sin él, y en la existencia de un actuante global, el público, espectador colectivo, que presencia el espectáculo y no puede intervenir en el diálogo desarrollado en su presencia, conven-

cionalmente presente. Por otra parte hay obras de teatro sin funciones y, por tanto, sin secuencias, es decir, sin narración, porque se basan en el desenvolvimiento de un carácter *(Yerma)* o en el planteamiento de una tensión *(La lección)*.

Tampoco hay razón para excluir de los signos que concurren en la escena el lenguaje hablado. Bien parece que no se quiera reducir, como se hizo en algunos momentos, el teatro al diálogo, bien está que se reconozcan las posibilidades expresivas y comunicativas de los signos no-verbales, pero no hay ninguna justificación razonable para excluir el lenguaje del escenario. Está claro que en la escena hay además del lenguaje verbal signos de otros lenguajes, que constribuyen a crear sentido en la representación; pero el problema no está en la prevalencia o exclusión de unos u otros, sino en explicar las formas en que signos de diversa naturaleza organizan un significado único y coherente. ¿Es posible analizar los diferentes signos: gestos, tonos, movimientos, distancias y posiciones, luces, sonidos, etc., separadamente y proceder luego a sumar los significados parciales? o ¿es posible, o es más conveniente metodológicamente, analizarlos en simultaneidad?, y, en cualquier caso, ¿cómo se podrá segmentar el texto en unidades de sentido literario dramático?

En la teoría literaria se han estudiado las formas del lenguaje con métodos descriptivos, históricos, estructurales, etc., y se identifican las unidades de la primera y de la segunda articulación mediante criterios ya contratados en la investigación lingüística. Los signos no-verbales que con profusión se usan en el escenario, no forman códigos convencionales y no constituyen sistemas de unidades con doble articulación, por tanto su estudio científico presenta dificultades diferentes a las de la lingüística.

Mounin planteó directamente este problema en un conocido artículo, «La comunicación teatral», en 1969 (1972, 99-108). Partiendo de la diferencia entre comunicación y significación, entiende Mounin que el verdadero objeto de la semiología es la comunicación, y no existe una semiología de la significación. «En teatro, la primera cuestión que hay que plantearse es la de saber si el espectáculo teatral es comunicación o no», «porque si el teatro no es un proceso de comunicación, y sólo un hecho de significación, entonces no puede hablarse de una semiología del teatro».

«La lingüística ha considerado central la función de la comunicación. Esto ha llevado a Buyssens y a otros lingüistas a dis-

tinguir los hechos que implican una *intención* de comunicación que se puede verificar (existencia de un locutor en relación con un receptor por medio de un mensaje que da lugar a comportamientos verificables) y a separarlos de los hechos que no tienen ese carácter, por mucho que se llame a estos hechos signos y se los estudie en el lenguaje. Estos hechos que Trobetzkoy llama *índices* y *síntomas* son informes que el locutor da sobre sí mismo sin intención de comunicar...»

Efectivamente, Buyssens (1978) había advertido que los «actores en el teatro simulan personajes reales que comunican entre sí»; no comunican con el público, que, como sabemos, asiste a la representación como actuante englobante de un proceso en el que no puede intervenir. Y por si fuera poco, sabemos que no utiliza bien el lenguaje un interlocutor que no sitúe al TÚ en disposición de asumir alternativamente el YO.

Si ésas son las condiciones de la comunicación, hay que concluir, con Mounin, que no hay comunicación en el teatro, ya que «nada semejante se da en el teatro, en el cual los emisores-actores siguen siendo los mismos y los receptores-espectadores también los mismos siempre». Por tanto, «si existe comunicación tiene un sentido único, a diferencia de lo que ocurre en la comunicación propiamente lingüística. Los espectadores jamás pueden responder a los actores. Se podrían objetar los murmullos y los suspiros, los bravos y los silbidos, algunos otros indicios mímicos y gestuales..., pero estas respuestas forman parte de otro sistema de comunicación diferente del que constituye la propia obra de teatro» *(ibidem)*.

Con tales argumentos, que hemos citado ampliamente, Mounin concluye que no puede haber una semiología del teatro. Pero esos argumentos tienen poca consistencia en algunos de sus pasos.

Primero, porque puede haber una semiología de la significación y una semiología de la comunicación, ya que el objeto de la semiología es el signo, no unos determinados procesos realizados con el signo, y no el signo limitado a determinadas funciones. Segundo, porque la semiología de la comunicación no tiene por qué limitarse a la comunicación lingüística en la que se dan unidades con doble articulación, ya que puede haber otros sistemas de signos con o sin doble articulación en sus unidades, y puede haber otros modelos de comunicación no verbal.

Si Mounin propone que convencionalmente se considere semiología a la de la comunicación que siga el modelo lingüístico,

está en su derecho de investigador, y es muy libre de verificar desde las convenciones de que parte adónde le llevan y qué puede explicar con ellas, pero no puede excluir de los hechos (no ya del modelo que él proponga) la semiología de la significación y negar posibilidades teóricas a la semiología de la comunicación no-lingüística, porque es posible: en caso de negar esa posibilidad actúa por decisión, no por razón, e impone un reduccionismo no real.

Las tesis de Mounin han sido, por estas razones, muy discutidas y ampliamente rebatidas. Genot (1973) considera absurda la oposición «significación/comunicación», porque son categorías no homólogas y, por tanto, no pueden oponerse: comunicar es un hecho social, la significación intencional es un hecho psicológico, en resumen son hechos diversos no opuestos. Los mensajes pueden revestirse de formas diferentes y no es necesario que haya coincidencia en la forma y en el sentido para lograr comunicación; si fuese así, no podríamos entender el lenguaje de los sordomudos, y no podríamos contestar a sus signos con otro tipo de lenguaje; y tampoco es necesario para que haya comunicación, que se conteste en el mismo canal: una carta puede ser contestada por teléfono.

Eco rebate también con énfasis los argumentos de Mounin y señala que en la representación hay formas de comunicación de los actores con el público: pateos, aplausos, silbidos, murmullos, etc. No creo que estos signos que emite el público para expresar su aceptación o rechazo de la representación, pueda considerarse comunicación en el sentido en que Mounin la niega, ya que él mismo, en la cita que hemos recogido, alude a «bravos y silbidos». La comunicación que echa de menos Mounin es la que se establecería entre los actores y el público en el ámbito de los mismos diálogos dramáticos, y el «escándalo semiótico» de que habla Alexandrescu, es el que se origina por el hecho de que un actuante del proceso de comunicación, el público, tenga que asistir a un diálogo desarrollado en presente, en directo, sin poder intervenir en él. Aquí es donde está el problema, no en la forma de respuesta del público a la representación, que es una fase del proceso de comunicación dramática.

Tampoco consideramos que hay comunicación por medio de la crítica que señala la acogida que ha tenido un estreno o que juzga sobre la obra representada; incluso en el caso de que un juicio sobre determinada parte de una obra haga que se cambie o se retire. La comunicación que se establece en estos casos en-

tre el público y la obra, no afecta a los diálogos dramáticos, que siguen siendo un mundo cerrado para todos, sino que en los juicios del público y de la crítica lo que se logra es una especie de meta-comunicación para valorar la obra o su representación, como producto literario o espectacular, sin posibilidades de penetrar en el mundo ficcional que cierran los diálogos al crearlo.

Los diálogos son la forma cerrada propia de la expresión literaria dramática, aunque su sentido resulte abierto a muchas lecturas; los diálogos comunican, como lo hace la creación literaria, a distancia, en diferido, a pesar de que convencionalmente el diálogo transcurra en presente: el diálogo es presente para los personajes, pero no para el tiempo de la representación: no hay posibilidad de interacción temporal, espacial, textual o lingüística entre ese mundo cerrado ficcional y el mundo de la representación. Si la exigencia de Mounin se extendiese a toda la literatura, y no hay razón en contra, ésta dejaría de ser comunicación, porque ¿quién entre los lectores de un poema se comunica con el sujeto textual de ese poema? y ¿no resulta el mismo escándalo semiótico de la imposibilidad del lector de contestar a Salicio y Nemoroso, que de la imposibilidad del público de intervenir en los diálogos de Calixto y Melibea? No hay posibilidad de intervenir en los sermones, en los discursos políticos, en las conferencias académicas... y nadie ha negado que haya comunicación en estos casos. Lo que no hay es diálogo —que es un hecho lingüístico—, pero sí dialoguismo, que es un hecho semiótico.

Para que haya comunicación basta con que el emisor del mensaje utilice signos de un sistema convencional, es decir, signos que pueden ser interpretados, y, por esto, se pueda hablar no sólo de significación, sino también de interpretación y de comunicación, es decir, hay dialoguismo desde el momento en que el receptor podría ser también emisor, y podría dialogar, aunque de hecho no utilice esta forma lingüística, con el emisor.

En realidad, los rasgos que Mounin exige al teatro para considerarlo «comunicación» son los propios del diálogo. Al estudiar más adelante los diálogos dramáticos y sus caracteres, veremos que todo mensaje es dialógico, pero no todos los mensajes son dialogados. Los mensajes son dialógicos por incluir virtualmente un intérprete, y esto ocurre en todo signo o conjunto ordenado sintácticamente de signos, en todo mensaje que pueda ser descodificado, no que sea descodificado.

El proceso de comunicación dramática es, como ya hemos di-

cho más arriba, un proceso complejo que establece, según un modelo circular, unas relaciones interactivas semánticamente entre el emisor-lector-director-actores-receptor, y podemos señalar un proceso envolvente (autor-receptor) de tipo dialógico y un proceso envuelto (personaje-personaje) de tipo diálogo.

Otra de las objeciones de Mounin a la semiología teatral deriva de que el teatro no es que no pueda, es que no quiere comunicar, ya que los signos del escenario no están para decir algo, sino para estimular y mover al espectador. Se trata —dice— muchas veces de estímulos para inducir una determinada conducta, y no de signos de valor representativo.

A pesar de que «estamos convencidos de que en la sala algo debe de haber que, por lo menos, se emparenta con lo que llamamos comunicación» (Mounin, *ibidem*), no hay comunicación, sino interpretación de indicios, que «no tiene, ni mucho menos, el mismo funcionamiento que la descodificación de los signos», «el circuito que va desde el escenario a la sala es esencialmente un circuito [muy complejo] del tipo estímulo-respuesta». El teatro actúa sobre los espectadores más que comunica: «a cada instante se producen estímulos: lingüísticos, visuales, luminosos, gestuales, plásticos, cada uno de ellos pertenecientes a un sistema diferente cuyas reglas fundamentales seguramente se pueden explicar».

En resumen, y según esto, el teatro no utilizaría propiamente sistemas de signos, sino un conjunto de señales y medios no codificados que sirven de estímulos para orientar la conducta de los espectadores de un modo sentimental, emotivo, intuitivo, no discursivo. Por eso el teatro —sigue Mounin— no es propiamente un lenguaje, porque esas unidades sémicas carecen de doble articulación.

Pero el mito de la doble articulación como exigencia de los lenguajes ha sido desmontado por varios autores, entre otros por Eco.

La semiología como método de análisis de las obras humanas establece sus propios presupuestos (el arte es un hecho semiológico, el signo artístico crea sus propias referencias, el signo artístico es polivalente, etc.), desde los cuales aborda el estudio de los objetos que se propone: literatura, pintura, lenguaje, teatro, etc., y únicamente excluye de su interés el mundo natural, porque lo natural es, no significa, a no ser que el hombre le dé un valor simbólico, en cuyo caso añade a su ser natural una dimensión cultural. Toda obra humana tiene un significado intrín-

seco, que se deduce de sus unidades y de las relaciones entre ellas, y un significado extrínseco, que se deriva de las relaciones exteriores en que puede situarse históricamente en su creación o en el momento de su interpretación. Todo hecho cultural, por ser humano, es significante ya que al menos remite a la historia, y todo puede ser objeto de la semiología. Signos sistemáticos o no, convencionales o no; pueden distinguirse como han hecho Peirce, Troubetzkoy y otros, diferentes clases de signos (símbolos, señales, iconos), es decir, pueden clasificarse los signos por su elaboración cultural, más o menos intensa o extensa, pueden clasificarse con criterios diversos según sus funciones (signos, síntomas, señales), pero todos pueden ser objeto de una semiología, porque todos tienen una capacidad simbólica, convencional o no, metonímica, metafórica, etc.

El teatro, en su texto literario o en su texto espectacular, en su forma escrita, utiliza los signos del sistema lingüístico, cuya semiología es aceptada por todos; el teatro en su realización, es decir, en la realización del texto espectacular, utiliza objetos naturales o culturales que, por el hecho de estar en el escenario, es decir, en un espacio escénico, actúan como signos. Honzl subrayó hace tiempo la capacidad del escenario para convertir en signo y hacer significante todo lo que está en él. La semiología tendrá que aclarar precisamente el modo en que significan en la escena esos signos no-verbales, si es que lo hacen de un modo diferente a los verbales.

Si alguna de las artes es significante, el teatro se adelanta a todas: el proceso de comunicación dramática se logra precisamente por esa capacidad del escenario de volver significativo todo lo que aparece en su espacio.

Otra cuestión es cómo debe entenderse la semiología del teatro, en su desarrollo, no en su posibilidad teórica, ya que, después de la polémica suscitada por Mounin, ésta parece resuelta. Algunos autores, principalmente italianos, creen que la semiología del teatro debe ser, o ya es, una teoría general del teatro.

El estudio tradicional del fenómeno dramático se limita unas veces al texto escrito y otras veces a la representación. La semiología del teatro intenta, en principio, superar esa fragmentación del proceso y trata de llegar a un análisis globalizante de todos los aspectos del fenómeno comunicativo dramático, incluso a una metodología y una epistemología de la misma teoría dramática.

Para De Marinis (1982), «la semiótica es, entre todas las cien-

cias humanas, la más adaptada para conseguir una metadisciplina teatral, con funciones propedéuticas y epistemológicas. De una semiología como disciplina propedéutica y epistemología de las ciencias del espectáculo habla también P. Pavis (1978), F. Ruffini y otros, con diferentes propuestas y diferentes límites.

Las funciones de la semiología del teatro serían, según De Marinis, de dos tipos: *a*) aglutinar las ciencias históricas y la *Theaterwissenschaft,* y *b*) servir de marco *(framework)* en el que se coordinen todos los aspectos parciales del análisis del teatro: socioantropológicos, psicoanalíticos, etc., proponiendo panoramas conceptuales completos.

La semiótica superaría las posiciones estructuralistas que analizan el texto con métodos taxonómicos y, en todo caso, inmanentes y sería un análisis del funcionamiento de los textos y de los procedimientos interpretativos que actualizan la potencialidad semántica de una obra dramática en la representación.

Para conseguir su objetivo, la semiología dramática puede contar con los conceptos y métodos operativos aportados por la teoría de la recepción (Jauss e Iser); por la pragmática del discurso, tal como la ha desarrollado T. van Dijk; por las teorías textuales de S. Schmidt y J. Petöfi; por las teorías semánticas de Greimas y su escuela; por las teorías de Austin y Searle sobre los *Speech Acts*; por las propuestas italianas sobre el destinatario de la obra literaria hechas por M. Corti y M. Pagnini, y sobre todo, por U. Eco, en su *Lector in Fabula;* por todas las teorías sobre el signo literario en general.

De Marinis, en sus últimos estudios, parece poner mayor énfasis en el aspecto pragmático de la semiología dramática (1985). Y en general podemos decir que en los últimos tiempos observamos un desplazamiento del interés de la semiótica de los códigos hacia la interpretación. Los sistemas de significación, que se estudiaban como mecanismos de producción de sentido, son analizados ahora con preferencia en su fase receptiva. La influencia de la Estética de la Recepción ha afianzado «la hora del lector». Sin embargo, la teoría de la deconstrucción ha planteado problemáticamente la lectura y ha puesto en entredicho los conceptos lingüísticos y críticos en que se basaba la teoría literaria; la escritura como discurso y como proceso comunicativo pide una revisión que debe hacerse desde la recepción y también desde las formas y desde los conceptos críticos (Culler, 1984).

El estructuralismo mantuvo una consideración estática de la obra y su interés por la segmentación del texto en unidades y la

determinación de las relaciones entre ellas, procedía de su presupuesto epistemológico más general: la idea de que las obras humanas respondían a una estructuración interna, a pesar de las divergencias formales que pudieran presentar en la superficie. La semiótica, y de un modo más acentuado en la pragmática, parte de una consideración dinámica de la obra de arte y trata de explicar cómo es posible una teoría sobre los textos que, como los literarios, tienen posibilidad de varias lecturas, varias interpretaciones.

En el estudio del teatro, y debido a la complejidad del proceso comunicativo que se da en este género literario, la situación es difícil: a la complejidad del texto literario escrito hay que añadir una compleja red de procesos comunicativos e interpretativos que se inicia al escribir un texto para la representación, y que sigue después de la representación.

La orientación deconstructivista ha propiciado el desmontaje de las categorías lógicas y epistemológicas que daban ciertas seguridades a la investigación dramática, y observamos que por ejemplo en los últimos artículos De Marinis (1985) propone nada menos que renunciar a la razón discursiva, a la interpretación estética.

Otra orientación semiológica, la greimasiana, que se caracterizó por su tendencia a una formalización de los valores semánticos para conseguir su objetivación racional, intenta en los últimos tiempos (Latella, 1986) introducir como objeto de sus análisis formales las modalidades del habla, el *querer, saber* y *poder,* con lo que añadiría a los contenidos objetivados en el lenguaje, las actitudes y disposiciones subjetivas de los hablantes. Estas posibilidades de análisis, llevadas al texto dramático, podrían ampliar la semiología teatral con aspectos que hoy no han sido aún estudiados.

La semiología de la obra dramática tiene, pues, ante sí una serie de propuestas y posibilidades de análisis y de teorización que van desde la objetividad racionalista a la emotividad artística, desde el emisor al receptor, desde el signo lingüístico a otros tipos de signos no-verbales que se utilizan en el escenario, además de los temas tradicionales en cualquier estudio del teatro: unidades sintácticas, personaje, forma dialogada, tiempo y espacio, que pueden ser replanteados desde la perspectiva semiológica.

3. Los inicios de la semiótica dramática

La semiología del teatro se inicia, como hemos dicho ya, entre las dos guerras en los países eslavos occidentales, Checoslovaquia y Polonia. Se origina como síntesis de varias corrientes metodológicas y epistemológicas que confluyen en ese tiempo y en ese espacio: el formalismo del Círculo de Moscú y la fenomenología, principal aunque no únicamente.

Puede decirse que la semiología se presenta como un método de investigación cultural que se desarrolla paralelo en el tiempo al estructuralismo de Praga, a la lógica matemática, que tanto arraigo tuvo en Polonia, y a la nueva crítica que va integrando conceptos estructuralistas, psicologistas y sociológicos.

La investigación gnoseológica y metodológica cultural tuvo un gran auge en la Europa central en el primer tercio del siglo XX, porque trató de culminar la labor emprendida en el XIX por Dilthey, Windelband, Rickert, etc., para justificar la cientificidad de la investigación sobre los objetos creados por el hombre. El problema era común a todas las ciencias de la cultura, porque sus objetos tenían una nota común: la falta de estabilidad en sus manifestaciones fenoménicas frente a la exactitud y fijeza con que se manifiestan los objetos naturales.

Los primeros semiólogos del teatro son investigadores de la cultura en general, o por lo menos de varios campos de la cultura, ya que más que un fenómeno concreto (artístico, social, histórico, etc.) les interesa el mundo de la cultura en su conjunto, como opuesto al mundo de la naturaleza, cuyas posibilidades de estudio científico estaban ya justificadas por Kant. Se buscaba afanosamente la justificación de los estudios culturales y se trataba de descubrir en qué condiciones una obra humana podía ser considerada «objeto científico», es decir, un objeto que permitiese una teorización estable sobre él.

El teatro interesa a la investigación cultural como una de las creaciones humanas en el conjunto de los hechos sociales y de los hechos estéticos o literarios. Bogatyrev es etnólogo y folklorista, Ingarden es filósofo y teorizador de estética, Mukařovski es esteta y teórico del arte en general, y son a la vez los iniciadores de la semiología del teatro.

Por las circunstancias históricas en que aparece y por su afirmación frente a otros métodos próximos de investigación cultural, la semiología, incluida la semiología dramática, soporta desde su aparición algunos tópicos que no se justifican teórica-

mente. Uno de ellos es el que afirma que la semiología es una investigación sincrónica que rechaza la historia de sus objetos. Para algunos críticos la semiología se opone a la historia de la cultura. La oposición «semiología/historia» no tiene, sin embargo, mucho sentido, ya que la semiología, que se presenta desde su aparición como la ciencia de los signos, tiene un objeto esencialmente histórico: el signo es creación humana, o interpretación humana, y por tanto participa de la dimensión histórica del hombre. Todas las investigaciones sobre creaciones humanas son ciencias históricas, porque su objeto cambia en el tiempo. Otra cosa es que mediante una operación de abstracción y para descubrir su funcionamiento y relaciones en un momento dado de la historia, la investigación fije o analice, como si estuviera fijo, su propio objeto histórico. La investigación cultural puede hacer abstracción del tiempo y analizar las relaciones sincrónicas en un corte convencional. La semiología puede estudiar el signo en su aspecto sincrónico, o puede estudiar su evolución diacrónica. La dimensión histórica del signo, de todos los signos sean del sistema que sean, está fuera de duda, y resulta artificioso identificar la semiología, de teatro o de cualquier otro objeto, con la visión sincrónica o visión diacrónica, que son actitudes que puede adoptar cualquier método cultural. Aparte está el hecho de que la semiología del teatro, que surge en una época de dominio de los métodos historicistas, se haya interesado por el funcionamiento sincrónico de la obra dramática al atender a los signos de la representación.

Vamos a hacer un repaso histórico de la semiología del teatro en sus orígenes destacando las principales aportaciones sobre las que se basan los estudios posteriores, unas veces discutiendo su validez, otras negándola, otras aceptándola, pero en todo caso, apoyándose en ellas.

La escuela checa y la polaca, iniciadoras de la semiología del teatro, dedicaron especial atención a los signos dramáticos noverbales, es decir, a los signos de la representación: las diferencias del teatro con otros géneros literarios son más destacadas por la semiología precisamente al analizar los sistemas de signos no lingüísticos.

Sabemos que la semiología puede tomar como objeto de estudio el texto dramático en su doble aspecto de texto literario y texto espectacular, e interpretarlos en las dos fases de su proceso de comunicación, la lectura y la representación. Estos textos pueden ser estudiados por separado o en conjunto, pueden es-

tudiarse en forma independiente o en las relaciones que tienen en el texto escrito o en la representación. Puede hacerse, en resumen, una semiología general de la obra dramática o una semiología particular de uno de sus textos (semiología de la representación, como titula Helbo a una de sus obras, o semiología del texto dramático literario), puede hacerse también el estudio de uno de los sistemas de signos (estudio del lenguaje, de la luz, del gesto) o estudio del conjunto de signos y su capacidad de semiosis total.

Cuando aparecen los primeros textos de semiología dramática que ponen de relieve la diferente naturaleza de los signos verbales y no-verbales y su diferente capacidad sémica, la práctica teatral europea más vanguardista había desarrollado formas de representación que destacaban las posibilidades técnicas, funcionales y semánticas de la iluminación (Appia), o del gesto (escuela expresionista alemana), o del movimiento escénico individual o de grupos (Meiningen); se habían ensayado diversas formas de puesta en escena (realismo, realismo psicológico, constructivismo, simbolismo, etc.). La caja italiana y su mundo de artificio había cesado en su monopolio de la escena y se ensayaban otras fórmulas más abiertas. Por su parte, la palabra había dejado de ser considerada como el único medio eficaz para expresar contenidos dramáticos, y se había establecido una tensión, que condiciona los primeros estudios semióticos, entre los signos verbales y los demás signos utilizados en la escena.

Hacia el año 1930 la práctica teatral ha evolucionado mucho en todos los aspectos técnicos y referentes a la escenografía en general, y también ideológicos, de modo que se imponía desde las mismas obras otro sentido del espacio escénico; por ejemplo, al situar los problemas en el mundo interior de la persona, el teatro de acción que encontraba su forma escenográfica más adecuada en el realismo, es sustituido por el teatro psicológico que exige escenario partido o escenografía simbolista, etc. El teatro dejaba de ser en esa fecha un arte formalizado, fijado, como había sido el teatro clásico francés, y estaba manifestándose como un arte dinámico, vivo, experimental, nuevo.

En 1931 aparecen en Checoslovaquia dos estudios que abren el camino a los nuevos métodos de análisis del teatro. Otakar Zich publica *Esthétique de l'art dramatique. Dramaturgie théorique,* y Jan Mukařovski publica *An atempted structural analysis of the phenomenon of the actor.*

Zich, profesor de Estética en la Universidad Carolina de Pra-

ga, apoya sus propuestas en la estética psicologista y en la filosofía husserliana. Elabora una teoría sobre la *significación* de la música y de la poesía frente a la *comunicación* propia de la expresión lingüística. La Estética de Zich no llega a ser totalmente estructuralista, pero ejerció gran influencia en muchos estructuralistas; tampoco llega a ser totalmente semiológica, pero tuvo bastante influencia sobre semiólogos posteriores, principalmente por su interés por los sistemas de signos no-verbales.

Según Zich, el lenguaje verbal no tiene por qué resultar privilegiado en la representación dramática frente a otros sistemas de signos. Todos los signos dramáticos mantienen en la obra una tensión dinámica, es decir, unas relaciones que no pueden considerarse fijadas, estáticas, pero no hay por qué pensar que la palabra, con su privilegio frente a los otros sistemas, es la que mantiene ese desequilibrio que da lugar a la tensión. La representación es concebida como una jerarquización dinámica del texto: un elemento de cualquiera de los sistemas de signos que intervienen, y no necesariamente del sistema lingüístico, puede predominar sobre los otros estableciendo unas relaciones jerárquicas diferentes en cada representación.

En este punto la posición de O. Zich supera la del estructuralismo porque subraya la fluidez de la jerarquización de los elementos, cuyo orden lineal o funcional no está determinado a priori. El orden estructural del texto se convierte en dinamismo semiológico en la representación puesto que al destacar uno de los elementos las relaciones sémicas se cambian necesariamente.

El aspecto dinámico de los signos de la representación será ampliado posteriormente por J. Honzl en sus tesis sobre la movilidad del signo teatral, que tanto relieve adquiriría en la semiología posterior al analizar los procesos de semiotización de los objetos del escenario y su polivalencia.

J. Mukařovski fue también profesor de Estética en la Universidad Carolina de Praga y catedrático en la de Bratislava (1935) y en Praga (1938). Su actividad crítica se extiende desde 1925 en el Círculo de Praga hasta 1948. Muere en Praga en 1974.

Destaca Mukařovski como el más teórico de los componentes del Círculo de Praga. Su interés se orientó en dos direcciones: *a*) el análisis del lenguaje poético y literario en relación con el lenguaje «natural», y *b*) el estudio de los fenómenos estéticos que se expresan con signos, cuyo funcionamiento está próximo al del sistema lingüístico.

Uno de los primeros intentos de examinar el arte y estudiarlo como hecho significante, es decir, como hecho semiológico, fue la conocida comunicación de Mukařovski al VIII Congreso Internacional de Filosofía de Praga, en septiembre de 1934. En su propuesta parte de un principio básico en la semiología: «Todo contenido psíquico que traspasa los límites de la conciencia individual adquiere por el mismo hecho de la comunicabilidad el carácter de signo» (Mukařovski, 1936). La obra de arte no es sólo expresión individual de un contenido psíquico, sino que es simultáneamente signo, estructura y valor, que puede ser interpretado por los receptores. Si no se tiene en cuenta este carácter sémico de la obra de arte, ésta será entendida como mera construcción formal, o como reflejo de las disposiciones psíquicas del autor; es precisamente su valor sémico lo que da carácter social al arte, y mediante su análisis semiológico podrá superarse el formalismo de los métodos inmanentistas.

Para Mukařovski, el lenguaje en sus relaciones con la realidad extralingüística tiene dos funciones posibles: *a*) una *función comunicativa* que se basa en el significado (comunicación es el contacto semiótico a través del lenguaje verbal/significación es el contacto semiótico a través de signos de sistemas no-lingüísticos, y en esta distinción se apoyará después Mounin), y *b*) una *función poética,* dirigida al signo mismo, que adquiere carácter autónomo, y caracterizada por potenciar el significado que puede tener el lenguaje en sus usos no poéticos.

Partiendo de la definición de signo dada por Saussure, considera Mukařovski a la obra literaria como una unidad semiótica, cuyo significante (vehiculante) es la obra en sí misma, como producto (artefacto), y cuyo significado es lo que denominará el «objeto estético».

La unidad de la obra y la subordinación de sus unidades formales al conjunto subraya el carácter estructural de las relaciones intratextuales. La obra como hecho semiológico resulta ser un macrosigno que se segmenta en unidades más pequeñas cuyo análisis muestra su autonomía semántica, aunque su subordinación al conjunto se mantiene en el hecho de reproducir en sí y producir en su conjunto el significado único de la obra de arte: cualquier unidad de una obra artística tiene el mismo sentido que el conjunto en el que participa. Esta tesis que resultará fundamental para el análisis semiológico de los textos en sus diversos niveles y partes, está en íntima conexión con la teoría idealista de L. Spitzer del «círculo filológico», según la cual, en cualquier

rasgo estilístico puede el investigador descubrir el sentido de la obra literaria.

Mukařovski conoce perfectamente la renovación que el método estructural supuso para los estudios lingüísticos, y de él toma los conceptos de «estructura» y «función» para sus análisis del teatro. Entiende la estructura como un todo cuyas partes mantienen una relación (es decir, como en el primer estructuralismo) y la función la entiende como una actividad de un elemento de la estructura, determinada por su valor operacional (lo que es/lo que hace).

Partiendo de estos conceptos establece Mukařovski unos principios y unos objetivos en la investigación estética: *a*) la necesidad de respetar la autonomía del arte como organización semiótica con un funcionamiento propio (estructura significante funcionalmente autónoma), y *b*) el estudio de las leyes generales que permita integrar el proceso de creación artística en la historia y en la evolución de la cultura.

El teatro se manifiesta como una unidad artística formada por un conjunto de artes que renuncian a su autonomía para fundirse en una estructura artística nueva, cuya unidad procede de la organización de todos los elementos que la componen.

El teatro es un fenómeno en continua evolución y ninguna de las artes que en él intervienen en un momento histórico puede considerarse consustancial, de modo que cada escuela dramática puede poner énfasis en uno de los sistemas sémicos, en una de las artes que pueden participar, etc.; por ejemplo, el expresionismo ha destacado el arte del maquillaje y lo utiliza como signo caracterizador de la actitud de los personajes y de su valoración en la recepción.

Las obras de J. Mukařovski de tema teatral más interesantes están recogidas en la antología *Escritos de estética y semiótica del arte* que Jovet preparó para la editorial G. Gili de Barcelona (1977). Destacamos *El arte como hecho semiológico,* presentado como ponencia en el VIII Congreso de Filosofía celebrado en Praga en 1934 y recogido en las Actas (1936); *El lenguaje escénico en el teatro de vanguardia,* presentado en la Conferencia de los Artistas Dramáticos de Vanguardia celebrada en 1937; *Las artes plásticas,* conferencia pronunciada en 1944, que resulta muy interesante en relación con las tesis de Bogatyrev acerca del signo dramático: los objetos como ser/los objetos como significado.

P. G. Bogatyrev (1893-1971) es etnólogo y folklorista; diplomado por la Universidad de Moscú, trabaja de 1921 a 1940 en

Checoslovaquia. Colabora con Jakobson en sus primeros trabajos; enseña en la Universidad de Moscú a partir de 1941; en 1954 publica un manual sobre el folklore ruso, y tiene gran relieve en el Congreso de Semiótica celebrado en la Unión Soviética en 1962.

Su estudio más interesante para la semiología dramática es un artículo publicado originalmente en checo (1938) y divulgado más tarde en francés, «Les signes du théâtre», al ser publicado por la revista *Poétique* en 1971.

Según Bogatyrev, cualquier objeto que esté en el escenario adquiere un significado y unas cualidades que no tiene como «cosa real». Esta tesis pasa a ser prácticamente el manifiesto de la escuela dramática semiológica de Praga: la función significante de los objetos que están en el escenario se superpone por completo al ser de esos objetos. La dimensión ontológica de los objetos del escenario es suplantada por la dimensión semiológica. La función significante de los objetos escénicos será subrayada una y otra vez por la semiología para explicar el funcionamiento de los signos de la representación y Veltruski, en 1940, afirmará que «todo lo que está en el escenario es signo».

K. Elam (1980) considera que la aportación más destacada de la escuela de Praga a la semiología dramática es precisamente esta tesis de Bogatyrev. La semiotización de los objetos por el hecho de estar en el escenario será la tesis fundamental para establecer diferencias entre signos previos a la representación, signos codificados socialmente y signos circunstanciales que son los objetos situados en la escena que pasan a significar en un conjunto dramático.

En la vida real la utilidad del objeto es su dimensión más destacada y por lo general es más importante esta función que el significado que pueda tener, si lo tiene. En un escenario la significación es siempre más importante que la utilidad, si es que la tiene. Una mesa cumple una función en un comedor y no significa nada; en un escenario adquiere la significación que le da el conjunto y se convierte en signo de una clase social, expresa el gusto del personaje, puede ser símbolo de la disgregación de una familia, si aparece vacía, etc., y frente a estas posibilidades sémicas, la mesa puede no tener ninguna utilidad y prescindir de su ser: puede estar pintada en un telón.

Bogatyrev enuncia otro principio sobre el signo dramático que resultará también muy fructífero en la teoría posterior: el signo dramático es *connotativo*. Un objeto puesto en el escenario

no sólo es signo, sino que pasa a ser «signo de signo»: algo que tenga forma de mesa remite al objeto mesa, y también, como hemos dicho, a una clase social, a una situación de riqueza o miseria, a una época, a un gusto personal; algo que tenga forma de corona, aunque sea de papel, es signo de un objeto real, la corona, y es símbolo de la monarquía como institución, que, a su vez, y, en una historia concreta, puede connotar autoritarismo, protección, seguridad, abuso, etc.

La concepción de Bogatyrev sobre el «signo de signo» es la misma que tiene Hjelmslev sobre el término «connotación»: una semiótica connotativa es aquella cuyo plano de la expresión es una semiótica, es decir, una semiótica connotativa tiene como objeto de estudio unos signos que remiten a referencias que a su vez son signos u objetos que ya tienen incorporado un significado.

De aquí deriva una situación muy interesante en el teatro: cualquier aspecto de la puesta en escena está presidido por la tensión que se produce necesariamente entre su denotación (su referencia) y sus connotaciones escénicas. Todos los objetos del escenario oscilan entre una primera significación que les corresponde como signos o que adquieren al semiotizarse, y una segunda significación que deriva de las connotaciones que establecen en el conjunto en que están situados. Y no es raro que la segunda anule a la primera: una mantilla de blonda que pasa a ser signo de una clase social connota «edad» en *La señorita de Tacna,* de M. Vargas Llosa, o unos biombos transparentes que difuminan el recuerdo de los personajes pasan a ser connotadores de «pasado» en la puesta en escena de la misma obra.

El escenario suele utilizar un repertorio limitado de signos para expresar una serie de significaciones, y esto es posible por la capacidad connotativa de los signos escénicos y por las posibilidades de semiotizar las relaciones entre los sentidos parciales. La polisemia del signo dramático es más amplia que la de cualquier otro tipo de signos y de ella deriva la ambigüedad que caracteriza a todos los signos artísticos y que en el teatro se intensifica. Las connotaciones están en estrecha relación con las convenciones dramáticas de la época, de la cultura, del autor y se verifican en la obra concreta como unidad semiótica.

La connotación no es la única posibilidad de semiotización en el escenario, ya que el espectador puede establecer relaciones de los elementos escénicos con otros extrateatrales y puede

sobrepasar los límites del texto literario y del texto espectacular.

La capacidad sémica de los objetos dramáticos permite variantes que van desde las convenciones del teatro a la italiana, con su escenario lleno de convenciones y pródigo en recursos que crea un mundo artificioso dentro de la ficcionalidad, o el escenario realista que convencionalmente reproduce la realidad con toda su diversidad, hasta el teatro «pobre» que se autolimita a la expresividad del cuerpo del actor y no admite más signos que los que pueden obtenerse mediante los sistemas sémicos que tienen expresión en el cuerpo humano.

La escuela de Praga explica todas esas posibilidades, que las diferentes escuelas o convenciones teatrales explotan parcialmente, por la capacidad connotativa del signo dramático, por el dinamismo de que es capaz y por la transformabilidad que puede tener. El significante dramático puede enriquecerse connotativamente, y puede utilizar hasta límites insospechados los cambios y las relaciones de valor denotativo. Bogatyrev ha señalado que los signos dramáticos pueden ser transformados de forma rápida y sin cambiar siquiera de forma, por medio de un gesto, por medio de la palabra, por un cambio de iluminación, etc.

J. Honzl, director de teatro y crítico dramático, ampliará esta observación de Bogatyrev en un artículo publicado en 1940 y titulado en su traducción francesa «La mobilité du signe théâtral» (1971). Apoyándose en el hecho de que el signo dramático circunstancial no está en principio vinculado a una significación o a una relación determinada, el director de escena o el actor puede utilizarlo para varios sentidos, y, a la inversa, cualquier significado puede cambiar de significante en una misma representación, y no digamos de una representación a otra. Un gesto, una palabra, una pintura, un objeto arquitectónico, etc., puede significar una cosa y después otra; incluso el actor, que parece más vinculado a una forma de significado y a una categoría dramática, el personaje, puede ser sustituido por una marioneta, por una máquina, por una pintura. Existe en la escena una especie de proceso metonímico latente y siempre dispuesto a actuar, que permite que un arco apuntado se interprete inmediatamente como una catedral gótica y connotativamente pase a ser símbolo de la Edad Media, o que un actor sea representación de un personaje y símbolo de toda una clase social.

K. Elam, al analizar esta tesis de Honzl, afirma que el signo dramático es por naturaleza sinecdóquico, ya que el teatro utiliza la sinécdoque más que la metonimia, al tomar una parte for-

mal por un todo significado, pero también con mucha frecuencia encontramos la metonimia, como veremos al caracterizar el signo dramático en un capítulo que sigue.

Honzl cree que «la transformabilidad del orden jerárquico de los elementos que constituyen el arte del teatro se corresponde con la transformabilidad del signo teatral» y esto permite unos juegos sobre el escenario con los que es posible crear expectativas, destacar primeros planos, distanciar la acción, etc., según convenga a la representación, igual que ocurre con los procesos de metaforización. El dinamismo del signo dramático, que Zich había advertido respecto a las relaciones de los diferentes sistemas sémicos en el escenario y a su posible jerarquización, es ampliada por Bogatyrev al destacar que el signo dramático tiene, como el signo lingüístico, la triple capacidad semántica de denotación (signo de objeto), connotación (signo de signo) y metaforización (incluida la sinécdoque y la metonimia) al adquirir los valores simbólicos de otros signos situados en una relación de identidad sémica; por ejemplo, dos objetos iluminados de la misma manera, o dos actitudes iguales en dos actores, etc.

Con frecuencia las relaciones entre los signos del escenario, con las que se amplían su capacidad denotativa, connotativa o metafórica, se ponen de manifiesto mediante procesos de deíxis. Honzl (1976, 124) confirma que un sistema deíctico propio y el reparto de la información entre los personajes que dialogan son los rasgos más destacados del discurso espectacular. El teatro crea un espacio propio mediante los deícticos, da sentido a un ámbito que puede estar incluso vacío, de modo que los objetos escénicos que adquieren sentido pueden incluso no estar presentes físicamente y hacerse presentes con un gesto que indica, por ejemplo, el cerrar una ventana que no existe y que pasa a significar aislamiento o reclusión de un personaje.

En este sentido se explica que el signo teatral pueda hasta perder uno de los rasgos fundamentales del signo, la forma sensible: es posible crear sentido, en una especie de pragmática fantástica, que limita la forma a la mínima expresión, o mediante una *deixis ad phantasma*. La movilidad del signo dramático es capaz de traspasar la dimensión ontológica y prescindir del mismo objeto al que denota.

En 1942 se edita en Praga, en una miscelánea (B. Havránek y J. Mukařovski), la obra de J. Veltruski, *Drama as Literature,* que será ampliada en la versión inglesa de 1977, en la que no está sometida a censura y además se enriquece con los conoci-

mientos que su autor adquiere en los treinta y cinco años que las separa, según explica él mismo en el prólogo.

Todos los estudios que hemos reseñado hasta ahora se centraban en los signos no-verbales de la representación. Veltruski toma como objeto de sus investigaciones el texto dramático, es decir, el texto escrito que comprende el literario y el espectacular y no la representación, que es la realización de este último. Para Veltruski el teatro no se identifica con la representación, que es «otro tipo de arte» y lo estudiará en el texto para diferenciarlo de otros géneros literarios.

Partiendo de esta limitación convencional, estudia Veltruski preferentemente, como parece lógico, los rasgos específicos del diálogo dramático y las unidades del texto sin entrar en su virtual representación. Sin embargo, esta actitud no supone una vuelta al privilegio de la palabra que había sostenido la crítica historicista, sino una elección de un objeto de estudio parcial, es decir, estamos ante una investigación parcial pero no reduccionista. Al estudiar el diálogo dramático en un capítulo posterior aludiremos ampliamente a las tesis de Velstruski, con cuya obra cerramos este apartado sobre la escuela checa.

En Polonia se inicia la orientación semiológica en el estudio del teatro por las mismas fechas que en Checoslovaquia. De 1931 es la obra de Ingarden, *Das Literaturische Kuntswerk,* y tres años después del Congreso de Filosofía de Praga (1934) en el que Mukařovski había presentado su famosa ponencia, «El arte como hecho semiológico», M. Wallis presenta en el segundo Congreso Internacional de Estética y Ciencia del Arte (París, 1937) una comunicación en la que propone la aplicación del método semiológico (semántico) al estudio de la obra de arte, principalmente teatral. Hay que tener en cuenta que el estructuralismo obtenía por esos años unos resultados muy animadores en el análisis del nivel fónico de la lengua, mientras que los valores semánticos no se tocaban en la lingüística estructural.

Según Wallis un gran número de obras de arte son signos o conjuntos de signos, es decir, objetos semánticos; las artes podrían dividirse atendiendo a sus valores semánticos en *artes semánticas* (poesía, pintura, escultura, teatro, cine) y *artes no-semánticas* (arquitectura, música). Las artes semánticas deben ser estudiadas en su estructura semántica de la misma manera que han sido descritas y analizadas en su estructura formal. El estu-

dio de la obra de arte será incompleto si sólo se estudian sus formas.

Un gran relieve internacional alcanza la figura y la obra de Roman Ingarden (1893-1970). Nació en Cracovia, estudió en Twardowski (Polonia), en Göttinga y Friburgo de B. (Alemania). En esta última universidad fue discípulo de Husserl, cuya influencia será decisiva en su orientación estética. Ejerció la docencia en varios grados y con diversas vicisitudes (se le privó de su cátedra y luego se le restituyó) hasta su jubilación en 1963.

En 1918 se doctoró con una tesis sobre Bergson y en 1931 publica la que será su obra más importante, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft,* que es una descripción sistemática de la obra literaria siguiendo los principios de la fenomenología, aunque de forma original: se aleja de todo idealismo y se atiene a un análisis objetivo de formas y esencias.

Para Ingarden, los objetos artísticos son formas puramente intencionales, a las que se incorporan signos y valores, es decir, objetos del mundo natural que al añadirles algún valor se han convertido en objetos culturales. El hombre se encuentra entre el mundo de la naturaleza y el mundo de las formas objetivadas de las realidades culturales. Los modos de ser dan especificidad a los objetos; en su estudio sigue Ingarden a N. Hartman, particularmente en la filosofía del espíritu con las categorías que estructuran el mundo del espíritu y le dan forma. La mayor parte de los conceptos filosóficos son repasados por Ingarden a propósito del estudio de los modos de ser: forma, materia, temporalidad, espacialidad, mundo, conciencia; las implicaciones que se derivan del estudio de esos conceptos para el realismo y el idealismo muestran que ninguna de estas posiciones es adecuada para el análisis científico de la obra de arte literario.

Ingarden considera a la obra literaria como una formación estratificada, es decir, como una estructura formada por varias capas heterogéneas: *a*) los sonidos y sus combinaciones en unidades más amplias; *b*) unidades con significación, de varios órdenes; *c*) los aspectos esquematizados y sus «continuos», y *d*) las objetividades representadas.

Aparte de estas teorías generales, en cuya crítica no entramos, porque sólo nos servirán de marco para las teorías dramáticas, destacamos en la obra citada dos tesis que Ingarden ampliará en el artículo bien conocido «Les fonctions du langage au théâtre», publicado en 1958 en Lodz (Polonia) y recogido en la

revista *Poétique* en 1971: *a*) en la obra de teatro se distinguen dos textos, el *principal* compuesto por los diálogos, y el *secundario* formado por las acotaciones, y *b*) el texto dramático es un caso límite de la literatura puesto que además de utilizar el lenguaje, como los demás géneros literarios, utiliza otros signos en la representación.

Otro de los autores polacos que contribuye brillantemente a la semiología del teatro es T. Kowzan (Wilno, 1922). Fue director de Investigación en el Instituto de Arte de Varsovia. Había hecho estudios de Filología Románica en Polonia y en Francia; se doctora en Letras en 1964; es director adjunto del Centro Parisién de la Academia Polaca de Ciencias (1964-68) y es desde 1972 profesor asociado de la Universidad de Lyon. Sus investigaciones, en polaco y en francés, tratan temas de literatura francesa (J. Renard, H. Becque, E. Augier. E. Zola, A. Camus) y se centran en literatura comparada y en teoría del drama y del espectáculo.

En sus investigaciones semiológicas sobre el drama destaca un artículo, «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo» (1969) y el tomo *Littérature et spectacle* (1970).

Recoge Kowzan la noción de Zich sobre la jerarquización y transformabilidad del signo dramático y también la que se refiere a su capacidad connotativa, desarrollada por los checos. Propone una tipología de los signos en trece sistemas clasificados por su carácter visual o acústico, por su objetivación en el actor o fuera del actor, etc. El cuadro propuesto ha sido discutido, principalmente por autores italianos, que lo consideran presemiótico (?), pero hoy es conocido por todos los estudiosos del teatro y sirve de punto de partida a muchas investigaciones.

Después de los primeros estudios, la semiología del teatro alcanza un amplio desarrollo en Italia, en Francia y en otros países donde sigue las pautas de la metodología semiológica general y de la literatura en particular. Se ha puesto el énfasis, según los tiempos y las escuelas, en lo formal, en lo semántico y se ha llegado a la pragmática en las diversas formas que hoy presenta. No seguimos una exposición histórica porque los problemas están aún vivos y son vistos de modo diferente por los autores: pasamos a una exposición sistemática apoyándonos en las teorías que se han formulado hasta ahora.

4. El Texto Dramático: sus caracteres

El objeto de la semiología del teatro es el Texto Dramático. Vamos a revisar qué se entiende por Texto y más concretamente qué se ha entendido por Texto Dramático.

La investigación cultural se ha propuesto como primer cometido el señalar su propio objeto (ontología cultural) y precisar sus límites, que nunca se presentan claros e indiscutibles. Tenemos que partir generalmente de un consenso social, manifestado en el lenguaje y en las definiciones de los diccionarios sobre el fenómeno que se trata de aislar, porque en una investigación científica no interesa tanto el ser esencial (objeto en todo caso de una filosofía) como su manifestación. Sobre esta primera aproximación convencional (hemos tomado la definición de teatro del DRAE) se plantean y se desarrollan las teorías, si es que el método utilizado lo permite.

El Texto Dramático es un texto escrito, de carácter literario, dispuesto para una representación en un escenario. La semiología lo considera no sólo en este aspecto, de *producto* (artefacto, según Mukařovski), sino también como un elemento que forma parte de un proceso de comunicación, que se dirige a una lectura y a una representación.

La teoría literaria general entiende que la obra literaria forma parte de un proceso de comunicación que involucra a tres elementos básicos: emisor, obra y receptor; la teoría dramática puede partir del mismo esquema añadiendo las variaciones que presenta la comunicación teatral y que se constatan inmediatamente en una representación; el teatro parece tener tres emisores: el autor, el director y los actores; el primero ha creado los diálogos y ha creado el texto espectacular como representación virtual; el segundo ha realizado la puesta en escena cambiando las palabras del texto espectacular por los objetos que pone en el escenario y por las acciones y demás signos escénicos; los actores asumen su papel y representan con su cuerpo y su voz los diálogos y viven la historia que escenifican. La *obra* se desdobla en texto literario y texto espectacular. El receptor también se hace complejo porque será un lector individual (lectura) o será un espectador colectivo (público), y, entre ambos, el director pasa de ser lector a ser realizador.

La caracterización formal del Texto Dramático podría apoyarse en los hechos que vamos enumerando: texto escrito en forma dialogada, texto preparado para una representación; proce-

so de comunicación en el que los tres elementos básicos del esquema semiótico se complican con desdoblamientos continuados.

La caracterización semántica es también posible. Ruffini en la segunda parte de *Semiotica del testo: l'esempio teatro* (1978), titulada «Testo letterario e testo spettacolare», intenta establecer los rasgos específicos del drama, es decir, trata de determinar la dramaticidad como una categoría semejante a la «literaridad» buscada por los formalistas rusos, como objeto de la teoría literaria.

Para Ruffini la dramaticidad oscila entre lo semántico y lo formal. Si fuese sólo semántico podría encontrarse en la narración, en la lírica, no solamente en el espectáculo o en el texto dramático. Si por dramático ha de entenderse un rasgo formal y a la vez semántico, es decir, un rasgo de clase que defina al Texto Dramático específicamente, es preciso determinarlo.

Rastier (1971) cree que ese rasgo, o por lo menos el más destacado del texto dramático, es la diferencia que existe entre el sujeto de la enunciación (autor) y los sujetos del enunciado (personajes). Esta diferencia se da también, según creo entender, en los diálogos directos de la novela, e incluso entre el autor y el narrador. La obra narrativa es, según definición de Bachtine, una polifonía de voces que se dan con relaciones diferentes.

Frye (1967) considera rasgo definidor del drama el hecho de que los personajes inventados o protagonistas internos de la historia se ponen en relación directa con el público. Pero esta situación se da solamente en la representación, no en el texto escrito, en la lectura, en la que la comunicación es en diferido en todos los órdenes, con el autor o con los personajes, por más que hablen en presente.

Ruffini llega a la conclusión de que el texto dramático se caracteriza por estar escrito en diálogo, pero más aún por el hecho de que debe ser representado: *el diálogo está hecho para ser representado.* La presencia de un público como receptor de la representación crea la necesidad de otros elementos del texto que lo definen y lo precisan más.

Ya hemos hablado más arriba del efecto *feedback* que produce la representación y que afecta a todo el texto dramático desde su creación. La representación como forma de recepción definitiva del texto dramático impone unos condicionamientos en la forma (diálogo), en el espacio (espacio escénico), en el tiempo (presente) y en la forma y amplitud de la historia que se re-

presenta (acciones, tensiones). Sería muy difícil sostener que estas circunstancias derivan del diálogo, o si es éste el que resulta una exigencia de la representación en directo y de la existencia de más de un personaje que no podrían manifestarse directamente si la forma de discurso dramático fuese un monólogo. Parece más razonable pensar que todas estas formas, relaciones y circunstancias caracterizan al texto dramático y no es una sola la que da origen a las demás.

Larthomas (1972) cree que el gesto, la entonación, la mímica del texto dramático concretan el carácter «naturalmente representado» del diálogo teatral: están incluidos en el mismo texto, de modo que no es que el texto se proyecte hacia su representación, es que ésta es una de sus modalidades estilísticas.

Para P. Guiraud (1968) el relato se basa en la oposición entre un tiempo del narrador y un tiempo del personaje, mientras que en el teatro se confunden el tiempo de la acción significada y el tiempo de la acción representada, y además es específico del discurso dramático el uso del presente y el estilo directo.

Puede caracterizarse, según parece, el texto dramático (en su doble aspecto de texto literario y texto espectacular y en su respectiva forma de recepción, como lectura y como representación) por la disposición para ser representado, que se formaliza en un discurso dialogado con acotaciones, en un lenguaje directo, y también en una interrelación diálogo y acotaciones, que llevará a una interrelación diálogo y situación por medio de un aparato deíctico propio del lenguaje en situación.

La disposición para la representación que tiene el texto dramático lo convierte en un discurso fuertemente diferenciado de otros textos literarios, novela o poema, que pueden prepararse para ser representados, pero que en su forma habitual no lo están.

Insistimos en que el rasgo más destacado del texto dramático, en el que convergen todos los demás que hemos ido señalando, es la disposición formal para ser representado; insistimos también que el efecto *feedback* que se inicia en la forma de recepción del texto dramático es precisamente el que condiciona las formas del texto desde su creación. Ubersfeld afirma que «c'est la spécificité du texte du théâtre qui est la première question, la question essentielle». Y efectivamente, si admitimos que la especificidad del teatro está ya en el texto escrito, lo hacemos porque el discurso contiene virtualmente la representación, que

es la fase del proceso que para algunos críticos y directores de teatro es lo específicamente teatral.

La representación es virtual en un texto cuya forma de discurso es el diálogo directo y cuyas acotaciones están referidas a una escenografía y ambos, diálogo y acotaciones, o diálogo y escenografía, están intensamente relacionados mediante indicadores verbales o gestuales.

En principio el Texto Dramático está formado sólo por palabras escritas, pero entre ellas —y ya desde el texto escrito— unas se destinan a su realización oral, otras se transforman en signos no-verbales que se ofrecerán en simultaneidad con los signos verbales en el escenario. El diálogo escrito se realiza en la representación oralmente en simultaneidad con otros signos exigidos por el mismo diálogo (sistema paralingüístico, sistema gestual) o denotados por las acotaciones del texto escrito.

Los diálogos del texto literario conservan su propia forma en la representación; las acotaciones, que son lenguaje en función representativa, remiten a los signos no-verbales del escenario, y, por tanto, todo lo que está en el escenario puede estar antes en el texto escrito, a pesar de que en muchas ocasiones éste no detalle cosa por cosa, o descienda a señalar movimientos, actitudes corporales, gestos, etc., de los actores o de la escenografía.

La alternancia en el texto escrito de diálogo y acotaciones es específico del discurso dramático; la simultaneidad en la escena del diálogo y signos no-verbales es específica de la representación.

Ni el uso del diálogo, ni el uso del lenguaje en función representativa en las acotaciones, es privativo del teatro, pero sí lo es el modo de combinarlos, particularmente la posibilidad de ofrecer en simultaneidad en la representación signos verbales y signos no-verbales (Metz, 1969).

Ingarden (1971) hace una diferencia valorativa del lenguaje del texto escrito al denominar *texto principal* al diálogo y *texto secundario* a las acotaciones. Una tradición, más o menos generalizada en la teoría y en la crítica literarias, considera «literarios» los diálogos y no-literarias las acotaciones. También se suele admitir, porque es lo más frecuente en las obras dramáticas a partir del realismo, que el diálogo tiene como finalidad exclusiva su realización verbal, mientras que las acotaciones se traducen en el escenario en sus valores referenciales.

No obstante esto, hay muchas excepciones. La oposición «diálogo = texto literario/acotaciones = texto funcional» no es ta-

jante, porque en algunos casos las acotaciones están escritas en un lenguaje literario, que no pierde por ello sus valores referenciales, incluso las hay en verso (Salinas, 1972, 5), y los diálogos incluyen a veces términos referenciales utilizando la función representativa del lenguaje, señalan conductas (función conativa) y sugieren o imponen movimientos, gestos, distancias, etc. (función imperativa).

Si abrimos el texto dramático *Ligazón,* de don Ramón del Valle-Inclán, encontramos desde la primera página unas acotaciones cuyo lenguaje tiene valor referencial, señalan objetos que estarán en el escenario como signos de ambiente creando la escenografía necesaria para el movimiento de los actores y el desenvolvimiento del drama. El autor describe, como si estuviera viéndolo, un lugar en un cruce de caminos donde hay una venta, señala la iluminación, la fachada de la casa, como un cuadro que luego se pondrá en movimiento al intervenir los personajes que inician el diálogo:

> Claro de luna. El ventorrillo calca el recuadro luminoso de su puerta en la tiniebla de un emparrado...
>
> LA RAPOSA.—¡Para todos derramas tu sal! Tú me dirás que para todos tienes.
>
> LA MOZUELA.—¡Qué ventolera!

Acotaciones y diálogo son literarios por su forma de expresión; la diferencia entre los dos textos (principal y secundario) no está en la «literaridad» identificada con la belleza formal, ni es la ficcionalidad porque los dos textos la crean en una interrelación semántica que se mantendrá a lo largo de todo el discurso. La diferencia está en que un texto es dialogado y el otro no, y en que éste utiliza el lenguaje en su función referencial y se realizará en el escenario mediante las formas de un decorado: luces, objetos, situación de los personajes, etc., que concretamente en esta obra serán, la luz de la luna, un ventorro con una puerta que deja ver la luz interior, un emparrado sombrío... Los diálogos pasarán al escenario en su forma oral y se realizarán con todo el entorno paralingüístico que exigen: tono, ritmo, timbre, gestos, movimientos, expresión corporal, etc., según requiere la intención que el texto les da y que en la representación se conserva.

Ésta es la que pudiéramos denominar situación canónica. Otras veces, y en esta misma obra lo comprobamos, el diálogo, sin perder su valor literario, da indicaciones sobre movimientos

de los personajes, señala objetos presentes en la situación, o adquiere un valor conativo para orientar las conductas de los personajes. La Raposa habla a la Mozuela de una gargantilla que le propone como regalo para seducirla:

LA RAPOSA.—[...] ¡Ven! Pongámonos en el claro de luna. ¡Ven! ¡Vas a pasmar con una gargantilla de aljófares y corales!

.....

LA RAPOSA.—Deja que te la prenda. ¡Sí que te da realce! ¡Lástima no tener un espejillo para que puedas mirarte!

LA MOZUELA.—Lo que miro, tía, es la encubierta que usted trae. Guárdese la gargantilla, que dogal se me vuelve en la garganta.

La gargantilla que se muestra, el movimiento que se pide hacia la luz, la acción de prenderla, que supone una pausa en la segunda intervención de la Raposa, y la acción de rechazarla por parte de la Mozuela, son elementos del escenario que proceden del diálogo, no de las acotaciones. El que se hable de ellos (recepción acústica) y se estén viendo (recepción visual) hace que se destaquen y que su funcionalidad en la obra quede subrayada, mucho más que si sólo se indicasen por las acotaciones que darían lugar a los objetos o a las acciones, pero no al comentario sobre ellos.

El diálogo, además de ser un *acto* de habla, es una acción determinada (un intento de soborno, un rechazo, una petición, etc.) realizada por medio de la palabra, y aparte de integrarse con los demás signos del drama como una forma recurrente de la función «Petición» que la Raposa realiza a la Mozuela, tiene un valor referencial respecto a los movimientos de la escena que crean el espacio lúdico en el que se mueven los personajes: se acercan, se distancian, se enfrentan, van paralelos:.. y respecto a sus relaciones inmediatas en la *acción:* la vieja saca la gargantilla de la faltriquera, la prende en el cuello de la moza; en las *actitudes:* la vieja observa a la moza y hace gestos de admiración y complacencia, probablemente exagerados, y para ello tiene que separarse un tanto de la moza después de prenderle la gargantilla y antes de decir que le da realce; en las *reacciones:* debe haber un cambio en el tono de voz de la moza al rechazar la gargantilla con la palabra *(guárdese la gargantilla...)* y probablemente en los gestos tan contundentes como las frases que dice; a pesar de que no se dice nada, las palabras de la moza los exigen, es más los incluyen virtualmente.

No se puede, por tanto, admitir una oposición radical entre las acotaciones y el diálogo del texto dramático, ni por el criterio «literaridad», ni por el criterio «referencialidad» en el escenario. El diálogo forma parte del espectáculo en el escenario, sobre todo teniendo en cuenta lo que hemos mostrado hasta ahora: no es un lenguaje recitado, ajeno a la situación, sino que es una forma de expresión vivida, en inmediata relación con el entorno y se acompaña de elementos paraverbales, movimientos, gestos, actitudes, acciones, etc. No es cierto que «el diálogo —cosa escrita y hablada— no pertenece específicamente a la escena, sino al libro, como puede verse en todos los manuales de historia literaria» (Artaud, 1978, 39).

Reconocidas formas y funcionalidad común al diálogo y a las acotaciones, sin embargo, hay que admitir que en la práctica, el diálogo desarrolla la historia escenificada sin aludir directamente a la situación inmediata, mientras que las acotaciones, sin valor literario por lo general, diseñan la escenografía e informan sobre los movimientos, objetos, vestuario, etc., de los actores.

El texto dramático tiene, pues, dos formas de discurso, el diálogo, generalmente de carácter literario, y las acotaciones, generalmente de carácter funcional para la puesta en escena. El diálogo como forma de la obra literaria convierte al proceso de comunicación dramático en un *proceso recursivo*. Se presenta como una forma de comunicación entre dos o más sujetos de un proceso de interlocución (personajes) que se presenta, a su vez, como forma de comunicación entre otros dos sujetos (autor-espectador). Hay un proceso envolvente, que se realiza a distancia, como toda comunicación literaria, y un proceso incluido, que se realiza en forma directa, por tanto, en presente convencional.

El texto dramático tiene también una finalidad doble: como texto literario se dirige a la lectura individual (generalmente), y como texto espectacular se dirige a la representación (colectiva, generalmente). Como creación artística el texto dramático, tanto en su dimensión de texto literario como en su dimensión de texto espectacular, admite varias lecturas, ya que es polivalente semánticamente.

De Marinis denomina Texto Dramático al texto escrito y denomina Texto Espectacular a la representación, y define éste como «un conjunto no ordenado, pero coherente y completo de unidades textuales, de varias dimensiones, que remiten a códi-

gos diversos, heterogéneos entre sí y no todos específicos (o, por lo menos, no necesariamente), a través de los cuales se realizan estrategias comunicativas (De Marinis, 1982, 61).

Para nosotros el Texto Dramático es el conjunto del proceso de comunicación teatral con todos sus elementos, y consideramos aspectos dentro de él al Texto Literario, destinado a la lectura, y al Texto Espectacular, destinado a la representación, con lo cual las diversas interpretaciones que los lectores o los directores/actores realizan son hechos de recepción y se someten a los cambios de sentido que exige la competencia del receptor o el «horizonte de expectativas» en el que se realice.

A la complejidad indudable del proceso de comunicación dramático y de todos sus elementos, ha venido a sumarse una diversidad terminológica que es propia de las primeras etapas por las que atraviesa la investigación semiológica. Expresiones y términos como Texto Literario, Texto Espectacular, Representación, Signos no-verbales de la representación, Texto y realización escénica, etc., son utilizados con contenidos proximos, pero con límites diferentes al situarlos en oposiciones distintas, por los diversos estudios y crea una especie de lenguaje para iniciados en cada orientación que se siga. Las propuestas para señalar el objeto de la semiología del teatro son, por esta razón, más numerosas de lo que puede esperarse, porque aunque en ocasiones coinciden los límites del «texto» no coinciden los términos que lo designan.

Ertel señala un triple objeto en la semiología del teatro: *a*) el estudio de los textos de teatro como conjuntos significantes limitados, en su especificidad de «textos de teatro»; *b*) el estudio de la representación como conjunto significante autónomo en el que el texto verbal, bajo forma acústico-fónica, no es más que un elemento, más o menos importante, según el tipo de representación que se haga, entre los otros signos del escenario, y *c*) el confrontar texto y representación de una obra concreta (Ertel, 1977).

No parece necesario desde nuestra propuesta estudiar separadamente el *corpus* de textos dramáticos (que serían objeto de una historia del teatro) y la representación para descender a cada uno de los textos y su representación.

El estudio del texto escrito, reconocida su disposición para la representación, no es sustancialmente diferente que el estudio de cualquier otra creación literaria y puede abordarse desde las perspectivas metodológicas desde las que ha analizado la obra li-

teraria: histórica, estructural, estilística, psicoanalítica, sociológica, etc., y también semiológica.

La semiología puede partir de una identificación de unidades de sentido (lingüísticas o literarias), de un análisis de las relaciones que establecen entre sí esas unidades y sus procesos de semiosis, en el caso de que originariamente no fuesen signos codificados, o en el caso de que añadiesen a su significación propia otro sentido textual; puede analizar las unidades sintácticas literarias o dramáticas directamente y sus relaciones y distribución en el texto: las acciones y su valor funcional, los personajes y su valor de actuantes, el tiempo y los aspectos relacionados con él: orden, sucesividad, simultaneidad, reiteraciones, etc., y los espacios en sus diversas formas: físicos, psíquicos, morales, etc. Puede la semiología atender a la pragmática del texto y analizar sus relaciones con el emisor y el receptor para ver qué sentido toma por sus conexiones con sistemas culturales envolventes en el momento de su creación o de su recepción.

El estudio de la representación, tal como proponen algunos teóricos del teatro, como texto que se opone a la obra escrita, tiene mayores dificultades teóricas. La representación es la realización en el tiempo, y, por tanto, no queda fijada, de unas posibilidades, tan ampliadas como se quiera, que están virtualmente contenidas en el texto escrito. Se presenta dudosa la existencia de un «texto de la representación» que pueda alcanzar categoría de «objeto científico» para una investigación semiológica. De hecho ocurre que muchas de las obras que se titulan, y es de suponer que se proponen hacer una *semiología de la representación* no toman como objeto de sus investigaciones la realización escénica, sino el que hemos denominado texto espectacular (Helbo, 1900).

Las dudas se extienden, como es lógico, a las relaciones teóricas y prácticas que pueden darse entre un texto escrito, fijado en sus formas (espíritu objetivado, según terminología de Dilthey) y abierto en sus sentidos (*Opera aperta*, Eco), y una representación también abierta en sus formas, porque actúa con signos circunstanciales de naturaleza dinámica, y en sus sentidos.

Ante las dificultades y la falta de estabilidad en sus formas de la representación, por más que se llame «Texto de la Representación» (Ubersfeld, 1981), se han buscado diversas opciones, que sintetizamos en las tres siguientes:

1) Los que creen que la teoría del teatro debe reducirse al análisis del texto dramático (texto literario y texto espectacular

en su conjunto escrito, aunque denominados de formas diversas, según escuelas y autores). El texto escrito, dirigido a la lectura, permite la construcción imaginaria de ambientes, situaciones, etc., mediante las referencias a que alude el lenguaje de las acotaciones. La representación, según estos teóricos, no añade nada nuevo al texto escrito, en realidad se limita a darle unas formas concretas que destruyen su grandeza poética, que es siempre de tipo simbólico. Ésta es una posición extrema que mantuvieron algunos autores de finales del siglo XIX, por ejemplo, Mallarmé o Maeterlinck. Éste en 1980 escribe en la revista *La Jeune Belgique:* «La plupart des grandes poèmes de l'humanité ne sont pas scéniques. *Lear, Hamlet, Othello, Antoine et Cléopatre* ne peuvent être représentés, il est dangereux de les voir sur la scène. Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène. Le spectre d'un acteur l'a détérioré et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves [...]. Tout chef-d'oeuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence de l'homme [...]. L'absence de l'homme me semble indispensable».

Idealistas y simbolistas consideran la representación como un atentado a las dotes imaginativas del lector, porque es una concreción del símbolo y el lector es desplazado de su propio lugar: otro ha leído por él y le da una interpretación que impide la suya o por lo menos pone límites reales a su construcción imaginaria. Por otra parte, la psicocrítica interpreta el espíritu humano como el escenario ideal porque, de hecho y según dicen, las grandes obras proponen un escenario que reproduce nuestro espíritu, un teatro interior, prototipo de todos los históricos, que exime de la representación.

Esta posición de rechazo de la representación privilegia la palabra y sus valores evocadores y simbólicos. Mallarmé escribe en 1887: «un livre dans notre main, s'il énonce quelque idée auguste, supple à tous les théâtres, non par l'oubli qu'il en cause, mais les rappelant impérieusement au contraire» (Bablet, 1983, 365). Un teatro *mental,* sin actores, sin decorado, un fenómeno esencialmente espiritual, sería el teatro ideal, según Mallarmé. Únicamente estaría justificado el escenario para la danza, nunca para un espectáculo basado en la palabra, porque la limita.

Si la representación no añade nada al texto dramático y más bien, lo empequeñece o lo distorsiona, no hay por qué dedicarle atención en una teoría del teatro, desde cualquier ángulo metodológico que se realice.

2. Los que creen que la teoría dramática debe estudiar sólo la representación, porque es lo específicamente teatral. La representación es la culminación del proceso de comunicación dramática y es la fase más específica del teatro, ya que condiciona a los responsables de la representación (director-actores) y también al mismo autor, al que obliga a dar unas formas determinadas a su texto. Esta corriente, a la que hemos aludido y volveremos a citar en otros pasajes, se inicia a finales del siglo XIX con directores de teatro como E. G. Craig y A. Appia y llega a su extremo con A. Artaud.

3. Los que creen imposible estudiar algo tan fugaz como la representación, que cambia no sólo de una puesta en escena a otra, sino incluso en las representaciones sucesivas de una misma puesta en escena (Urrutia, 1975).

Pero esta razón no resulta muy convincente porque también la realización fonética es variable en los usos, o la lectura cambia con los lectores, y sin embargo es posible sistematizar el material fónico en un sistema fonológico o estudiar la recepción literaria.

Si admitimos que el objeto de la semiología son todos los signos y sus valores y relaciones, el objeto de la semiología dramática, es decir, el *texto dramático* se extiende a todo el proceso de comunicación que va desde la producción del texto y sus sujetos, hasta la recepción con sus modalidades de lectura y representación y sus sujetos respectivos, el lector y el espectador, y que pasa por la forma que adopta la obra, diálogo, acotaciones, realización del diálogo en el lenguaje oral de la representación, realización de los referentes de las acotaciones en el escenario. En resumen, todo lo que en el teatro crea sentido y los procesos de creación de ese sentido.

Pero vamos a ver qué se entiende por Texto, es decir, el objeto científico para una investigación.

C. Segre (1978) admite la convencionalidad del Texto, ya que el concepto de «texto» es difícil de determinar en la práctica y, en realidad, «los límites del texto son fijados por el estudioso [...], ya que no es posible señalar reglas generales en la demarcación de los textos».

La Gramática del Texto considera a éste como una unidad más amplia que la frase; pero esta afirmación no denota con precisión qué se entiende por texto, porque unidades más amplias que la frase pueden ser una escena, un acto, una unidad de sentido.

Una obra literaria tiene unos límite materiales definidos, si se considera como un artefacto (Mukařovski), señalados por la extensión material del libro, o por la direción de la representación. Pero de esa unidad física no deriva la unidad dramática del conjunto o las relaciones con unidades menores del texto, si se establecen con criterios formales o semánticos esas unidades.

P. Bouissac define el texto como «todo conjunto permanente de elementos ordenados (frases, objetos, acciones o cualquier combinación de ellos) cuya copresencia (o distribución) sea considerada por un codificador y/o por un descodificador relacionados bajo alguna consideración, y por referencia a un sistema lógico-semántico» (Bouissac, 1978).

Esta definición coincide sustancialmente con la de Segre ya que, en último término, la consideración del codificador y descodificador, desde su propio sistema semántico, es la que decide los límites de algo exterior, objetivado, pero que puede presentarse como un continuum.

El texto así definido subjetivamente, puede presentar también unas condiciones objetivas, determinables empíricamente por el investigador para que le sirvan de apoyo a su decisión de señalar límites:

a) Marcas formales no ambiguas que delimitan un conjunto de elementos relacionados entre sí: se trata de un mensaje completo, semántica y formalmente, que se ofrece ya limitado por un principio y un final; por ejemplo, una obra literaria, una obra dramática.

b) La duración en el tiempo que hace posible una lectura repetida, lo que exige la invariabilidad del material, o la posibilidad de memorizarlo exactamente. El texto tiene una extensión y unas formas fijadas que pueden repetirse, cosa que no ocurre con la representación.

c) El texto dispone de un sistema de relaciones que aseguran la coherencia del mensaje, tanto en sus conexiones intratextuales como en sus marcos extratextuales.

Estas condiciones, que Bouissac señala como marcas objetivas de la unidad textual no se dan obviamente en el texto dramático: la segunda no se cumple en la representación. La unidad o perfección del texto (que sea completo en sus formas) y la coherencia (que sea perfecto en su sentido) sí se da en los textos dramáticos y en todo el proceso en el que se insertan, en la creación y en la recepción.

Precisamente Van Dijk desplaza el criterio de unidad al acto de recepción del texto y afirma que, a veces, el único nivel de coherencia de un texto es el macroacto que lo interpreta en su conjunto. Es la misma tesis que tradicionalmente se formulaba como «unidad» de la obra: los motivos parciales y sus relaciones resultan coherentes cuando se integran en un sentido logrado en una determinada lectura, pero no tienen por qué ser todos los que están en el texto: en un discurso puede haber «blancos» y puede haber «ruidos», y puede haber elementos funcionales y elementos anecdóticos que tengan únicamente una función de mímesis de la realidad y no se integren en el conjunto funcional del texto. Depende la unidad del conjunto del sentido, porque, como en todos los objetos culturales, el criterio semántico es el que señala unidades parciales y sus posibilidades de integración en un conjunto.

Los saludos, las fórmulas de entrada y despedida de una conversación, están en el diálogo dramático como «ruidos», por lo que se refiere a su unidad semántica, sin embargo pueden ser signos pragmáticos que remiten a usos y costumbres de determinadas clases sociales o de época y pueden interpretarse en ese marco como signos de la situación social de los personajes o de su forma de respeto a los demás, de su estado de ánimo, y además pueden ser signos demarcativos del texto.

Destacamos una vez más que en este caso se cumple la tesis de que la representación está virtualmente en el texto: estas fórmulas de apertura y cierre de los diálogos señalan también entradas y salidas de personajes en escena y desde luego indican su intervención en el intercambio oral, según sea la primera vez que intervienen o ya estén metidos en el proceso.

Ubersfeld afirma que la representación (Texto de la representación) puede considerarse bien como un texto único, o bien como la suma de textos separados en relación unos con otros. Esta hipótesis segunda es la más útil para analizar las formas teatrales modernas. La Representación se confía a una lista de diferentes productores de sentido: el actor, el escenógrafo, el técnico de la luz, etc., y cada uno construye su texto, mientras que el director controla la unidad general.

En el análisis puede partirse de cualquier convención inicial como proceso operativo: partir del conjunto y analizar las partes, o a la inversa, pero resulta difícil pensar que cada una de las aportaciones del actor, escenógrafo, luminotécnico, etc., tengan carácter autónomo, más bien hay que pensar en una unidad

textual previa desde la que se organizan los textos (si es que queremos denominarlos así convencionalmente) de los distintos participantes en la representación dramática. Los signos no codificados (como es el caso generalmente de la luz y del decorado, o los signos que emite desde su cuerpo el actor: gestos, movimientos, etc., se semantizan, por lo general, en relación a un conjunto que tiene un sentido, activando las posibilidades metonímicas, sinecdóquicas o metafóricas que tienen. El texto totalizante que presenta un director en cada puesta en escena es el resultado de jerarquizar en una unidad coherente todos los «textos» (o sistemas de signos, o signos circunstanciales) parciales.

La división del texto dramático en textos obtenidos por segmentación parcial (como propone Van Dijk), o en niveles de simultaneidad (como es la propuesta de Ubersfeld), no soluciona el problema de los límites externos del Texto como objeto para la investigación científica, más bien parece que complica innecesariamente un proceso que ya es complejo en sí mismo.

Situadas la lectura y la representación como hechos de recepción del proceso comunicativo dramático, y situados el Texto Literario y el Texto Espectacular como aspectos del Texto Dramático, sus posibilidades de convertirse en «objeto para la ciencia» son las mismas que las de los demás objetos literarios. La oposición texto-representación no es racional porque sus elementos no son homólogos: el texto entendido como obra escrita es un producto objetivado, la representación es una etapa del proceso de comunicación dramática en la que se inicia el efecto *feedback* que condiciona las formas del texto escrito. Éste tiene existencia sin lectores, la representación no se concibe sin espectadores. El Texto es un *hecho* que se independiza de su creador, la representación es un *acto* que realizan los actores en un tiempo y desaparece. El paralelismo no se da entre Texto y Representación, sino entre Texto Literario y Texto Espectacular, o bien entre lectura y representación.

C. Segre habla de la superioridad del texto escrito sobre la representación, porque precede a sus posibles puestas en escena y las sobrevive constituyendo una inacabable reserva de sentidos abierta a nuevas lecturas, a nuevas interpretaciones; además —sigue Segre— el texto está escrito en el código lingüístico que es capaz de traducir a todos los demás códigos (Segre, 1975). Ruffini argumenta que esto no supone superioridad y así es porque no hay razón para considerar mejores las artes de la palabra que otras artes no verbales, lo que sí implica es diferencia en las po-

sibilidades de estudio, ya que su estabilidad formal en el lenguaje escrito y la codificación de los signos lingüísticos dan al texto literario una objetividad y una duración frente a la variabilidad de la representación.

Bettetini insiste también en la prevalencia del texto dramático al que considera como espectáculo en potencia y como «esquema de un proyecto [...] sobre el cual o contra el cual» se realiza la puesta en escena (Bettetini, 1975).

Si dejamos a un lado las posiciones valorativas y adoptamos una actividad objetiva, podemos admitir el hecho de que el texto escrito *precede* a la representación y que ésta se realiza sobre el texto; en segundo lugar está otro hecho: el texto escrito *permanece* igual en sus formas (en este sentido lo consideramos acabado, perfecto), mientras que las puestas en escena pueden ir cambiando a lo largo del tiempo; en tercer lugar el texto dramático persiste después de las representaciones en su misma forma y sentido textual sin que la puesta en escena influya para nada; el efecto *feedback* procedente de la representación se da en el momento de la creación, sobre el autor, y una vez que la obra está acabada, una vez que se ha constituido en texto, no cambia por las interpretaciones que en lecturas o representaciones se hagan de él. Shakespeare pensó y dio forma a todos los actos de *Hamlet,* quizá rectificó, tachó, amplió o redujo el texto de modos diversos partiendo del cronicón del que tomó el argumento, y una vez que terminó el acto creativo, la obra permanece inalterable en sus formas, en sus contenidos posibles, abierta a las interpretaciones que sea, y seguirá igual por más que Baty represente al Espectro por medio de un punto de luz, o por más que algunos vanguardistas vistan al príncipe con corbata. Éstos son actos de la representación, no alcanzan al texto que le sirve de punto de partida.

Todos estos hechos que exponemos hacen que el texto escrito sea fácilmente tomado por objeto científico, mientras que la representación lo es con dificultades. Sin embargo, esto no afecta a su entidad como creación artística, ni a su carácter teatral, y, si se llega a acertar con las coordenadas necesarias, a sus posibilidades como objeto de estudio, semejante al que la fonología encontró en los hechos fonéticos.

El texto es un producto y la representación es el acto final de un proceso de comunicación; es evidente que el texto utiliza un solo sistema de signos, el lingüístico, para su expresión, mientras que en la representación aparecen en simultaneidad signos

verbales y signos no-verbales. Con frecuencia se ha planteado dialécticamente esa relación en los términos de los sistemas sémicos que usan texto y representación. Honzl había señalado como rasgo específico de la acción dramática «la fusión de la palabra, el actor, el vestido, el decorado y la música como líneas de una corriente única que los atraviesa a todos, por partes o en simultaneidad» (Honzl, 1971). Mukařovski había señalado la tensión «sistema lingüístico/sistemas no-lingüísticos» y había advertido que «en el canon del teatro realista el componente lingüístico manifestó el esfuerzo por destacar en primer plano, relegando a los demás componentes a servir de mero fondo. Pero hoy todos los componentes del teatro se han liberado de subordinaciones [...] y las tensiones entre ellos pueden manifestarse libremente. El lenguaje, el gesto, el movimiento, la luz, la música, la película, todos estos componentes y cada uno de ellos en particular adquieren la validez de principios de composición» (Mukařovski, 1937).

La conflictividad en las relaciones de los diferentes signos se plantea en la puesta en escena, no en los signos del texto. Benveniste advierte precisamente que lo realmente interesante estriba en explicar cómo se efectúa la transposición de signos verbales a signos no-verbales. Partiendo de un texto cuya expresión única es la palabra, el director de escena debe dar forma real a las referencias del lenguaje del Texto Espectacular y debe convertir el lenguaje escrito del diálogo en realización verbal, con sus elementos implicados, de tipo paraverbal, gestual, proxémico, mímico. Generalmente el Texto Espectacular deja muchos aspectos sin precisar, y el director de escena debe llenar esos vacíos, pero debe hacerlo sin alterar la unidad y la coherencia.

Serpieri afirma que las posibilidades de poner en escena un texto son muy variadas, pero el texto no tolera alteraciones como las que realizan algunas tendencias de vanguardia: no es posible cambiar el orden de las escenas; no es posible cortar indiscriminadamente o reducir drásticamente el número de los personajes; no es lícito mezclar pasajes alejados de un texto; no se puede cambiar, por desconocimiento del código correspondiente, los signos principales de un texto (Serpieri, 1977).

P. Gullì-Pugliatti propone diferenciar direcciones de escena buenas (legítimas) y malas (ilegítimas), según sean más o menos semióticas, pero tendríamos que preguntar qué criterios pueden definir una dirección semiótica: si es necesario mantener los mismos signos que propone el Texto Espectacular, o será posible pa-

sar a otros que, con forma diferente, mantengan el mismo contenido, pero cuál sería el contenido en una obra polivalente semánticamente, y cómo se califica en cada caso concreto si la puesta en escena es semiótica o no, ¿quién será el censor? (Gullì-Pugliatti, 1976).

El tema axiológico está prácticamente abandonado en las investigaciones científicas: las normas y criterios para distinguir obras buenas y malas o puestas en escena adecuadas o no, ¿quién las seguirá? La teoría no tiene competencia para calificar de buena o mala a la práctica, su cometido consiste en explicar cómo se produce esa práctica y, si acaso, señalar incoherencias entre las partes de una puesta en escena que no alcanza la unidad de sentido.

De Marinis enumera las soluciones que la práctica ha dado al paso de los signos del texto a los signos de la representación, según las relaciones que se admiten entre ellos:

a) La representación se concibe y se realiza como una traducción del texto.
b) El texto se concibe como un mero pre-texto sobre el que un director crea su representación dramática, que es el verdadero teatro.
c) La presentación es un mensaje pluricodificado y de múltiples niveles, que sobrepasa los que puede haber en el texto escrito.
d) El texto es autónomo y la representación también.

Hasta ahora el texto escrito tenía la primacía en las creaciones y en la teoría teatral; la representación se veía como algo eventual, y efectivamente en muchos casos así es: el privilegio del texto implicaba el olvido de los valores de la representación. Las posiciones más extremas las adoptaron los historiadores de la literatura que atendieron exclusivamente al texto como «narración» prácticamente y, por otra parte, los directores de escena, que tienden a privilegiar la representación y en ella a los signos no-verbales por considerarlos más teatrales.

Pero la teatralidad no se limita a la representación, ni pertenece con más o menos propiedad a un sistema de signos determinado, la teatralidad está inscrita en el Texto Espectacular, paralelo al Texto Literario en el conjunto del Texto Dramático, que abarca todas las formas y todo el proceso de comunicación dramática.

R. Barthes sitúa la teatralidad en todo el conjunto, «no hay

teatro grande sin teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado de antemano por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones, la palabra se derrite en seguida en sustancia» (Barthes, 1967). Parece así conciliada la opción de un teatro «mental», el defendido por Mallarmé y la opción de un teatro que sólo sea representación.

D. Kaisergruber y J. Lempert insisten también en que «será en el mismo interior de la estructuración puramente textual —como interacción y por consiguiente producto de los diversos modos de estructuración narrativa o actancial [...]— donde se decida la teatralidad» (Kaisergruber, Lempert, 1972).

Kowzan, al plantear el tema de las relaciones entre el texto y la representación, concluye que «l'art du spectacle n'est pas un simple "prolongement", il n'est pas un "complement" de la littérature, et pourtant il se nourrit essentiellement de matière littéraire qui lui sert de support thématique. Autonomie et dépendence, voilà la thèse et l'antithèse. Où est la synthèse? Nous avons essayé de la trouver dans l'approche sémiologique» (Kowzan, 1975, 220).

Ubersfeld afirma que resulta difícil pensar «qu'une représentation sans texte puisse exister, même s'il n'y a pas de paroles [...]. Un tres important et poétique texte didascalique est à la base d'*Acte sans parole* de Beckett, et l'absense de paroles est la trace d'une parole anterièure ou interièure» (Ubersfeld, 1981, 13).

Todas las tesis expuestas sobre los límites y la naturaleza del Texto Dramático discuten sobre qué partes o qué signos del proceso de comunicación dramática son más teatrales. Las palabras, los signos no-verbales, el texto escrito o la representación y las relaciones entre unos y otros son «el texto» que las diferentes orientaciones proponen como objeto científico de una investigación dramática.

La semiología puede superar la oposición entre el texto y la representación, o entre las diferentes clases de signos, también entre el autor y el director de escena, ya que el Texto que propone es el proceso completo, en todas sus dimensiones. No se concibe un teatro sin palabra interior o exterior, no se concibe una representación dramática sin texto (sería otro espectáculo) y tampoco se concibe un texto dramático sin representación, real o virtual, porque si no sería otro género literario.

El objeto de la semiología dramática es el Texto Dramático

en sus dos aspectos de Texto Literario, tal como lo hemos definido más arriba, y el Texto Espectacular, que conducen respectivamente a la lectura y a la representación. La teatralidad está virtualmente en ese texto espectacular y está realizada en la representación; el texto literario está en el texto escrito y en la representación.

J. Grotowsky y N. Kattan ofrecen un buen resumen a esta cuestión «para mí, creador de teatro, lo importante no son las palabras sino lo que hacemos con ellas, lo que reanima a las palabras inanimadas, lo que las transforma, en "la Palabra"» (Grotowsky, Kattan, 1980, 49-55).

II

EL SIGNO DRAMÁTICO

1. El signo dramático

«El arte teatral es, entre todas las artes, y quizá entre todos los ámbitos de la actividad humana, donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad e intensidad» (Kowzan, 1975, 176).

El teatro es fundamentalmente una práctica semiótica que convierte en signo todo lo que pone en escena, de modo que podemos afirmar que el espectáculo teatral es una actividad totalmente semiótica: todo lo que está en el escenario, y por el hecho de estar allí, y todo lo que se realiza en escena y por el hecho de realizarlo allí, pasa a tener un significado integrándose en un signo global: los objetos y las relaciones que se establecen entre ellos, las acciones y las relaciones que espacial o temporalmente se establecen entre ellas, las relaciones entre objetos y acciones, todo pasa a tener sentido, si antes no lo tenía, o actualiza el sentido virtual para unirse al sentido general de la escena, si es que ya antes era significante.

Los procesos de semiosis que se dan en el escenario son desiguales y no afectan de la misma manera a todos los signos. Vamos a analizarlos en sus formas y vamos a proponer una clasificación que tenga en cuenta como criterio final sus funciones.

Según la definición de Saussure, el signo es la concurrencia de un significante y un significado y concretamente en el signo lingüístico de una imagen acústica y un concepto. Esta definición se refiere principalmente al signo en su función representativa y está formulada desde una consideración estática del signo, que lo ve como un *producto,* algo acabado y estable. Fue utilizada en los primeros tiempos de la semiología, y particularmente en los primeros tiempos de la semiología dramática, de modo que

con frecuencia se llamaba «signo dramático» a cualquier objeto presente en el escenario que servía de figura sensible a algo ausente, material o conceptual: todo lo que estaba por otra cosa, era signo de ella.

Las teorías de Hjelmslev respecto al signo matizaron esta primera definición al tener en cuenta no sólo el resultado (la vinculación establecida entre algo material presente y el concepto ausente) sino el proceso sémico que realiza el sujeto que lo propone y el que lo interpreta: el signo pasa a tener una consideración dinámica que explica más adecuadamente sus funciones y su naturaleza. El signo es una unidad en el plano de la manifestación, resultado de un proceso de semiosis por el que un sujeto establece una relación de presuposición recíproca entre el plano de la expresión y el plano del contenido.

Las unidades de cada dimensión (plano de la expresión/plano del contenido) son analizables en forma independiente y las denomina Hjelmslev *figuras*. Se puede hablar, pues, de figuras fonológicas en el plano de la expresión y figuras semánticas en el plano del contenido. Su conjunción en un acto semiótico da lugar al signo lingüístico.

Un signo se perfila, pues, como una forma lingüística unida establemente a un sentido cuyos límites en el uso son señalados por un sujeto. La convencionalidad del signo es la aceptación de esas relaciones entre la forma y el sentido por una comunidad de hablantes, sin que sea necesaria una delimitación total en la segmentación de los contenidos: el uso establece en cada caso los límites concretos de los contenidos virtuales por relación al contexto y al receptor que lo interpretará en una «lectura» determinada en un conjunto de la frase, del texto completo. La dimensión pragmática del signo queda establecida en su uso.

Un código resulta del reparto de un campo sémico entre formas —unidades discretas— que se oponen entre sí por rasgos sensibles. La relación de esas formas (léxicon) es el conjunto de unidades paradigmáticas del sistema, que, al ser usadas, se someten a unas normas de combinación y de relación en el discurso (sintagmática).

El problema inicial para una semiología del teatro, por lo que se refiere a su objeto, el signo dramático, consiste en dilucidar si las formas que se semiotizan en el escenario (cualquier forma sensible que esté allí: objetos o acciones) pueden ser consideradas signos en una segmentación sémica del texto dramático; y en segundo lugar, si esos signos forman códigos o sistemas, es

decir, si forman un conjunto de unidades paradigmáticas (sustituibles entre sí), que llenan un campo sémico y pueden relacionarse en un discurso mediante normas sintagmáticas (combinables).

Porque, según hemos dicho, en el escenario todo adquiere significado, y a todo se ha denominado signo si se puede interpretar, pero parece claro que, a veces, esos «signos dramáticos» no tienen la forma o los contenidos, o las relaciones entre expresión y contenido, que se encuentran en otros sistemas de signos, principalmente en el lingüístico, que es el más estudiado y el que suele tomarse como referencia.

Un código de unidades limitadas podría ser, por ejemplo, el campo sémico de la luz tal como se segmenta en *Ligazón* mediante unidades formales: «claro de luna»/«luz del adentro»/ «tinieblas de un emparrado». Estas tres unidades de forma se reparten el campo positivo de la luz y el negativo; dentro del campo positivo (luz) hay una nueva oposición que resulta del criterio «natural»/«no natural». Los rasgos pertinentes en este código de tres unidades son el color, la intensidad, la situación. Las tres unidades crean tres espacios: el general con la luz de la luna, claro, lívido, natural, exterior; el latente del interior de la venta, artificial, cálido, y, frente a los dos, el espacio sin luz, debajo del emparrado, donde se esconden los personajes que no quieren estar en relación con los otros.

El uso que hace *Ligazón* de este pequeño código no es transferible a otras obras, es decir, los signos y sus relaciones, tal como se han establecido en el escenario para esta obra, no es válido para otras.

Podríamos denominar *formantes semánticos* (o quizá objetuales) por paralelismo con los formantes o formativos morfológicos, a estas formas sensibles que eventualmente significan cuando están en el escenario y se integran a través de ese significado adquirido en el sentido general de la escena, en el signo global escénico. El formante podría definirse como una unidad del plano de la expresión que mediante un proceso sémico se integra en un campo semántico, sin alcanzar estabilidad y permanencia, es decir, sin alcanzar la naturaleza de un signo convencional.

La relación establecida de este modo no es inmotivada porque suele basarse en una previa relación metonímica, que se activa y se explota en los límites espaciales y temporales de un texto y su representación escénica. Los formantes pueden formar códigos en el sentido de que son un conjunto, más o menos am-

plio, de unidades paradigmáticas, que se combinan entre sí mediante unas normas de relación, pero tampoco son códigos estables, y una unidad de ese código sacada de él ya no significa lo mismo o ya no puede combinarse con las otras de la misma manera.

Unas tijeras en la representación (o la palabra *tijeras* en el texto espectacular) de *Ligazón* son signos de *muerte,* no porque el objeto o la palabra tenga ese sentido en sí: el objeto es, no significa, ni porque haya una relación de presuposición recíproca entre la tijera y la muerte, sino porque en los límites de esa obra de Valle-Inclán se realiza un proceso de semiosis por el que «tijera» denota «muerte». En este caso podemos decir que tijeras no es signo de muerte, sino un formante del concepto «muerte», con el que no queda ligado por una relación convencional, estable. El término «muerte» es un signo, porque a su imagen acústica (la secuencia de fonemas) se vincula establemente el concepto «muerte». El objeto *tijeras* en un escenario puede significar muchas cosas, y en este caso denota «muerte», y fuera del escenario no significa nada, es un objeto, no un signo. Pero conviene insistir en que, si bien no se produce una relación convencional estable, entre tijeras y muerte, existe una previa relación, generalmente de tipo metonímico, entre el formante y el sentido que adquiere en el texto, y en el ejemplo que hemos tomado, entre el objeto tijeras y el hecho muerte hay una relación de causa a efecto que justifica el proceso semiótico que se produce y que es válido en los límites de la obra. Si no fuese así, es decir, si no hubiese una relación previa, sería difícil iniciar un proceso de semiosis entre tijera y muerte. Parece inverosímil que se realice una interacción sémica entre tijeras y filosofía, o paternidad...

Lo mismo podríamos decir de un objeto circunstancial, el bastón de Bernarda, cuya semiotización sigue un proceso en la obra de Lorca, que se basa en una relación metonímica previa. Bernarda es anunciada —antes de aparecer en escena— por la Poncia, como *mandona y dominanta* (es evidente que la anomalía gramatical no caracteriza sólo el lenguaje de la Poncia, sino que enfatiza esa cualidad de dominio en Bernarda). Cuando llega el personaje se manifiesta por su conducta como efectivamente dominante, en todas sus relaciones verbales y no-verbales con las criadas y las hijas. Las frases que pronuncia este personaje son siempre «actos de habla» que tienen el mismo contenido: son órdenes; el tono y los gestos son también imperativos. El mismo

sentido de «mando» se visualiza en el bastón que pasa a ser signo de «dominio»: cuando Adela se enfrenta a su madre en el último acto de la obra, sus palabras («¡aquí se acabaron las voces de presidio!») son signos verbales de la rebelión que convergen semánticamente con signos visuales, que precisa el texto espectacular: «*Adela arrebata un bastón a su madre y lo parte en dos*). Esto hago yo con la vara de la dominadora.» El bastón, signo visual de dominio, puede llevarlo Bernarda desde que aparece en escena, o puede llevarlo sólo en el acto final para que lo rompa Adela, esto depende del director de la obra.

La palabra «muerte» y la palabra «dominio» son signos de sus *denotata* respectivos. El objeto «tijeras», el objeto «bastón» no son signos propiamente de muerte y de dominio, porque en el escenario pueden significar otras cosas: las tijeras pueden indicar laboriosidad en el tabanque de *Yerma,* o la ilusión por cortar las ropas de su hijo; el bastón puede significar en otra obra vejez, o infidelidad, si es olvidado en la alcoba por el amante, etc.; el proceso de semiosis que realiza el autor y que vuelve a realizar el espectador en la obra de Valle-Inclán y en la obra de García Lorca, respectivamente, orienta y limita esas posibilidades hacia muerte y dominio.

Fuera del escenario las tijeras o el bastón *no significan,* simplemente *son,* porque no son signos sino objetos. Pero hemos advertido que en todos los casos que hemos podido analizar, no sólo en los dos que proponemos como ejemplo, existe una relación previa, que se reconoce a posteriori, de tipo metonímico, entre el objeto que se convertirá en formante y el sentido que adquiere en el texto al integrarse en el signo global. El objeto tijeras y el hecho muerte están en relación de tipo causal; el objeto bastón y la relación de dominio están en una relación convencional (quizá no tanto en el origen del poder organizado) en la sociedad. Si no existiese una relación metonímica, más o menos directa, resultaría inverosímil iniciar el proceso sémico en el escenario.

No obstante, resulta difícil pensar en objetos o acciones que no tengan posibilidad de relacionarse con algún contenido: una vez que algo está en el escenario y que se inicia una historia (de acciones, de tensiones, de lo que sea) que sirva de marco de referencia, las posibilidades de convertir en formantes en el conjunto a todos los elementos visuales o acústicos es muy amplia. El espectador se dispone a establecer relaciones sémicas entre todo lo que ve y oye, y es posible que coincidan con las que pen-

só el director, es decir, las previstas en la puesta en escena, o bien que sean diferentes. Es suficiente que los sentidos que se dan a los objetos sean convergentes con la lectura global de la obra, que como creación artística admite muchas. Los procesos de semiosis en el escenario pueden ser, por tanto, muy diversos.

Jansen afirma que los elementos expresivos de la escena (que es todo lo que está allí) no tienen el mismo significado en ella o fuera; ni siquiera tienen el mismo significado de un espectáculo a otro. Efectivamente, según hemos podido comprobar, los objetos y las acciones se semiotizan en el escenario desarrollando una relación metonímica previa, que se reconoce a posteriori, pero hay algunos casos en que no hay posibilidad de buscar esa relación, o bien, hay casos en que se pretende precisamente rechazar esa relación y establecer una nueva, y para ello debe proponerse una *convención inicial.* Es sabido que G. Philipe indicaba un cambio de lugar con un simple movimiento de cabeza al representar *Lorenzaccio,* o que Aurora Bautista señalaba un cambio de edad en *La señorita de Tacna* con una mantilla blanca y cambio de actitud corporal. Fuera de esa escena, de esa concreta puesta en escena, el significado de una mantilla o de un movimiento de cabeza, no es el que llegan a tener en el conjunto dramático en que lo usan G. Philipe o A. Bautista.

Los formantes no están codificados, no pertenecen convencionalmente a un contenido estable, son objetos que se manifiestan discretamente y que activan una relación metonímica o proponen un sentido convencional transitorio válido en los límites de la obra y en una lectura.

El estructuralismo mantiene que los signos, para serlo, deben estar integrados en un código, en un sistema, cuyas unidades se definen no tanto por lo que son como por lo que no son, situados en oposiciones. Es indudable que los formantes, los que hemos denominado formantes semánticos para diferenciarlos de alguna manera de los signos, no tienen esa posibilidad: no son unidades paradigmáticas de un sistema establecidas previamente a su uso, ni son unidades que se combinen con otras en frases o textos mediante unas normas previas. Los formantes son unidades sémicas circunstanciales que resultan en cada caso como efecto de un proceso de semiosis específicamente literario, artístico, teatral y el código en el que se integran se constituye y desaparece también en la misma obra, como hemos comprobado en el caso del sistema de iluminación en la obra de Valle-Inclán, *Ligazón;* y en otros casos los formantes no llegan a organizarse en

un sistema, ni siquiera transitorio, como puede ser el caso del bastón de Bernarda, o la mantequilla de la señorita de Tacna, que no funcionan más que en su propio ser: bastón=dominio// bastón roto=fin del dominio; mantilla blanca-juventud//falta de mantilla-vejez.

Este rasgo de transitoriedad aproxima los formantes escénicos a los sistemas indéxicos del lenguaje verbal. Los índices son imágenes acústicas estables (Yo, Aquí, Ahora...) que tienen unos valores denotativos circunstanciales, es decir, en el habla, y un sentido exclusivamente gramatical: significan por relación al acto de habla en que aparecen (persona que escucha, lo que está cerca, lo que está presente), de modo que su valor semántico es exclusivamente denotativo. Las notas de significación (los semas) que tienen las palabras plenas, sólo las adquieren los índices en el uso.

De la misma manera los formantes escénicos son objetos o acciones sin más valor representativo que su propio ser, son elementos vacíos de significado, que adquieren sentido, es decir, que se semiotizan, en el uso, y se organizan o no en códigos, que en todo caso son transitorios.

Es frecuente que la semiología teatral hable de «signos» cuando se refiere a «formantes» y hable de «sistemas de signos», cuando se refiere a una serie de formantes que forman un código transitorio.

La naturaleza de los formantes está, por otra parte, en relación con la misma naturaleza de los signos u objetos de los que parten. Los objetos naturales no tienen una significación fija en sí mismos, pero pueden entrar en oposiciones en cualquier sistema estructural: natural/cultural, para indicar autenticidad; por ejemplo: flores naturales/flores de trapo; luz natural/luz artificial, etc. Los objetos culturales tienen en sí mismos un significado «histórico» y remiten a una época, una cultura, un *status* social, etc., y cualquier objeto de este tipo situado en un escenario lleva acumuladas todas las posibilidades históricas que tiene y que pueden semiotizarse en oposiciones escénicas: mobiliario de época/mobiliario funcional; traje rico/harapos; libros/herramientas; comer/comer con remilgos, etc.

Los elementos del escenario que ya son signos en sí mismos pueden entrar también en procesos de semiosis teatral y convertirse en formantes. Los signos naturales (señales, según Peirce) pueden intervenir en un proceso de comunicación dramática y «hasta el gesto natural en el juego de un actor adquiere el valor

de signo», dice Bajtin (1984): un gesto instintivo que se realiza con la mano para acompañar argumentos que convenzan puede convertirse en un signo buscado para ese fin, como cuenta Stanislavsky al hablar de su interpretación del doctor Stockman, y será interpretado en el mismo sentido como señal de convencimiento por los espectadores.

Los signos convencionales constituyen el apoyo más generalizado en la expresión literaria y, mientras no se demuestre lo contrario, también en la teatral, pues la renuncia a la palabra y el deseo de hacer teatro con otro lenguaje —de gestos, de movimientos, de ritmo, etc.—, no pasa de ser un proyecto, de momento al menos.

Por último, tenemos que aludir a los iconos y al proceso de mímesis icónica que el teatro utiliza continuamente y que se sitúa entre el uso del signo natural (cuerpo del actor, por ejemplo) y la mímesis analógica (el gesto que cualquiera haría cuando quiere convencer, o cuando está irritado; o la inquietud que se manifiesta en movimiento físico en escena a un ritmo fuera de lo normal, que reproduce el estado interior alterado, por ejemplo).

Kowzan afirma que, aparte de ser poco clara la definición de *signo*, el término se utiliza en concurrencia con el de índice, señal, icono, etc., que no son sinónimos, sino que indican alguna de las funciones que suelen reconocerse en el signo en general. En los procesos de comunicación teatral la confusión es más difícil debido a la continua movilidad que puede tener todo en el escenario, y que permite integrarlo en cualquier conjunto. El sentido que adquieren en ese conjunto todos los objetos, acciones y relaciones del escenario se basa en relaciones reales de contigüidad, de causa a efecto, de correspondencia histórica, relaciones convencionales establecidas al inicio, y que pueden ser metafóricas, icónicas, simbólicas, etc. El espectador, en principio, tiende a interpretar todo el escenario orientándose por lo que identifica como signo y añadiendo lo que puede sumar de algún modo a lo ya significante. El escenario tiene la particularidad de alertar al espectador para que adopte una actitud interpretativa general, y desde una recepción alertada, lo orienta con recursos de todo tipo, que crean expectativas que luego se defraudan o que luego se confirman mediante procesos de intensificación que dan a los elementos un valor redundante con frecuencia.

Las palabras las recibe el espectador como unidades signifi-

cativas en una función determinada de las que puede desempeñar el lenguaje, pero además las recibe como un «acto de habla» que va definiendo y caracterizando a los que las formulan y a la vez haciendo avanzar una historia. Las palabras que pronuncia Bernarda la caracterizan como dominante y son actos imperativos que van creando tensiones entre los personajes en una historia sustentada en una anécdota; las luces, los gestos, los colores, la distribución de las sillas y de las mujeres de luto en un escenario cerrado, los ruidos de la calle o del corral que amplían el espacio y lo contraponen en un obsesivo «interior/exterior», hace que todo se organice hacia el mismo sentido como estrategias para una recepción valorativa, selectiva (aunque ésta es más propia de la televisión), de asentimiento o de rechazo, que sitúa en la parte positiva a unos personajes, a unos objetos, a sus palabras, sus relaciones, y en otra parte, la negativa, a los demás. Lo que está en el escenario, que en principio está abierto a cualquier proceso sémico, se va distribuyendo en los diversos campos de sentido que el espectador va creando en su lectura.

Por ejemplo, las tijeras pasan a significar «muerte» porque la Mozuela amenaza con tenerlas debajo de la almohada para que el Bulto se encuentre «con lo que deba encontrarse», en caso de que quiera imponerse a la fuerza. La amenaza formulada con palabras permanece en el ánimo del espectador, se afirma mientras el Afilador las afila y las asegura bien del eje por encargo de la Mozuela, y se ve confirmada en la escena final cuyo desenlace presenta visualmente «el pelele de un hombre con las tijeras clavadas en el pecho». El proceso semiótico en este caso se inicia con palabras, se prolonga con signos visuales no directos, y se desenlaza confirmando la primera propuesta.

Todo lo que está en el escenario se convierte en formante mediante alguno de estos procesos sémicos posibles: las tijeras significan muerte, el bastón de Bernarda dominio, la escoba de la Ventera autoridad, la gargantilla es soborno... y sería inverosímil una vinculación sin base previa: que la escoba significase soborno, o el bastón fuese signo de ciencia, o la gargantilla fuese autoridad. La obra dramática activa relaciones posibles, y en algún caso propone convencionalmente alguna nueva, particularmente en algunas escuelas escenográficas por ejemplo, el constructivismo puede advertir que un cubo es el palacio de los zares; a veces estas propuestas pasan a tener un *status* fijo y crean sus propias referencias, en las que se denominan convenciones de época. La competencia del espectador debe advertir si las con-

venciones son las generales de los signos, cuando se trata efectivamente de signos, o bien son circunstanciales de la obra, o corresponden a convenciones de obra, de autor, de escuela, etc.

El estudio de los signos dramáticos es difícil porque no hay objeto, natural o cultural, signo, señal o índice, acción o reacción humana que no pueda formar parte de una representación y que no pueda ser utilizado en algún proceso semiótico en la dirección que el autor proponga dentro del marco referencial que crea. Cualquier cosa puede convertirse en formante y puede orientar su sentido hacia cualquier campo sémico: un trono vacío (que es un objeto por otro objeto, ya que no es el trono real) puede ser formante de infinidad de sentido: el rey ha muerto, el rey no cumple con sus deberes, ha sido asesinado, hay lucha por el poder mientras siga vacío el trono, etc.

K. Elam revisa las doctrinas de los primeros semiólogos del teatro, las pone en relación con la tesis de Peirce, y señala que uno de los procesos semióticos más frecuentes en el escenario, frente a otras formas de semiosis literaria, es el que se considera como la forma más primitiva de significación, la *ostensión* (Elam, 1980, 29). Para denotar, referirse a, o definir una cosa, basta mostrarla (definición ostensiva), y lo mismo puede decirse de las acciones humanas. Desde esta primera forma de significación o mostración, el teatro inicia diversos procesos sémicos en los que no se trata de poner en relación una cosa con un concepto, o una cosa por otra, o una acción por un verbo, porque estos supuestos no traspasarían los límites de las relaciones posibles del ser. Los procesos de semiosis suelen ser más complejos que una operación de sustitución y dan a entender una relación semántica entre un objeto presente y un objeto o un concepto ausentes. El significar es un proceso muy complejo que pone en interacción (no sólo en relación lineal) el formante y un sentido, pero además relaciona sus *tópicos,* sus historias, las connotaciones sociales o personales que puedan tener tanto el objeto presente como el ausente: el trono vacío es a la vez relacionado con «muerte», «lucha por la sucesión», «guerra», «inestabilidad política», «absurdo», «justicia», «organización del poder», y un largo etcétera.

Las teorías de Peirce sobre las clases de signos y sobre las formas de significación y procesos sémicos derivados fueron aplicadas al estudio de los signos dramáticos por Kott (1969), Pavis (1976), Helbo (1975c), Ubersfeld (1977), etc.

J. Kott acepta el valor icónico del cuerpo del actor: «En el

teatro el icono básico es el cuerpo y la voz del actor». La iconicidad es generalmente asociada a los signos visuales, porque la semejanza visual es más inmediata, pero hay muchas formas de iconicidad humanas interiores. El Living Theater concibió la iconicidad como identidad y Julien Beck y Judith Malinas quieren ser representados por sí mismos en escena. Desde la clasificación propuesta más arriba respecto a los objetos (naturales/culturales) y respecto a los signos (señales, iconos, símbolos) y sus interacciones está claro que lo que pretende el Living no es más que una mostración (ostensión), no un proceso sémico por el que se ponen en relación semántica dos elementos.

Hay un indudable uso del proceso ostensivo en la escena *(showing)* que diferencia fundamentalmente al teatro del relato *(telling)*. Los personajes, sus acciones, los objetos y sus relaciones, su distribución en el espacio escénico, son descritos en la palabra y presentados ostensivamente en el escenario. La mostración se subraya y se orienta hacia el sentido mediante los índices, las referencias verbales, los gestos, las luces, es decir, hay una estrategia de presentación ante el espectador, pero con todo, éste tiene en la recepción de la obra dramática un papel mucho más activo que en la recepción de la obra narrativa o lírica, aparte de que el modo de expresión en el discurso temporal estrictamente presente hace imposible la vuelta atrás y, por tanto, la atención no es la que exige la comunicación a distancia en escritura, sino la propia de la comunicación en directo, en presente, viva.

La lengua dramática, y debido a esta circunstancia, presenta una mayor frecuencia en el uso de los particulares egocéntrico y de los *shifters* de la que suele presentar el discurso narrativo o el poema. En este sentido se explica también el espectáculo dramático como una «mostración»: el espectador ve lo que está en la escena e interpreta sobre la marcha todo en presente, a no ser que mediante índices que subrayen o que relacionen alterando de algún modo la linealidad, le impongan otro modo de recepción.

Los objetos mostrados se convierten en formantes de un sentido convergente con el de otros signos visuales o acústicos al concretar sus virtualidades de relación y significación, en principio abiertas, mediante indicios textuales más o menos explícitos, que imponen la unidad de la lectura o la unidad de la expresión.

La convergencia semántica de los signos y formantes se logra en el texto dramático, según ha explicado claramente Veltrusky

(1977) por la existencia de un autor único. Podría pensarse que al utilizar el texto dramático la forma dialogada en la que cada uno de los interlocutores aporta su propio contexto, la unidad del conjunto, no puede lograrse una vez que ha desaparecido totalmente del discurso la voz del autor. El narrador de la novela asegura la unidad del texto, pero en el teatro no existe un narrador que garantice esa unidad. Sin embargo, hay otros recursos de unificación que dejan su estela textual en los que llama C. Kerbrat-Orecchioni «elementos valorativos» (Kerbrat-Orecchioni, 1980).

La oposición de los signos y de los formantes en campos estructurales binarios (presencia/ausencia; natural/cultural), que suelen organizar sus relaciones sémicas, preside la interpretación por parte del espectador de todas las convenciones, posibilidades de relación, sentido que debe dar a las formas no codificadas, objetuales, proxémicas, mímicas, paraverbales, etc., a los conceptos, tópicos semánticos, connotaciones, etc., que exige el texto dramático. Podemos concluir que el espectador tiene unos datos sémicos, unos esquemas, virtualmente abiertos, pero unas limitaciones de interpretación, que a la vez, son cauces para la lectura, que proceden del autor y del director de escena, que garantizan la unidad de sentido a la vez que permiten lecturas múltiples.

Debido al uso de la ostensión como uno de los procesos sémicos más frecuentes en el teatro, el discurso dramático tiene una proporción de deícticos bastante mayor que otros discursos: el espectador ve en cada momento lo que está en escena orientado por las flechas indicadoras que son los índices. En las escenas de enfrentamiento suele haber una frecuencia alta de índices de persona con los que se señalan posiciones encontradas y curiosamente se puede comprobar que generalmente esos índices señalan, pero no tienen valor informativo porque suelen ser redundantes textualmente.

La casa de Bernarda Alba señala una tensión constante entre la madre y las hijas y proliferan los índices personales y de situación:

ANGUSTIAS.—Yo tengo derecho a enterarme.
BERNARDA.—Tú no tienes derecho más que a obedecer. Nadie me traiga ni me lleve *(a la Poncia):* y tú te metes en los asuntos de tu casa. ¡Aquí no se vuelve a dar un paso sin que yo lo sienta!

Lo mismo advertimos en *Ligazón* desde las primeras palabras del diálogo. La Raposa intuye (al menos lo utiliza con gran pertinencia y eficacia) el relieve que tienen los deícticos en el lenguaje en función conativa y utiliza en una frase de una línea nada menos que cinco deícticos de segunda persona para atraer a su interlocutora:

LA RAPOSA.—¡Para todos derramas tu sal! Tú me dirás que para todos tienes.

Y el momento de mayor tensión, cuando la Ventera quiere imponerse a su hija, los signos deícticos se intercambian en un pulso de poder. Los signos verbales, aparte de su valor gramatical, se convierten en verdaderos formantes que indican «poder»:

LA MOZUELA.—Lo mío es mío.
LA VENTERA.—Tú nada tienes.
LA MOZUELA.—Tengo mi cuerpo.
LA VENTERA.—Ni ése es tuyo.
LA MOZUELA.—¡Mi cuerpo es mío!

Los índices personales señalan personajes presentes que están en el uso de la palabra, y que no son necesarios en el español porque el morfema verbal ya expresa la persona; los demostrativos y adverbios de espacio y tiempo señalan los objetos y la situación presente, lo mismo que los tiempos verbales en ocasiones; todos ellos actúan de modo que el sentido adquirido se hace convergente del sentido general de la obra.

El espacio de *La casa de Bernarda Alba* es «aquí», es decir, el espacio donde «no se vuelve a dar un paso sin que ella lo sienta», y que se opone binariamente a cualquier otro espacio, la casa de la Poncia, o el exterior. La Mozuela afirma su posesión sobre su propio cuerpo, que es precisamente el objeto que la Ventera y la Raposa han vendido al Bulto por una gargantilla. La casa de Bernarda sitúa el centro de la acción, y está ante los ojos del espectador, y sin embargo, su presencia se destaca con los señaladores, que adquieren el valor de formantes escénicos: tienen una entidad gramatical propia (su ser), y se llena denotativamente de algo que está a la vista y que no necesitaría más presentación (hay, por tanto, redundancia); los objetos del escenario son en sí mismos, se definen ostensivamente porque se

señalan a sí mismos, y se hacen formantes de un sentido simbólico, como signos integrados en un conjunto amplio.

Un formante puede tener un sentido directo (es decir, referencial) y añadir otros de tipo connotativo, que lo adaptan al conjunto de que forma parte: los vestidos negros de las hijas de Bernarda denotan luto y connotan severidad, rigidez, en el contraste con el blanco de las paredes, y esto se suma a la austeridad general del espacio escénico con sus sillas de anea; los vestidos significan la falta de vida, el encierro, el peso de una autoridad aplastante que impide cualquier tipo de matices y establece una clara línea de oposición «blanco/negro»//«mandar/obedecer».

El formante verbal, como corresponde a su naturaleza de signo literario, es polisémico, con una amplitud que depende de la lectura que se le dé y su relación al marco general de referencias: el color de un vestido es un elemento visual, que forma parte de la escenografía (blanco y negro en *La casa de Bernarda Alba;* tonos desvaídos en algunas puestas en escena de obras de Chéjov, como *El jardín de los cerezos,* o *Las tres hermanas,* o en *Doña Rosita la soltera,* de Lorca; tonos cenicientos y oscuros en *Luces de bohemia,* de Valle-Inclán); el color se inscribe convencionalmente en el conjunto simbólico de los colores, según las culturas (negro=muerte; colores desvaídos= ruina, nostalgia; ocres y sombras=decadencia); el color forma parte del traje de los actores y remite a la categoría social o a la edad de los personajes; el color se inscribe en la funcionalidad dramática como un elemento de una oposición radical (negro/blanco); el color puede ser expresión del carácter y del personaje y convertirse en metonimia de un modo de actuar: Bernarda es negra por su luto, por su clase social, por el despotismo y la desmesura de su autoridad, por negar la vida a sus hijas; los Montenegros de las *Comedias bárbaras* son calificados como negros de alma, negros de corazón, negros de pecado, negros con pauliña...

Los formantes, al igual que los signos, no se manifiestan en forma aislada en la escena: la palabra se acompaña por el gesto, la actitud corporal, el movimiento del actor, y se realiza en un fondo de música, luces y sonidos. Todos los signos y formantes, en todas sus dimensiones, convergen en simultaneidad en un sentido y una interpretación.

Sin embargo, algunas formas de teatro explotan divergencias entre las diferentes clases de signos y de formantes para conseguir efectos de ironía o de distancia que prestan un tono espe-

cial a la visión del autor respecto a su propia obra. El tono (signo paralingüístico) con que se pronuncia una frase puede estar en discordancia con el contenido que tiene. Aunque depende un tanto de la clase social, o del origen del actor, el tono suele estar en consonancia con el ritmo de la palabra, con los gestos y con el movimiento, en otro caso se produciría una discordancia extraña. También en este aspecto debe intervenir el espectador con mayor intensidad que el lector para interpretar adecuadamente las discordancias cuando las hay y tienen sentido: la relación vertical entre las diferentes clases de signos y formantes da al espectador la oportunidad de una interpretación dinámica, a la vez que aumenta la capacidad sémica del signo escénico.

Los formantes se inscriben en un contexto donde adquieren sentido, es decir, donde pasan a ser signos en forma circunstancial: el valor del contexto es fundamental para ello y resulta decisivo para precisar límites en los signos codificados. La semántica del texto, frente a la semántica de la palabra había subrayado el valor que el contexto tenía para excluir las virtualidades que no se concretan en el uso. La convencionalidad del signo lingüístico hace que unos determinados semas, los que constituyen la microestructura semántica del término, sean más fijos, mientras que los llamados semas contextuales, o macroestructura semántica (Slama-Cazacu, 1957) dependan del contexto. Por otra parte las normas que rigen la distribución y combinación sintagmática de los signos son normas estables que constituyen la gramática del sistema. La relativa estabilidad en el significado y en las normas de combinación permite en la comunicación lingüística garantizar unos contenidos y una interpretación sobre una base precisa. Los formantes no son estables, no son anteriores al uso, no son unívocos, no persistirán después del uso con la misma significación, no tienen normas fijas para su combinación ni para su integración en el conjunto, de modo que las posibilidades de interpretación son amplísimas y de una gran ductilidad.

Por otra parte, cualquier formante se manifiesta siempre en simultaneidad con otros formantes y otros signos: la palabra, ya hemos insistido en ello, se manifiesta necesariamente con formantes paralingüísticos, cinésicos, proxémicos, mímicos, aparte de los escenográficos de distancia, movimiento, objetos. Todos estos elementos sémicos, sean de la naturaleza que sea forman unidades de sentido que denominaremos *signos globales*.

La convergencia de sentidos del signo global puede convertirse en divergencia buscando un efecto de ruptura. El teatro del

absurdo ha aprovechado esta posibilidad para jugar con las expectativas y la creación de sentido que supone una ruptura. La escena del reconocimiento (una de tantas anagnórisis que explotó el teatro) entre el señor y la señora Martin, había sido concebida por Ionesco con una ruptura entre el valor semántico referencial (todo el proceso de reconocimiento) y el tono en que debía recitarse, con «una voz lánguida, monótona, un poco cantante, nada matizada», y así aparece en las acotaciones; con ello pretendía dar testimonio de reiteración, de desgaste, de recurso demasiado explotado, al utilizar una forma paraverbal divergen te. El director de escena que estrenó *La cantante calva,* se empeñó en darle un tono rápido, «sinceramente trágico», de tensión, que fuese expresión de una divergencia entre el sistema lingüístico y los formantes paralingüísticos que buscase sólo un efecto de absurdo. Las formas de entender esa concurrencia de signos es válida y muestra la flexibilidad en la integración de los formantes en el conjunto dramático.

En otro tipo de teatro sería difícil conseguir una ruptura semejante, pues no creo que se entendiese muy bien en *Yerma,* por ejemplo, que el tono fuese cada vez más frívolo, en una progresión de palabras desesperadas.

El espectador se ve obligado a interpretar en cada caso los signos que la escena le ofrece y en el sentido de relación que se los presenta y tiene una participación decisiva la recepción en el mensaje escénico. No obstante hay que advertir, como ya lo ha destacado A. Ubersfeld, que no es necesario interpretar todo y relacionar todo para dar sentido a la obra.

Vamos a repasar cómo se manifiestan los signos escénicos (signos codificados y formantes) y cómo actúan en una puesta en escena.

2. Los procesos de semiosis dramática

En los procesos de semiosis dramática pueden encontrarse situaciones diversas por lo que se refiere a la naturaleza de los signos o de los formantes y a sus relaciones con sus *denotata.*

1. El signo puede tener como referencia un objeto: es la situación normal de los signos lingüísticos de las acotaciones. Un término tiene su referente en un objeto presente o ausente del escenario, que luego se repite anafóricamente: la *armadura* que dice Horacio es el signo de la *armadura* real que lleva el Espec-

tro en la escena siguiente. En la representación puede utilizarse el término *armadura* y puede suprimirse el objeto, por ejemplo en la puesta en escena de *Hamlet,* Baty representa al Espectro con un punto de luz que se mueve por el escenario, y naturalmente no lleva armadura.

2. Un signo puede referirse a otro signo de un sistema diferente: daltónico/persona que no distingue los colores/cambio del cuadro de *Las hilanderas* de color a blanco y negro en escena. *Diálogo secreto* denota y califica al protagonista con cualquiera de esas tres formas: un término, su definición, una mostración, es decir, una definición ostensiva que se hace redundante: la pérdida de los colores del cuadro de Velázquez en la reproducción que preside la escena, o la pintura verde de la cara de la hija, que no la advierte el padre.

3. Un objeto está en escena por un signo, o una acción está por un concepto: una piel de conejo se dice que es «un manto de armiño» y sustituye al concepto *realeza;* un anillo con un cristal se denomina «brillante» y sustituye al signo «riqueza»; los emigrantes checos que tallan sosegadamente el cristal son testimonio de una forma de vida y del concepto «tranquilidad», en una obra del chileno E. Wolf.

4. Un objeto remite a otro sin que haya alteraciones en sus posibles sentidos: el agua teñida de rojo está por el vino, o una ojiva está por una catedral gótica. Estos objetos «indican», no significan, o sustituyen no representan; un punto luminoso está por el Espectro sin añadir sentidos como miedo, respeto, escatología, etc. Estas sustituciones no tienen carácter sémico, sólo resuelven problemas técnicos de la puesta en escena y tienen interés escenográfico, no semiótico.

Se ha intentado buscar algún rasgo que defina el teatro por el modo específico que utiliza los signos y por los caracteres que éstos adquieren en la representación. Esto permitiría establecer una clasificación que partiría de un concepto claro.

Bogatyrev (1971) advirtió que todo lo que está en el escenario actúa como signo, y es una tesis admitida generalmente, con las matizaciones que hemos venido destacando, ya que hay signos, formantes y objetos sin relaciones semióticas. Los signos y formantes dramáticos pueden ser exclusivamente teatrales (el traje de Arlequín, las rampas del escenario, el telón, las bambalinas) y no tienen sentido fuera de la escena, y los hay que pueden tener valor fuera de la escena y en ella se semantizan en otra dirección.

A esta tesis de Bogatyrev habría que objetar precisamente que el traje de Arlequín, las bambalinas, o las rampas, no son propiamente signos dramáticos sino objetos dramáticos, funcionales, que se usan en una determinada orientación histórica de la puesta en escena: hay escenarios sin rampas y sin telón, y desde luego las bambalinas y bastidores forman parte de la puesta en escena concebida pictóricamente; el traje de Arlequín es un signo caracterizador del personaje, que puede llenarse de sentido cuando el espectador relacione los picos de los rombos con la conducta esquinada del personaje por ejemplo, en cuyo caso se convertiría el dibujo en un formante escénico.

Más interesante nos parece la clasificación que propone el mismo Bogatyrev en *signos de signo* y *signos de objeto,* que corresponden a las situaciones tres y cuatro que hemos descrito más arriba. Se trata en realidad del proceso de semiosis de los objetos en diverso grado (piel de conejo-manto de armiño-realeza//agua teñida-vino).

También advierte Bogatyrev que el teatro tiene el poder de transformar los signos *naturales* en signos *artificiales,* y Kowzan insistirá también en esta capacidad del escenario para *artificializar* los signos, y añadiríamos que también los formantes y los objetos.

Honzl (1971) reconoce también la artificialidad como una de las notas fundamentales del signo dramático y añade otra que resulta próxima, su *movilidad:* «una manifestación teatral es un conjunto de signos» que tienden a una determinación del espacio, en el que adquieren, en cada lectura, una estabilidad, a pesar de que la nota más característica del signo dramático es su movilidad.

Otros rasgos del signo dramático, señalados por varios autores, son: *una intensa connotación,* originada fundamentalmente por el hecho de que el signo dramático es con frecuencia signo de signo y establece una interacción semántica entre los dos signos, el presente y el ausente del escenario, con todo su contenido intensivo y connotativo, La *transformabilidad:* un signo dramático puede tener sucesivamente varias referencias, o puede cambiar de una interpretación a otra por parte de los espectadores y también por parte de los personajes en la misma escena; esto proporciona al signo escénico una capacidad para adaptarse a los más diversos conjuntos de significación. La *voluntariedad:* mediante la palabra (proponiendo una convención inicial), o el gesto, o un movimiento, etc., mediante recursos luminosos o

acústicos, se señala un objeto escénico relacionándolo con otro, o con un concepto y se inicia un proceso de semiosis que lo convierte en un formante: un punto de luz que denota al Espectro, una mantilla que denota un cambio en el tiempo; este rasgo del signo dramático trasciende toda relación metonímica previa entre el elemento sustituyente y el subtítulo al permitir una propuesta convencional. La *densidad,* o posibilidad de que varios significados concurran en el mismo significante, aparte de la posibilidad de que signos de varios códigos, o formantes de diverso tipo puedan converger semánticamente en el signo global y manifestarse en simultaneidad en la escena; no se trata de que una determinada expresión o forma se reitere en la distribución sintáctica, sino que se busca una superposición temporal y espacial, además de semántica: los vestidos negros indican luto, el tañido de las campanas es el de difuntos y las palabras de la Poncia reiteran que ha muerto el marido de Bernarda; signos lingüísticos, formantes visuales y acústicos se integran en simultaneidad en el mismo signo global, con lo que se densifican.

Por último, señalamos que Zich (1931) destaca como una de las notas específicas del signo dramático su doble finalidad: *caracteriza* el espacio escénico convirtiéndolo en escenográfico, caracteriza también al personaje en la figura del actor, y *participa* en las funciones de la obra, es decir, que el signo dramático cumple la doble finalidad de describir y funcional.

En general, puede decirse que la caracterización de los personajes corresponde a los formantes, mientras que la funcionalidad dramática se encomienda más frecuentemente a los signos, pero las excepciones y posibilidades que aprovechan y explotan los diferentes tipos de teatro son tan numerosas que es arriesgado hablar de generalidades.

3. La organización de los signos en la obra dramática

Una vez que hemos analizado la naturaleza de los signos dramáticos (signos y formantes) y hemos repasado su manifestación fenoménica como signos con movilidad, transformabilidad, intensa connotación, voluntariedad, etc., vamos a comprobar cómo se organizan en la obra y qué relaciones establecen entre ellos. los signos

Podemos partir de una pregunta que ya se ha insinuado va-

rias veces, aunque en forma indirecta, ¿los llamados signos dramáticos forman un sistema, es decir, son unidades de un conjunto con caracteres mínimos comunes, como los lingüísticos?, ¿puede hablarse de signos circunstanciales, y de códigos circunstanciales que formen series abiertas y se rijan en sus combinaciones por leyes también abiertas?

C. Metz admitió que no podía hablarse propiamente de «signo cinematográfico» (y se puede extender a «signo dramático»), porque no hay nada en la secuencia filmada que pueda aislarse y que pueda compararse con el signo lingüístico, con la doble caracterización de ser arbitrario y tener una doble articulación.

Efectivamente, desde unos presupuestos estructurales rígidos, los que mantiene la escuela francesa, por ejemplo Mounin, se ha insistido en que el teatro no es propiamente un proceso de comunicación, porque, además de no existir intencionalidad en el mensaje, los llamados signos dramáticos carecen de doble articulación.

U. Volli duda de que los signos dramáticos formen códigos porque «es razonable que se exija que los códigos tengan una relación bastante precisa entre sus repertorios, o planos del contenido, y los de la expresión, de modo que éstas sean precisas, permanentes o, al menos, estables», y «en segundo lugar sería muy interesante especificar los contenidos de los códigos teatrales, ¿cuál es el fragmento del mundo «codificado» por la luces de un espectáculo?, ¿los climas psicológicos? Y la mímica de un actor, ¿qué codifica?, ¿estados de ánimo? Son expresiones decididamente vagas y metafóricas» (Volli, 1979, 15-16). De Marinis arguye que estas condiciones que Volli exige a los códigos teatrales se encuentran sólo en algunos códigos determinados, no en todos. Podríamos añadir que algunos de los problemas que se han planteado en este punto en el discurso dramático son generales a toda expresión literaria. Por ejemplo, las funciones del relato son unidades de la trama, y cuando hablamos de una visión irónica o de un clima de misterio, ¿qué signos concretos sirven de expresión a esos contenidos, que son también vagos y metafóricos? En la mayor parte de los casos no pueden determinarse las formas concretas de esos contenidos irónicos o misteriosos, porque están en un conjunto de indicios contextuales poco limitados, difícilmente aislables, y, sin embargo, el contenido es claramente irónico o misterioso (De Marinis, 1982, 253).

El problema se ha planteado desde una perspectiva más práctica a propósito de la propuesta realizada por Kowzan en su co-

nocido artículo sobre los signos del teatro. ¿Los trece códigos de que habla Kowzan son realmente códigos?, y las unidades de esos «códigos» ¿son realmente signos?

El signo tiene siempre una forma sensible unida convencionalmente a un contenido, y en esa convención coinciden, aunque el acuerdo no sea explícito, el emisor y el receptor. Un código está formado por un repertorio de unidades paradigmáticas que se reparten un campo sémico y se oponen formalmente entre sí por rasgos determinables objetivamente por medio de operaciones de sustitución y tomando como criterio las alteraciones semánticas que su presencia/ausencia comporta.

La existencia de los signos dramáticos es lógicamente previa a cualquier semiología del teatro, es más, la condición primera para reconocer la existencia de una semiología del teatro es la existencia de signos dramáticos. Pero la investigación científica, sea estructural, sea semiótica, puede iniciarse con un presupuesto ontológico, es decir, admitiendo la existencia de su propio objeto y una definición convencional que luego se convertirá en científica.

¿Hay signos específicamente teatrales? ¿Puede haber signos que no formen códigos, o el signo se confirma en oposiciones paradigmáticas y en posibilidades combinatorias?

Naturalmente ni los signos como unidades ni los códigos como conjunto salen al paso del investigador para prestarse a una definición y delimitación nítida. Si partimos del *factum* social e histórico del teatro y de la conciencia de su especificidad frente a otras series literarias como el relato o el poema; si partimos de unas determinadas exigencias epistemológicas que proceden de un determinado método, el estructuralismo, es posible que no haya una adecuación entre ese objeto, el teatro y esos presupuestos y modos de análisis estructurales, que han podido determinar unidades y relaciones en otros objetos, por ejemplo, en el lenguaje.

La estabilidad —relativa estabilidad del signo lingüístico— ha hecho posible descubrir —o proyectar con éxito— esquemas de relación entre unidades y determinar las normas que los presiden.

El teatro utiliza el sistema lingüístico en un discurso dialogado que puede analizarse como cualquier otro uso del lenguaje literario, pero, según hemos podido comprobar en páginas anteriores, el Texto Espectacular y la representación dramática utilizan también formas no-verbales que se semiotizan en la escena

y colaboran en la creación de sentido, e incluso, la misma expresión lingüística puede convertirse en su dimensión objetual en formante de un contenido circunstancial; por otra parte, un subsistema lingüístico, el sistema indéxico, funciona como los formantes escénicos.

El significado ocasional que adquieren los deícticos en el habla es semejante al significado ocasional que tienen los objetos o la expresión lingüística convertidos en formantes escénicos.

El signo dramático (el signo literario en general) se constituye cómo signo en un *proceso de comunicación* en el que no sólo interviene una previa *convención inicial* (estabilidad pretendida en general, según el concepto estructuralista de signo), sino también en la *operación* que realiza el emisor sobre esa convención inicial a la que pone límites y precisa, o sobre una convención que él mismo propone, o sobre una relación metonímica previa; y culmina en *otra operación* que realiza el receptor para interpretar las formas propuestas de alguna de aquellas maneras que ha elegido el emisor, el cual, por su parte, cuenta con esta operación por parte del receptor (efecto *feedback*).

El proceso de la comunicación era reducido por el estructuralismo a la parte central, a los efectos que se objetivaban en el *producto,* y esta limitación, deliberadamente impuesta por el método, permitía una seguridad grande, pero era a costa de estudiar abstracciones y no realidades. En el estudio de los signos dramáticos esa limitación hace imposible dar cuenta de algunos procesos de semiosis, de algunas relaciones sémicas, de algunas unidades sémicas.

Los signos literarios pueden constituirse en tales signos literarios en el momento y en el espacio en que se usan en un proceso de comunicación literaria, sin que previamente lo sean. La semiología no tiene por qué limitarse al estudio de los signos estables, arbitrarios, convencionales, etc.; no tiene tampoco por qué limitarse al estudio de la significación o de la comunicación. Sea lo que sea el teatro, comunicación, estímulo, significación (éste es otro problema), si es un proceso en el que se crea sentido, utiliza signos, estables o transitorios, y puede ser objeto de una semiología.

En la *Teoría general de la novela* (1985) he considerado «signos» determinadas formas de tiempo y de espacio tal como las utiliza en su discurso el autor de *La Regenta,* puesto que realiza con sus unidades, o si preferimos, mediante su segmentación en el texto, procesos de semiosis en los que pone en relación una

forma y unos contenidos determinados: el tiempo *presente* significa «posibilidad de elegir», frente a tiempo *pasado* que significa «relaciones causales»; «catedral» pasa a significar espacio de «dominio», «caserón» significa el peso de la historia.

Puede hablarse de semantización de los objetos, o como hemos propuesto más arriba, de formantes. Los procesos que los crean como elementos significativos se realizan en los límites de una obra y son válidos en esos mismos límites. Y es indudable que dentro de la obra debe haber unas relaciones de oposición entre las diferentes unidades, que las convierten en un código, aunque de pocos elementos y válido también únicamente para esa obra en concreto: en *La Regenta,* el presente, como unidad sámica, se opone a pasado; la catedral como espacio sémico, se opone a caserón, a palacio, a casino, etc.

El proceso de semiosis que realiza la obra literaria, con unidades que ella misma crea y que relaciona en sus propios límites, es la que se encuentra también en el Texto Dramático (tanto el Literario como el Espectacular), y de la misma manera que el poema crea isotopías mediante determinados rasgos recurrentes en el léxico que utiliza (clasemas), el relato o el teatro permite leer los objetos, las acciones, las relaciones, la apariencia de los actores, etc., en isotopías que activan los rasgos pertinentes en ese contexto, según las virtualidades metonímicas, metafóricas o simbólicas que el texto ofrezca. El signo global en el que convergen todos los sentidos creados en el texto o anteriores a él es una propuesta del autor, a través del director y de los actores, y es una recreación del espectador, si es capaz de interpretarlos y entenderlos; y no nos referimos, claro está, a una comprensión intelectual solamente.

Los objetos, las acciones, las relaciones escénicas, no son signos codificados fuera del uso, porque no están ligados establemente a un determinado contenido, no son unidades que puedan combinarse apoyándose en una posible doble articulación, son formas que se semantizan en un proceso literario (novelesco, dramático) directo.

Desde esta tesis no hay inconveniente en admitir que un formante tenga sentidos diversos a lo largo de las escenas de una misma obra, o en diferentes obras; y que un contenido determinado (una forma de contenido) pueda alcanzar una expresión por medio de formantes diferentes.

Los signos no-verbales pueden coincidir en su sentido con signos verbales, sin que esto suponga relaciones de subordinación,

ya que es simple concurrencia o convergencia semántica. No hay razones para oponer la palabra a otros sistemas o a otros signos, o a formantes, como tampoco la habría para oponer el gesto al color. Un gesto de ira es el que corresponde a una persona airada, y las palabras que pronuncie tienen esa misma dimensión de «expresión de la ira», por el contenido, por el tono, por el ritmo, por la estridencia con que se digan. La palabra actúa en el teatro como un signo perteneciente a un código, y también como un objeto que puede semantizarse y convertirse en un formante.

La significación del espectáculo dramático no puede reducirse a la que se deriva de los signos lingüísticos que utiliza, o de los signos codificados de otro tipo (gestos en el teatro hindú, colores en el teatro japonés, etc.), que son estables, convencionales y arbitrarios, sino que se consigue con todos los procesos sémicos que dan lugar a los signos circunstanciales de todo tipo, o formantes.

De Marinis ha planteado el problema de la codificación de los signos dramáticos desde la perspectiva de la simultaneidad: los signos no-verbales y los signos verbales pueden manifestarse a la vez y ser recibidos también en simultaneidad física y semántica. Podría pensarse entonces que el signo global actúa como una unidad lingüística en la que se pueden señalar unidades semánticas no independientes (el sema) como figuras del significante del signo global, o como sumandos con significado y significante propios que se organizan como las palabras en una frase. Cada signo luminoso, proxémico, mímico, etc., podría tomarse como unidad independiente, de uso libre, o como un sema, o unidad no independiente, aunque determinable lógicamente.

Otro modelo propuesto para explicar las relaciones de los signos circunstanciales en el conjunto del signo global de la escena o de la obra es el de la sucesividad, que se da en la expresión lingüística: la frase integra sucesivamente sus unidades, mientras que la escena las integra en simultaneidad. La expresión lingüística sigue una sucesión horizontal, la literaria se organiza con la verticalidad de sus signos.

La literatura, que es la expresión artística por medio de la palabra, trató por muchos medios de superar la linealidad que le impone el sistema lingüístico y lo ha hecho aprovechando los recursos que cada género le permite: el poema consigue, mediante la rima y las recurrencias métricas en general, que la estrofa acu-

mule sentidos de los elementos que relacionan; las isotopías, las metáforas continuadas, los mismos títulos, procuran una orientación hacia la simultaneidad de la percepción de los términos que son recurrentes fónica o semánticamente.

En el teatro, la interacción semántica del signo global respecto a los signos parciales o a los formantes, ha sido analizada desde ángulos muy distantes, algunos hasta sorprendentes. Honzl afirma que «si sobre la escena lo visual y lo acústico se sustituyen uno a otro, sucede que uno de los componentes pasa al plano de lo inconsciente: la significación del diálogo recubre en el espectador la percepción de los gestos del actor, del decorado, de la luz, etc., o bien el juego del actor coloca en el inconsciente la percepción auditiva» (Honzl, 1971).

Si esto fuese así tendríamos que concluir que no hay simultaneidad en la recepción dramática, a pesar de que la expresión sea simultánea, o no sería diferente de la conseguida en el poema mediante los recursos métricos o las recurrencias semánticas. El espectador se vería obligado a reorganizar en sucesión los signos que se le ofrecen en simultaneidad. Tendríamos que admitir una disociación extraña en la comunicación dramática entre la forma de emisión (en simultaneidad en la representación) y la forma de percepción (en sucesividad).

Honzl argumenta que puede considerarse la acción dramática como vehículo de varios códigos: la acción funde y unifica los diversos códigos que participan en el texto y se comporta como una corriente eléctrica que los atraviesa pasando de unos a otros para destacar aquel que tiene más fuerza en cada momento.

Esta metáfora electrizante de Honzl está próxima a la que sostuvieron los formalistas rusos sobre la complementariedad de los códigos literarios en la obra. Tynianov había subrayado la relación dinámica que existe entre los elementos de la obra literaria y que encuentra su equilibrio en la expresión concreta. Paralelamente interpretamos otra afirmación de Honzl: «la estructura de signos que es el fenómeno teatral debe mantener su equilibrio en cada situación». Claro que es preciso tener en cuenta que cada lectura supone un desequilibrio que privilegia algunos de los elementos de la obra entre todos los que se supone constituyen su estructura equilibrada.

Es interesante otra de las tesis de Honzl sobre el signo dramático en su manifestación textual: un código (y podemos añadir, un signo o un formante) puede asumir el campo de otros códigos), y un elemento del espectáculo (el actor, el escenario, la

palabra, etc.) puede asumir normalmente la función que suele desempeñar otro. Ya hemos aludido a la transformabilidad del signo dramático en sus relaciones verticales y pensamos que es un resultado de su movilidad horizontal, es decir, de las relaciones que es posible establecer entre los signos de un mismo código.

Las relaciones, tanto horizontales como verticales, alcanzan unas formas canónicas de presentación, que se consagran en unos hábitos de escuela o en unas convenciones de época. La alteración de esos hábitos que se toman como normales da lugar a efectos de extrañamiento que se aplican en etapas posteriores. Brecht pone de manifiesto las luces del escenario para que no haya fuentes ocultas de creación de sentido, pero este artificio sería imposible cuando se alumbraba con candiles que estaban a la vista; A. Resnais disloca en *Hiroshima, mon amour* la imagen y el sonido, y consigue un efecto poético: tal dislocación sería neutra si antes no se hubiese fijado como normal la convergencia de la imagen y el sonido. Tanto el Texto Literario como el Espectacular pueden organizar superposiciones no habituales, o presentar cortes inesperados en las secuencias, o relacionar los códigos en desorden, etc., para destacar el valor de determinados signos y subrayar una determinada relación formal o semántica.

La recepción del texto dramático es más dinámica que la de cualquier otro texto literario, porque las posiblidades de combinación, distribución y relación de los signos son mucho más amplias.

Por lo general el emisor tiene mayor competencia que el receptor respecto de su obra y respecto de los signos y recursos dramáticos, pero es posible también el caso contrario, sobre todo desde la interpretación sociológica o psicológica. Puede ocurrir también que la interpretación más inteligente o más original no esté en relación directa con la competencia dramática del receptor. Por último una competencia para interpretar los signos dramáticos en una determinada orientación puede ser un obstáculo para interpretarlos en otra orientación: una competencia de tipo clásico puede impedir la interpretación de obras de vanguardia. Al igual que las modalidades y posibilidad de la emisión, las modalidades de la recepción pueden ser muchas y variadas.

A. Uberfeld que, según hemos indicado ya, admite la posibilidad de una interpretación parcial de los signos como suficiente en la representación dramática, advierte también que mientras la representación requiere multitud de códigos, la recepción

puede limitarse a alguno, prescindiendo de los otros. Muchos de los códigos, precisamente porque actúan en simultaneidad y con relaciones verticales, pueden ser interpretados sólo en parte, sin que por ello la obra resulte absurda, fragmentada o discontinua. Muchos espectadores no leen todo lo que está en la escena, aunque lo vean, y pueden dejar sin integrarlo en el conjunto, alguno de los sistemas de signos que se activan en el escenario, y sin embargo, alcanzar una lectura coherente y válida.

Por último, apuntaremos otro problema que se refiere a los signos y a sus relaciones sistemáticas. De Marinis insiste en que hay confusión, a la hora de clasificar los signos y códigos dramáticos, entre las formas de expresión y lo que es un código, y, en consecuencia, se han denominado códigos dramáticos a lo que sólo son formas de expresión dramática. Kowzan, según De Marinis, cae en este error, y sus famosos trece códigos dramáticos, no son más que una clasificación de la materia expresiva que utiliza el teatro en la persona del actor o fuera de él (De Marinis, 1978 y 1979).

Desde un punto de vista material pueden hacerse clasificaciones que no tenga interés semiológico, ya que a la investigación semiótica le interesan los signos, no las cosas; desde el punto de vista funcional son más interesantes las clasificaciones si se tiene en cuenta que la funcionalidad no deriva de las formas, sino del sentido que éstas adquieren en el conjunto dramático.

Kowzan utiliza criterios materiales y funcionales a la vez para señalar los trece códigos a los que reduce su inventario dramático:

1. Palabra.
2. Tono.
3. Mímica.
4. Gesto.
5. Movimiento.
6. Maquillaje.
7. Peinado.
8. Traje.
9. Accesorios.
10. Decorado.
11. Luz.
12. Música.
13. Sonido.

Los cinco primeros se corresponden con los códigos lingüísticos, paralingüístico, mimético y proxémico. Los cinco restan-

tes se refieren a objetos que permanecen durante todo el espectáculo o durante una escena, al menos (6-10); los últimos (11-13) están en la escena, pero cambian continuamente en el transcurso de la representación, y no están vinculados a otras unidades discretas, es decir, no pueden señalarse en ellos segmentos que estén unidos a formas de contenido y que coincidan con algunas de las unidades de otros sistemas.

No parece, pues, que puedan considerarse en series homólogas los trece códigos que ha propuesto Kowzan. Jansen aduce también otros argumentos para apoyar esa idea: «las clases de elementos [más que códigos], o "sistemas expresivos" del teatro, no tienen función constante, es decir, no son capaces de mantener el mismo contenido en diferentes espectáculos» (Jansen, 1977).

Los códigos de Kowzan resultan más bien «clases de signos típicos», según el sentido que da a esta expresión R. Barthes, es decir, signos dotados de una materia expresiva idéntica, pero funcionalmente diferentes, o bien signos heterogéneos en la forma, que tienen una misma función (Barthes, 1964).

Kowzan vuelve en 1975 sobre el problema de los signos y su propuesta de trece sistemas. Plantea ahora la cuestión desde otros presupuestos al reconocer la diferente naturaleza de los signos lingüísticos y los signos literarios, y al distinguir signos estables y signos circunstanciales. Es imposible exigir la misma naturaleza a todos los signos y a todos los sistemas de signos tomando como modelo el signo lingüístico y el sistema lingüístico.

Vamos a comprobar sobre uno de los sistemas de signos propuesto por Kowzan, el de la luz, cómo se utiliza en el teatro y qué rendimiento semiótico y funcional puede alcanzar.

4. Los sistemas de signos dramáticos no-verbales: la luz

Las polémicas en torno a la mayor teatralidad de los signos no-verbales y en torno a la negación de la palabra en escena, se plantean históricamente a causa de la aparición de la luz eléctrica y su aplicación y explotación en el escenario. Los valores emocionales y simbólicos que se descubren en las técnicas de iluminación con luz eléctrica animan a los directores de escena a investigar sobre la capacidad expresiva de los sistemas de signos no-verbales.

La experimentación no se da sólo en el escenario, sino que también las obras dramáticas en su texto espectacular intentan descubrir y aprovechar nuevas formas de expresión no-verbal. Se han hecho espectáculos de luz y color, espectáculos mímicos, espectáculos en los que predomina el movimiento, pero no parece que puedan considerarse «teatro», sino «espectáculo», cuando falta la palabra. De todos modos no vamos a discutir este punto, porque ya hemos dicho en la introducción que la definición y límites del teatro son convencionales, y para nosotros el espectáculo que incluye la palabra es el teatro, mientras que otras formas de circo, espectáculo lumínico-acústico, danzas, etc., no lo son.

Pero sí nos interesa destacar cómo las experimentaciones sobre aquellos sistemas de signos no-verbales que pueden intervenir en la puesta en escena, repercuten sobre la obra dramática en el Texto Espectacular. La explotación más diversa, más rica, más sistemática de la luz es uno de los resultados de esa ampliación de posibilidades que parecen tener los signos no-lingüísticos.

E. Wolf en su obra *Parejas de trapo* dramatiza el choque entre dos formas de vida por medio de signos verbales y no-verbales. La descripción de los personajes en su apariencia: vestuario, movimiento, distancias, modos de sentarse o de estar, sus formas de mirar, sus risas, hasta el color del pelo, todo se convierte en signos convergentes en la oposición y contraste que definen la vida de dos estamentos sociales. El movimiento adquiere en *Parejas de trapo* una enorme importancia: los actores salen y entran en escena continuamente, porque las clases acomodadas de Chile, a las que representan, no paran nunca: van a tomar una copa, van a comer fuera, hacen viajes, van de visita a casas de amigos. Este ajetreo es el signo externo de una inquietud interior, de una falta de equilibrio psíquico, de un vacío emocional, que podría expresarse mediante un conflicto psicológico interior, pero que Wolf prefiere escenificar de ese modo. Y, frente a ellos, los emigrantes checos permanecen quietos tallando el cristal.

Buero Vallejo en su obra *Madrugada,* sin cambiar el espacio escenográfico en los dos actos de la obra, altera continuamente el espacio lúdico de los personajes, que entran, salen, se aproximan, se alejan, intentan salir de una sala y entrar en el dormitorio donde creen que está muriéndose un personaje, y todos esperan un café, que no acaban de traer, mientras están también expectantes ante una confesión que no acaba de producirse. Un reloj, que preside la escena, señala la sincronía de la historia y

la representación y actúa como signo de la inquietud de todos los personajes. La sensación de agresión, la tensión que se aviva intermitentemente entre los movimientos continuados de todos, no procede solamente del significado de las palabras: todo el escenario está orientado hacia el mismo significado.

La luz natural que permitía la representación, o la luz que se utilizaba en las representaciones nocturnas para dejar ver el espectáculo, no tiene un valor sémico, era una simple condición de visibilidad. Por otra parte, el decorado pintado lleva incorporada su luz y sus sombras, de modo que cualquier forma de iluminación que se añadiese debía ser una luz uniforme que no alterase la que estaba fijada en la escenografía: bastidores y bambalinas tenían su propia luz y sus propias sombras en el decorado pintado, y esto impedía que el actor pudiese destacar sus propios valores plásticos, ya que la luz difusa no lo permite, como tampoco deja subrayar algún pasaje de la historia; y, desde luego, en esta situación, tampoco era posible diferenciar la luz de la sala y las luces de la escena.

P. Sonrel señala que precisamente la mayor aportación del uso de la luz eléctrica al teatro fue la posibilidad de retirar los decorados pintados, porque, frente a la fijeza que supone el que la luz estuviese ya incorporada al decorado, se podían aprovechar todas las variantes de intensidad, movilidad, color, dirección, etc., que tiene la luz eléctrica (Sonrel, 1984, 111).

La independencia de la sala y del escenario ya la habían visto como una necesidad los decoradores de épocas anteriores. El arquitecto Patte, en una obra titulada *Essai sur l'architecture théâtrale ou de l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacle relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique,* habla ya de la conveniencia de que la sala se ilumine con «una claridad suave» que contraste con «la claridad viva» del escenario, a fin de favorecer la atención del público (1782).

Los escenógrafos de fines del siglo XIX supieron ver rápidamente las posibilidades que para el teatro suponía la luz eléctrica; técnicamente superaba las enormes dificultades de la iluminación con lámparas de aceite o con cualquier otro medio que llevase fuego y que tantos teatros había hecho arder; también superaba las dificultades no pequeñas de la iluminación con gas o con tubos de luz, por su movilidad, por la facilidad para orientarla, por su ductilidad en la intensidad, etc. Por otra parte, además de las ventajas técnicas, la luz descubría valores emotivos y en general sémicos para la representación, que escenógrafos

como el inglés E. G. Craig y el suizo A. Appia supieron aprovechar en seguida.

Appia (1900, 53) considera la luz como el tercer elemento en importancia en el teatro, inmediatamente detrás del actor y del espacio; cree que la función fundamental de la luz es precisamente la de destacar a esos otros dos elementos: las relaciones actor-espacio-luz son tan intensas y decisivas que pueden hacer cambiar la concepción dramática, como se puede comprobar en el hecho de que un drama interior empuja al actor hacia los primeros planos y a una iluminación directa, en la que el espacio puede sumarse emotivamente o permanecer al margen; «todas las tentativas modernas de reforma escénica se refieren a ese punto esencial, el modo de conseguir toda la potencia de la luz y por ella dar al actor y al espacio escénico todo su valor plástico».

La luz en que piensa Appia debe dar vida al espacio aprovechando los juegos de intensidad y de color y los contrastes de luces y sombras que segmentan el espacio y lo dramatizan, y llega al espectador como algo que cambia en intensidad, dirección y color. El público, que nota el cambio sensible de la luz, lo interpreta como un factor de animación, de sugestión, de evocación, como la música, con la que la luz tiene —según Appia— «una afinidad misteriosa», que procede de que ambas son elementos expresivos opuestos a la palabra. (Creo que bastaría decir, *distintos* de la palabra, no opuestos, que no lo son.)

Además la luz, al sustituir al decorado pintado y al poder abarcar a todo lo que está en la escena, pasa de ser un elemento funcional (luz difusa general) a ser un elemento activo (luz cambiante) que destaca al actor permitiéndole primeros planos, aun sin moverse, le da una mayor expresividad, ayuda al decorado para evocar la atmósfera de los diferentes lugares donde transcurre el drama permitiendo usar sombras cambiantes que dan dinamismo al espacio y movimiento a los objetos del escenario.

Podemos decir, pues, que la luz es el más abarcador de todos los elementos del escenario y el que consigue con mayor facilidad una unidad de sentido global.

La luz adquiere valor funcional cuando es capaz de subrayar la figura del actor o los objetos del decorado y presta a todo unidad de sentido y movimiento, pero llega a tener valor sustancial cuando es capaz de sustituir a otras formas escenográficas y lograr sentido; por ejemplo, un paisaje de cipreses puede lograrse pintándolos en los bastidores, o bien mediante elementos tridi-

mensionales, pero puede lograrse también mediante la luz, proyectando la sombra de cipreses sobre el suelo o sobre la pared. El valor evocativo de la sombra es suficiente y la expresividad y capacidad semiótica que tiene permite al espectador prescindir de otros signos o de otros objetos e iniciar una construcción imaginaria sobre lugares, situaciones, personajes, etc. Gracias a la luz se pueden conseguir, como afirma Appia, «las más brillantes evocaciones».

La luz se muestra también como un recurso adecuado para conseguir lo que se ha denominado «decorado espiritual». Desde luego, el espacio lúdico lo crea la luz simplemente siguiendo a los actores en el espacio escénico; la luz materializa, o al menos hace sensible, las relaciones de amistad, de amor, de odio, en general los sentimientos que unen a dos personajes o más, pues señala sus distancias, y no es difícil ponerlos en relación mediante una luz común, mediante el mismo color en su iluminación.

E. G. Craig, preocupado por la unidad de todos los elementos de la escena, experimenta también con la luz. Las líneas, los espacios, los colores, la materia y la luz, son para este director de escena los medios de *expresión y composición,* superando el uso que les da el teatro naturalista como medios miméticos, de reproducción de la realidad. La luz tiene, según Craig, un gran poder de sugestión que es capaz de expresar la belleza más allá de lo real, ya que no es sólo forma, sino que puede conseguir tonalidades dramáticas en su incidencia sobre el espacio y sobre el actor.

Después de los primeros momentos en que la luz eléctrica se usa en el escenario y los escenógrafos descubren o intuyen sus posibilidades, la aplicación y el uso va ampliándose en las técnicas, los valores expresivos, las funciones dramáticas.

Muchos de los contenidos y significaciones que antes se encomendaban a la palabra pasan a ser expresadas por medio de la luz. La palabra había sido todo en el teatro, hasta el punto de que se hablaba de una escenografía de la palabra. Sir Ph. Sidney había advertido el uso que se hacía de la palabra en el teatro isabelino para crear espacios y sugerir ambientes: un jardín al decir una dama que coge flores, un barco al decir un grumete que ve tierra, etc., los convencionalismos de este tipo eran admitidos sin dificultad por el público. Bogatyrev habla de «decorado verbal» en estos casos.

La luz cumple ahora muchas de esas funciones que se habían encomendado a la palabra. Vamos a enumerar algunas.

La iluminación eléctrica delimita el espacio escénico. La importancia que se da al espacio en el teatro actual es grande: algunos teóricos y algunos escenógrafos creen que es el ámbito donde el teatro cobra su especificidad frente a otros géneros literarios o artísticos. Su evolución y su sentido está profundamente ligado a las posibilidades de la iluminación.

El efecto de separar la sala de la escena puede conseguirse mediante la oposición «luz/oscuridad». Ya dentro del escenario es posible la iluminación parcial, que origina dos efectos fundamentales para la expresión dramática y para la técnica escenográfica: *a*) la luz dirigida a un punto puede aislar a un actor o a un objeto, del que no sólo se limita el lugar material, sino que se destaca frente a otros situados en la misma escena, y *b*) escenográficamente esto supone nada menos que un cambio radical en el proceso de comunicación, pues el director de escena puede ofrecer una «lectura selectiva», una «lectura valorativa» al espectador, puesto que se puede mostrar un gesto en primer plano, o seguir insistentemente un movimiento, etc., dándoles un valor sémico.

Otro efecto consiste en que técnicamente evita los cambios de escenografía, que en algún tipo de teatro (Stationendrama, por ejemplo), son fundamentales. Los cambios en el escenario a la italiana eran rápidos y con frecuencia se realizaban a la vista del público, porque constituían parte del espectáculo: mediante prismas giratorios o mediante maquinaria que levantaba bambalinas y retiraba bastidores mientras ponía otros, se cambiaba de lugar en poco tiempo. Ahora, mediante la luz puede recorrerse el escenario por partes, iluminando una zona y dejando las demás en penumbra, hasta que la acción las necesite. Todas las escenas de una obra pueden estar previstas y el cambio de decorado puede reducirse a un cambio en la dirección de la luz. Así se ha puesto en escena no hace mucho *La muerte de un viajante,* en Madrid: toda la escenografía estaba en el escenario, en forma convencional o simbólica, y, a medida que cambiaban las escenas, se iluminaba el interior o el exterior de la vivienda, la oficina, la habitación de un hotel, etc.

La posibilidad de dividir el escenario permite evitar los cambios escenográficos y crear espacios lúdicos siguiendo los movimientos de los actores; éstos son cambios espaciales que tienen sucesividad en el tiempo, pero es posible también conseguir la simultaneidad. Los géneros literarios, y debido a la sucesividad que impone el sistema de signos lingüístico, tienen una lineali-

dad obligada. La novela ha intentado superar esta exigencia, mediante la doble columna que utiliza R. Pérez de Ayala en *El curandero de su honra,* o mediante la superposición de varios diálogos en uno, como hace M. Vargas Llosa en *Conversación en la catedral;* la lírica da simultaneidad a dos o más términos uniéndolos por medio de la rima, o situándolos de modo que formen un *coupling* o emparejamiento. El teatro aprovecha las posibilidades de la luz y presenta acciones simultáneas en escenario partido.

Este efecto de duplicar tiempos o espacios lo consigue también el teatro actual mediante otro recurso luminoso: las proyecciones, que pueden ser fijas o móviles. Kowzan diferencia la proyección móvil y la proyección inmóvil. Ésta puede completar o reemplazar al decorado, aquélla agrega efectos dinámicos: nieve, nubes que pasan, olas, acciones del pasado, etc. La proyección permite superponer el pasado y el futuro sobre el presente riguroso de la representación y puede utilizarse también para señalar ámbitos no-físicos, como el sueño, el deseo, la imaginación, etc., de los personajes que están en la escena. Estos efectos son semejantes a los que la novela consigue con otras técnicas, como el monólogo interior, que hace presente en el recuerdo el pasado.

La luz ofrece al actor nuevas perspectivas: una luz superior da al rostro una expresión muy diferente a la que se consigue iluminando desde abajo; el dramatismo de un rostro puede quedar modificado, subrayado, intensificado, por una forma determinada de iluminar.

Brecht pone todas sus fuentes de luz visibles para que nadie se llame a engaño sobre el sentido que puede crear el escenario: la objetividad que la novela consigue con la visión exterior puede conseguirla así el teatro. El punto de vista lo hemos considerado en la novela como un modificador semántico, porque crea un sentido subjetivo y orienta la sensibilidad del lector. Pragmáticamente hay que interpretarlo como una función de la expresión literaria, semejante a las funciones que puede desempeñar el lenguaje: el narrador o el director de escena presentan al lector o al espectador las acciones desde ángulos determinados en una estrategia con la que consiguen la compasión, el asentimiento, la repulsa, etc.

En una reciente puesta en escena de *Enrique IV,* de Pirandello, que propone una historia sobre la relatividad de la persona, se iluminaba el escenario desde los laterales, con lo que se

conseguía un efecto convergente con el de la historia: la luz a la altura de los personajes los proyectaba como sombras sobre el escenario y los dejaba a contraluz para los que entraban por la otra puerta lateral, a la vez que les daba un halo de misterio y de distancia; mientras la historia contaba anécdotas de una persona a la que se creía loco, y que efectivamente había estado loco y ahora se hacía el loco, la visión física que sobre él permite el escenario no es tampoco clara.

E. Wolf, cuyo aprovechamiento del código proxémico hemos destacado ya en *Parejas de trapo*, sigue el realismo estilizado en *Mansión de lechuzas* con la iluminación. Afirma que «personalmente aspiro a que la poesía se apoye tanto en el lenguaje como en lo visual...», y organiza todos los signos hacia un sentido poético que envuelve la historia: la luz exterior es siempre verde, mientras que la luz que ilumina los interiores es naranja. La primera corresponde a un mundo fresco, esperanzado, vital, lozano, un tanto estridente y ácido, la segunda, en contraste, corresponde a un mundo arruinado, caduco, cerrado, alejado de la realidad.

También Ibsen en *Hedda Gabler* había utilizado la luz con fines estilísticos: Hedda corre las cortinas para suavizar la luz exterior, y las lámparas interiores de luz suave están en contraste con los carbones rojo violento de la chimenea donde quema el manuscrito.

Lorca utiliza la luz también en sentido estilístico en *La casa de Bernarda Alba* para conseguir un realismo mágico (Rubio Barcia, 1975).

Por último, la luz puede resolver otros problemas técnicos: hemos aludido varias veces al uso que G. Baty hace de un punto de luz que se mueve en el escenario para dar forma sensible al Espectro de *Hamlet*.

En resumen, la luz puede adoptar *formas* diferentes y conseguir oposiciones entre ellas; puede tener *sentidos* diversos y crear ambientes, y puede utilizarse pragmáticamente para señalar relaciones previstas por el director entre los personajes y los espectadores:

opone: interior / exterior, físicos y humanos;
tiempo: presente / pasado / futuro;
espacio: divide el espacio escénico y permite simultaneidades temporales, o sucesividad en espacios parciales;
actitudes mentales: oscuridad, claridad, duda;
actitudes sociales: libertad, prejuicios, etc.

Kowzan, después de describir algunos efectos y posibilidades de la iluminación, plantea el problema de si constituye un sistema autónomo de signos con unidades de un léxicon que tuvieran formas y contenidos estables y concluye que la luz se utiliza generalmente para subrayar otros signos, pero puede llegar a tener un papel autónomo (Kowzan, 1969).

De Marinis insiste en este problema de los códigos y se pregunta si pueden considerarse lexemas algunos usos concretos de la luz, por ejemplo, el que hace Baty con el punto de luz móvil para representar al Espectro: /punto luminoso que se mueve sobre fondo negro en un escenario/ sería la forma del lexema cuyo contenido sería /presencia de un personaje espectral/. No parece que sacado de ese contexto, en el que se basa la relación en el previo conocimiento que los espectadores tienen de la obra de Shakespeare, se mantengan unidos esa forma y ese contenido.

No parece que pueda hablarse, a pesar de la continua experimentación que se ha realizado a lo largo de este siglo y a pesar de los logros indudables conseguidos, de un «código» o un sistema de signos de la luz, ni en el teatro ni en otros ámbitos. Creemos que no pasa de ser un *formante* cuya capacidad de denotación y de connotación, cuyo dinamismo, transformabilidad, artificialidad, etc., es la que corresponde a los signos no-verbales del escenario, según hemos propuesto en la primera parte de este capítulo.

III

EL DIÁLOGO DRAMÁTICO

1. Diálogo y dialogismo

El formalismo y los estructuralistas centraron el interés de sus investigaciones en la lengua como forma y dejaron muy en segundo plano el análisis de la lengua como proceso. Siguiendo las orientaciones iniciadas por Saussure, esas escuelas, tanto en teoría literaria como en teoría lingüística, no admiten que el habla, es decir, la realización concreta de la lengua en un proceso de comunicación, pueda ser objeto adecuado para una investigación científica, dado su carácter contingente y variable. Por el contrario, admiten que la lengua, sistema de unidades y de relaciones conseguido mediante una operación de abstracción sobre los usos, presenta los caracteres propios de los objetos científicos.

No obstante, y a pesar del auge que los métodos estructurales conocieron desde 1930, la orientación sociológica de la investigación cultural en lingüística y en teoría literaria llamó continuamente la atención sobre el hecho indudable de que la lengua, el sistema, no es un objeto real, sino el resultado de una operación mental, la abstracción y, por tanto, una convención epistemológica, que tiene la finalidad de fijar el objeto de estudio de acuerdo con las exigencias de estabilidad que Kant había considerado imprescindibles para iniciar cualquier investigación de tipo científico. Con esta operación de fabricarse un objeto, la lingüística se convertía en el análisis de un objeto artificial creado *ad hoc* y se alejaba de la investigación social, que se ocupa de objetos reales, de valor humano.

La tensión entre una forma y otra de entender el objeto de

estudio da lugar en la historia de la lingüística, y paralelamente en la historia de la teoría literaria, a una alternancia de métodos y de interés sobre determinados temas, unidades y relaciones que van destacando una u otra.

Precisamente el dialogismo, como rasgo general del lenguaje en su uso en el proceso de la comunicación y el diálogo, como forma concreta de un intercambio lingüístico concreto, son temas destacados por el enfoque sociológico fundamentalmente, aunque también puedan resultar de interés en la descripción estructural del sistema como formas posibles.

La atención al hablante (prioritaria en los métodos psicologistas) y el interés por las formas (prioritario en los estructuralismos) se complementa con la atención al oyente, cuyo papel en la comunicación destaca sobre todo la orientación sociológica. El estudio del diálogo ha contribuido a valorar la figura del interlocutor, y, de este modo, los tres elementos del esquema básico semiótico de la comunicación van ocupando el espacio que les corresponde en el estudio de la comunicación lingüística y literaria: hablante-habla-oyente//autor-obra-lector. Ha llegado la hora del lector, aunque sin pretensiones excluyentes y no desplaza o anula en el interés de las investigaciones a los otros elementos del esquema semiótico. El acto de habla, aparte de otras muchas relaciones, establece de un modo inmediato una interacción entre esos elementos semióticos. Y aunque es posible el estudio de cualquiera de ellos en sí mismos, hay que admitir que a la lingüística o a la historia literaria sólo le interesa la forma lingüística y la forma literaria y aquellas relaciones que éstas puedan tener con los sujetos. El estudio de emisor como persona no es propio de la lingüística o de la teoría de la literatura, pero el estudio del emisor como autor de una obra sí puede ser tema de una historia de la literatura.

El análisis de la lengua como abstracción del habla es posible, pero no agota el objeto de la lingüística, porque deja fuera las relaciones habla-emisor/habla-receptor. El habla, que sirve de punto de partida para la abstracción de ese «objeto científico» que es la lengua, no aparece espontáneamente, sino siempre en relación con el emisor y el receptor. Esto se ha olvidado con frecuencia en los métodos inmanentistas, pero la pragmática lo reclama continuamente.

Además de completar la serie, la orientación sociológica y la pragmática semiológica han destacado el carácter dinámico de los dos sujetos (emisor y receptor) y el valor de la lengua como

energeia, cuando el estructuralismo estaba privilegiando su aspecto como *ergon.*

El habla es el resultado, el producto objetivado, de la actividad de un hablante que emite un enunciado con el que se dirige a un oyente con el propósito de ser entendido, ya que en otro caso no hubiera dado forma sémica a su pensamiento. El sujeto a quien se dirige el mensaje puede estar presente o no, puede incluso no estar determinado, pero en cualquier caso no es un sujeto pasivo, porque condiciona, por un efecto *feedback* la actividad del emisor y su expresión. En este sentido se puede decir que *todo enunciado es dialógico* (Jacques, 1985).

Es necesario, no obstante, diferenciar el *dialogismo* general de la comunicación sémica, consustancial a ella por la existencia de dos sujetos (emisor y receptor) en relación interactiva (expresión-comunicación/interpretación-efecto *feedback*), y por el hecho de que el código utilizado tenga valor social, y el *diálogo,* forma de expresión en la que dos o más sujetos alternan su actividad en la emisión y recepción de enunciados.

El diálogo es forma única y obligada del discurso dramático, porque es la forma en que pueden intervenir los personajes en la obra (con variantes que analizaremos) y es forma alternativa con el monólogo y optativa, por tanto, en el relato y en el poema, cuyos personajes pueden hablar directamente o no dejarse oír nunca. Esto es independiente del dialogismo que se establece entre el autor y los lectores de todos los géneros literarios, que es semejante al que se da en todos los usos del lenguaje.

Adelantamos que el diálogo dramático es directo entre los personajes y es la forma que utiliza en este género literario el dialogismo. El diálogo que eventualmente puede encontrarse en la novela en alternancia con el monólogo del narrador o de otro personaje es siempre, sin excepción, un «discurso referido», en el sentido que Bachtine da a esta expresión (Bachtine, 1976, 143), es decir, un lenguaje incluido en otro lenguaje: es el habla de los personajes transmitida por el habla del narrador que se convierte por lo general en una especie de coro de voces, al asumir las de todos en un único discurso.

El diálogo dramático, discurso directo de los personajes ante el espectador, se diferencia claramente del dialogismo general y también de las formas de diálogo narrativo, porque tiene unos rasgos propios, característicos, que vamos a analizar utilizando conceptos e interpretaciones que proporcionan las teorías hasta

ahora formuladas sobre el diálogo en general y sobre el dialogismo.

2. El diálogo en general

El diálogo es un discurso de enunciados segmentados en partes que emiten dos o más interlocutores; es un discurso que avanza mediante secuencias expresadas por varios hablantes.

Esto por lo que se refiere a la forma y distribución de los enunciados, pero además, y para que exista diálogo, y no sea repetición de enunciados como si fuesen ecos, o como si fuesen argumentos autónomos de monólogos segmentados e intercalados, los hablantes deben cederse la palabra limitando y terminando con signos lingüísticos perceptibles para el otro (entonación, fórmulas de cierre, etc.) sus intervenciones, deben escuchar por turnos y aportar razones para que el discurso progrese, tanto en lo que se refiere a la información como por lo que se refiere a la argumentación y construcción lógica. Para conseguirlo, cada interlocutor debe tener en cuenta lo que dicen los demás e intervenir con la parte de su argumentación total que convenga en cada momento, porque si dice toda la argumentación de una vez hace un monólogo, una conferencia, no un diálogo, y debe asumir lo que dicen los demás, para argumentar a favor o en contra, para no repetir los mismos argumentos y para llegar a conclusiones, o abrirlo a nuevas matizaciones.

Esto quiere decir que el diálogo no es nunca superposición de monólogos («diálogo de sordos»), ni es un intercambio lúdico de secuencias sin sentido, sino que es una interacción verbal, continuada y fragmentada, efectivamente comunicativa para los interlocutores, con doble codificación (en realidad tantas como hablantes, ya que cada uno utiliza el lenguaje desde su propia competencia y con sus propias modalizaciones en el momento de hablar), y con doble contextualización (cada hablante aporta su propio contexto y su propio marco de referencias respecto a los cuales hay que interpretar sus intervenciones, so pena de caer en equívocos, a veces explotados por la comedia). Todos estos aspectos concurren en un conjunto armónico formalmente y en una unidad semántica por relación al mismo marco de referencias, que comprenden y comparten los interlocutores, independientemente de su acuerdo o desacuerdo sobre temas o puntos concretos que producen los enfrentamientos entre ellos.

Las exigencias fundamentales del diálogo son, pues, la *formal* (alternancia de los discursos) y la *semántica* (unidad a pesar de la doble codificación y la doble contextualización) y están vinculadas directamente a la presencia de dos (o más) interlocutores, que actúan como emisor y receptor alternativamente.

En la obra dramática la unidad de los discursos dialogados de los personajes está asegurada por la existencia de un autor único, que organiza las intervenciones de los personajes de acuerdo con la función y el carácter que les asigna orientándolos hacia el sentido general de la obra. Pero, además, la unidad está garantizada por la presencia de un receptor único en cada lectura, aunque el acto de la lectura y de la representación se repita en el primer caso tantas veces como sea, dando lugar a lectores discontinuos, y el acto de la representación se dirija a espectadores múltiples y simultáneos: cada lector-espectador organiza en una interpretación única el sentido.

La obra dramática utiliza como única forma de expresión los diálogos y con ellos construye la historia, presenta a los personajes, manipula el tiempo y denota los espacios. Los datos informativos aparecen de un modo discontinuo a lo largo del texto, en forma lineal en el texto escrito y con simultaneidades en la representación.

El receptor, tanto del texto como de la representación, forma una unidad con todas las informaciones que recibe de forma discontinua organizándolas en un sentido, que procede no sólo de los datos, sino del lugar que ocupan en el texto: la obra dramática semantiza, como el relato, la distribución, el orden y la temporalidad (sucesividad/simultaneidad) de los elementos que incluye. Quiere esto decir que el espectador que sólo asistiese al tercer acto de una obra carecería de las referencias y el marco que habrían dado el primero y el segundo y podría interpretar los signos del tercero de una forma diferente a la que exige el conjunto único de los tres actos, en el orden en que están; el *montaje* que la obra dramática lleva incorporado es parte fundamental de su sentido.

La pasión, la furia, la ansiedad y hasta la crueldad que Yerma muestra para su marido en la conversación que tiene con la Vecina en el tercer acto de la obra no tendría sentido en el primero y no lo tiene tampoco para un espectador que se incorporase a la representación en el tercer acto. La unidad de sentido de la obra procede del autor único, pero también del receptor único que se mantenga desde el principio al final y que relacione

los signos, presentados en forma discontinua y en una sucesión determinada, en un signo global, de referencias internas, autónomo, único.

La alternancia de los sujetos de la enunciación en el diálogo dramático (no el de la enunciación de la obra, que es el autor) se traduce en el cambio de los índices de persona, las señales de ostensión, las concordancias (de referencia extralingüística o gramatical) y en el paradigma de los tiempos verbales usados. Todos estos signos lingüísticos que relacionan el discurso con el hablante en su calidad de tal, con los objetos que están en el espacio inmediato y con el tiempo en presente que discurre mientras se habla, tienen como centro alternativo al personaje que habla, que está en «relación constante y necesaria» con su propio discurso (Benveniste, 1974, 82).

Este rasgo se encuentra en el diálogo con carácter no específico, sino por ser discurso directo de cada uno de los hablantes. Los índices personales, los signos de ostensión y las concordancias cambian de referencia real al ser utilizados alternativamente por diferentes sujetos, a los que denotan no como individuos, porque en ese caso serían nombres con notas intensivas de significación), sino como hablantes. La identificación de los personajes se realiza mediante su nombre «propio» en el texto escrito y por la figura del actor que lo representa en la escena; las referencias al hablante se realizan siempre de la misma manera, con los índices de ostensión.

El diálogo se ha definido, en general, por la forma, es decir, por el juego de alternancias de los sujetos porque esto es lo más inmediato y destacado de esta forma de discurso, pero no tiene menos relieve para caracterizarlo, la interacción verbal que se produce entre los interlocutores y que se traduce en la concurrencia de argumentos en progresión que participan del contenido y de la distribución del discurso.

Para estudiar el diálogo dramático y sus rasgos fundamentales se hace necesario fijar los del diálogo en general, como forma y como proceso de comunicación. Para ello no es suficiente el análisis del aparato retórico de alternancia de enunciados y el cambio de los índices de persona y de los elementos ostensivos del lenguaje o del gesto. Se dan casos de discursos segmentados e intercalados alternativamente, que no pueden considerarse propiamente diálogos; por ejemplo, los discursos científicos o filosóficos que son una exposición teórica en la que alguien va asintiendo intermitentemente, o aquellas exposiciones «narrativas»

de un hablante, al que el receptor va pidiendo alguna aclaración para conseguir la apariencia de diálogo con sus intervenciones. En estos casos hay un comunicante que informa o narra y es el que expone todo el contenido del texto, y un receptor que interrumpe para aclarar puntos de lo expuesto, pero sin aportar nada. El primero utiliza el lenguaje en la función representativa, el segundo lo utiliza en función fática o conativa para hacer hablar al otro o para darle testimonio de que lo escucha. No hay diálogo en estos supuestos, porque no hay intercambio.

Benveniste ha dicho que no utiliza bien el lenguaje el que no sitúa a su interlocutor en la posición del *Tú* con la posibilidad de que asuma, a su vez, el *Yo* con todas las posibilidades de alternar, aportar argumentos, datos e información. El sujeto del monólogo utiliza el lenguaje como si no hubiese otros sujetos lingüísticos con los mismos derechos, que puedan intervenir en un plano de igualdad: el monólogo sitúa al receptor en una posición fija, sin reconocerle la de sujeto.

Por el hecho de tomar la palabra en una situación de intercambio verbal directo, el sujeto se asigna automáticamente la persona gramatical que le corresponde como hablante, es decir, la primera; sitúa también en tiempo presente el tiempo de su discurso (no el de la historia, que es otra cosa) y se sitúa en un *aquí* que se convierte en centro del espacio compartido con su interlocutor. La situación típica de la enunciación es, por naturaleza, egocéntrica, y no precisamente por el tema (que también puede centrarse en el Yo), sino porque el que habla se convierte en centro del proceso comunicativo, centro del tiempo y centro del espacio, y desde él se medirá todo, y no sólo físicamente.

B. Russell llama a los índices de persona, espacio y tiempo, «particulares egocéntricos». Otros autores, siguiendo a Peirce, los denominan «signos indéxicos» y se refieren a todos los elementos léxicos con los que el hablante actúa como con su dedo índice, es decir, para señalar algo presente en el acto de hablar. Jakobson ha generalizado en la lingüística el término *shifters* (tomado de O. Jespersen) para referirse a los indicadores textuales.

El nombre no es determinante; los «signos indéxicos», los *shifters* señalan la posición física del hablante y la relación lingüística con un interlocutor, pero no todas las relaciones ya que el discurso directo tiene indicios de egocentrismo en otros elementos del lenguaje, como los adjetivos valorativos, los modalizadores verbales, etc., que remiten a la posición anímica o

ideológica del hablante respecto al enunciado y a su contenido, y que podrían explicar actitudes irónicas, escépticas, distanciadas, comprometidas, etc., ante el tema tratado o ante el interlocutor.

Algunos autores, entre los que está Benveniste, se resisten a calificar de «egocéntricos» los índices de locución directa, alegando que precisamente en el diálogo no son patrimonio de un sujeto, sino de todos. Ortega y Gasset, apoyándose en tesis husserlianas, desarrolló algunas nociones sobre lo que él llamó «conceptos ocasionales» o «conceptos circunstanciales», especie de términos vacíos que se llenan de contenido en el uso concreto de la lengua. En estos conceptos entrarían los índices personales y espaciotemporales, que son palabras vacías, de valor exclusivamente denotativo, son notas propias de significación, que pueden ser utilizados por todos y cada uno de los sujetos de la enunciación para referirse a sí mismos y a sus circunstancias inmediatas de espacio, tiempo y objetos.

Los diferentes sujetos que vayan utilizando la lengua como hablantes tienen los mismos derechos de uso, independientemente de su *status* personal, funcional o semántico. El *Yo* y todos los signos indéxicos denotan al que habla y sólo mientras habla, y cualquiera de los interlocutores es *Yo*. El discurso no es egocéntrico porque el *Yo* sea el tema del diálogo, sino porque es un lenguaje directo y el que está usándolo centra todas las referencias personales, espaciales, temporales y gramaticales del discurso.

La lingüística suele analizar el discurso como una actividad del sujeto hablante o como un producto que resulta de esa actividad (lingüística estructuralista). La investigación lingüística descriptiva y taxonómica toma por objeto la forma y contenido del habla, la estructural fabrica, mediante operaciones de abstracción, un «objeto científico», que es el sistema lingüístico. Hay otra orientación en el estudio lingüístico, que nos interesa destacar aquí: la que tiene en cuenta la naturaleza de los actos que se realizan con el habla, la teoría de «los actos de habla» (*Speech Acts*), que formulan Austin, Searle, Grice, etc. Todas las teorías procuran una objetividad que garantice su carácter científico y que se base en la posibilidad de identificar formas en la expresión, bien directamente, o bien al conmutarlas, si hacen cambiar los sentidos.

Los elementos y las relaciones de la actividad lingüística que no dejan huella en los enunciados, es decir, los elementos vir-

tuales o latentes cuya identificación no puede lograrse con oposiciones formales o semánticas, han sido olvidados generalmente en la teoría lingüística, y sin embargo son de importancia grande en la teoría del discurso literario, que debe encontrar el modo de acceder a su identitificación.

En el diálogo los sujetos utilizan alternativamente la palabra y se erigen en centro de las referencias egocéntricas; sus marcas formales son los elementos indéxicos de la lengua. Hay algunas formas de interacción de los sujetos que son difícilmente objetivables, por ejemplo los condicionamientos que el receptor impone al emisor, y que sin embargo están de algún modo expresados, porque en otro caso no los percibiríamos.

Yo-Tú son el sujeto-objeto del diálogo, son elementos marcados de la enunciación: pero hay que advertir que se han señalado las notas destacadas del Yo, pero no se ha visto en el Tú más que la alternativa del Yo, es decir, su capacidad y su derecho para alternar en el uso de la palabra. El *Yo* usa la palabra y el *Tú* la recibe, es decir, tiene un *status* propio en la comunicación, como objeto de un sujeto, y no sólo como sujeto alternativo. Quizá la sutileza de la distinción se aclare con un ejemplo tomado de un uso concreto, un diálogo de Yerma y Juan en el acto II, cuadro segundo de *Yerma:*

JUAN.—Cada hombre tiene su vida.
YERMA.—Y cada mujer la suya. No te pido que te quedes. Aquí tengo todo lo que necesito. Tus hermanas me guardan bien. Pan tierno y requesón y cordero asado como yo aquí, y pasto lleno de rocío tus ganados en el monte. Creo que puedes vivir en paz.
JUAN.—Para vivir en paz se necesita estar tranquilo.
YERMA.—Y tú no estás.
JUAN.—No estoy.

Cuando Yerma usa el Yo no sólo maneja todos los índices que le permite el sistema de lengua español, y lo mismo cuando lo usa Juan, sino que además Yerma habla de un modo especial cuando su interlocutor es Juan, es decir, el discurso de Yerma está condicionado porque su *Tú* en él sea su marido, y lo mismo le ocurre a Juan. Yerma responde con una afirmación general «y cada mujer la suya», a la afirmación general que ha propuesto Juan como argumento, «cada hombre tiene su vida», y se sitúa en un enfrentamiento en el que ella reclama igualdad: si el hombre tiene una vida que le obliga a marcharse para cuidar su hacienda, la mujer tiene la suya que, según cree Yerma, la obli-

ga a quedarse en casa si tiene hijos que cuidar. El sarcasmo de las frases que siguen insiste en la misma idea, al destacar Yerma que Juan pretende tratarla como a los animales de su propiedad. Yerma, que puede —según las normas de uso lingüístico— asumir el Yo, es una persona, no un animal que se siente satisfecho con buenos pastos y buen pastor. Si fuese así Juan podría estar tranquilo, pero no lo está. Yerma reclama a gritos otro trato.

Ahora bien, este contenido, que se deriva del texto, no puede objetivarse en una parte de él, en las formas léxicas, en la distribución, en las presuposiciones que puedan servir de marco, y sin embargo, está en el discurso como significado acumulado que el lector o espectador percibe desde el primer diálogo entre Juan y Yerma, y que se continúa en el diálogo de las lavanderas, o en las conversaciones de Yerma con las vecinas, con Víctor, con todos.

En el texto dramático el diálogo va precedido del nombre propio del sujeto de la enunciación; en la representación la figura del actor es suficiente para indicar al personaje sujeto de la enunciación. En el diálogo narrativo, sin embargo, los índices personales no resultan suficientes para denotar al hablante en su individualidad personal, precisamente porque están a disposición de todos en el momento en que toman la palabra, y el narrador debe apostillar quién está hablando, o bien recoger indicios de número, de género, de relación, de notas personales que lo aclaren en concordancias gramaticales o extratextuales (dijo ella, afirmó el primo, opinó el carpintero, etc.).

Alexandrescu, al referise al diálogo dramático habla de un tercer actuante, que no interviene en el habla, que no deja marca en el texto, pero que resulta decisivo para caracterizarlo, es el que llama *actuante englobante,* u observador. Es una convención admitida por todos y debe actuar como si no estuviera (Alexandrescu, 1985). Bachtine habla también de ese observador al que llama *tercero* en el diálogo o *superdestinatario,* que no interviene en el diálogo de los personajes, pero inicia una relación dialógica con el autor (Bachtine, 1984, 336-337).

El actuante observador está presente en el diálogo, comparte el espacio de la representación con los personajes que están dialogando, y no está ante un diálogo referido y desarrollado, por tanto, en pasado, pero no puede intervenir.

Esta circunstancia es fundamental para caracterizar al diálogo dramático frente a otras formas de diálogo real: el uso estándar del diálogo permite a todos los presentes actuar como

oyentes, pero también como hablantes, todos están virtualmente cualificados para intervenir, aunque de hecho no lo hagan. En la representación no ocurre así, pero más que escándalo semiótico —como lo denomina Alexandrescu— es una de tantas convenciones escénicas: el diálogo de los personajes, aunque discurra en presente gramatical y en el espacio inmediato del ámbito escénico en cuya sala está el espectador, pertenece a otro tiempo, a otro espacio. Personaje y espectador no comparten el tiempo y tampoco el espacio.

En todos los órdenes el teatro es un fenómeno recursivo en el que un acto de comunicación completo y cerrado (diálogo de los personajes) queda envuelto en otro proceso de comunicación completo (autor-espectador), y ambos son procesos autónomos, sin interferencias entre sí, a no ser que se traspasen expresamente los límites, como intenta alguna forma de teatro moderno, o como ocurría en alguna de las obras de Shakespeare en la que algún actor «rompía el telón» y se dirigía al público para comentar lo que ya ha había pasado en escena o lo que iba a suceder. Sin embargo en estos casos el que establece la comunicación entre los dos mundos, el de los personajes con sus diálogos, el del autor-espectador con su dialogismo, no es un personaje, es un actor que olvida momentáneamente que está representando y se sitúa fuera de la ficcionalidad que construye en la escena.

En la novela el lector tiene un papel semejante al del actuante observador, y, sin embargo, el hecho no produce escándalo, porque no se da la convención añadida en el teatro, de la identidad de tiempo «presente» y de espacio compartido: el lector está en el presente real, el personaje está en su presente o en su pasado imaginarios. El escándalo semiótico de la representación dramática procede, en toco caso, de esa convencionalidad que sitúa el tiempo presente para el escenario y para la sala, y un espacio común, aunque la continuidad o simultaneidad no es más que fingida.

Hay, pues, unos hechos observables en el diálogo general que se modifican en el dramático y que podemos enumerar como sigue:

1. Todo enunciado verbal es dialógico por el hecho de dirigirse a un receptor (incluso cuando es reflexivo y aparece como un monólogo interior o exterior) y esperar de él que lo interprete. La respuesta que puede originar no es necesariamente verbal, tampoco es necesariamente inmediata ya que existe la comunicación en diferido o a distancia. Ni el mismo tiempo, ni el

mismo espacio son necesarios para que se verifique una comunicación.

El dialogismo de la comunicación verbal se basa en el hecho de que se formule el mensaje con signos de un código de valor social que puede ser interpretado. Ni siquiera es necesario que la interpretación sea un hecho, basta con que sea posible para que exista dialogismo, y que el emisor lo sepa.

2. El diálogo como forma específica de la comunicación intersubjetiva es una enunciación directa, cara a cara, de un *Yo* y un *Tú,* con todo el aparato que arrastra este tipo de enunciado: particulares egocéntricos, modalizadores, términos valorativas, sistema temporal presente y espacio compartido. La relación del diálogo con la situación inmediata se manifiesta a través de los índices personales y sus variantes textuales, a pesar de lo cual el aparato retórico egocéntrico no individualiza a los personajes en su ser, sino en su actividad de hablantes en sus turnos de intervención: sus rasgos individuantes proceden de descripciones, actuaciones o posiciones relativas, y suelen apoyarse en la existencia textual de un nombre propio.

3. La enunciación directa es la expresión alternativa de dos o más interlocutores y por tanto hay más de una codificación, la que aporta cada hablante, y más de una contextualización, por la misma causa.

Los hablantes utilizan un código común y tienen unos saberes compartidos que les permiten entenderse; a medida que avanza el diálogo van informándose de los datos del otro y acercando o distanciando sus propias posiciones. La competencia de los interlocutores rara vez coincide, pero ambos deben tener voluntad de acercamiento, por el mero hecho de dialogar, de usar términos comunes y de exponer argumentos, por lo menos hay siempre voluntad de convencer al otro. Las modalizaciones del habla (el querer, poder y saber hablar) pueden ser más distantes al comienzo del diálogo y pueden acercarse a medida que avanza, o bien pueden mostrarse como irreductibles.

4. La doble contextualización y la doble codificación aportadas al proceso verbal dialogado, entran en un nuevo proceso de interacción caracterizado por la disposición de los hablantes a informar, acercar o convencer al otro haciéndole cambiar sus modalidades de saber, querer o poder hablar respecto al contenido de que tratan en su intercambio verbal.

La obra dramática se desarrolla en diálogos sucesivos que suponen un avance o un retroceso, en todo caso una alteración, de

las posiciones iniciales de los personajes. Por lo general no hay diálogos lúdicos, que serían espacios en blanco, en una obra que no utiliza otros medios para construir la trama, al menos otros medios verbales, y que se desarrolla en un tiempo limitado. La acción se desarrolla mediante el diálogo que tiene unos valores lingüísticos como forma de expresión y un valor pragmático en relación con los sujetos que lo realizan.

Al estudiar el diálogo no se ha prestado, en general, mucha atención a esa dimensión pragmática, porque, como ya hemos repetido, la teoría lingüística actuaba sobre el sistema y no sobre el habla. El sistema, como abstracción que es, prescinde de las circunstancias, mientras que el habla, y en particular en su dimensión de proceso, está situada siempre en unas dimensiones espaciotemporales. No cabe duda de que la lengua como sistema es una abstracción de tipo epistemológico y convencional, y tampoco cabe duda de que el sistema está alejado de la realidad concreta, de los actos de habla en los que la comunicación se muestra como un proceso interactivo. Si alguna escuela lingüística ha atendido a lo pragmático, se ha limitado a las circunstancias de la emisión y ha desatendido, por lo general, al receptor, porque se consideraba la actividad del hablante y no el proceso en su conjunto.

5. El diálogo que se realiza entre varios interlocutores, todos con los mismos derechos y oportunidades, puede contar con un observador, como ocurre en el teatro. La competencia de este tercer actuante consiste en interpretar el mensaje en las formas en que se manifiesta: como habla directa, con doble contextualización y doble codificación, la unidad del conjunto, el juego de alternancias (si se respeta o no), las sucesivas aproximaciones o alejamientos, etc.

Este observador, situado fuera del diálogo, al margen de la interacción, está previsto en algunas formas de diálogo, y desde luego está previsto siempre en el diálogo dramático, pero con una modalidad que interesa destacar para diferenciarlo del diálogo televisivo, por ejemplo; los interlocutores dramáticos actúan como si no hubiese ningún observador. La presencia de un observador, aunque sea silencioso, influye en el comportamiento verbal de los interlocutores y puede lograr la apertura del discurso englobado, si buscan su asentimiento, su reprobación, etc. No es éste el caso del diálogo dramático.

Uno de los casos patentes de condicionamiento del actuante englobante sobre el discurso se da precisamente no en el diálo-

go, sino en el monólogo: el soliloquio en voz alta no tendría sentido si no se contase con la presencia del observador, pues sería suficiente, como es el caso de la novela, el monólogo interior. Un personaje que masculle palabras y no se deje entender utiliza la lengua como formante de protesta, de distracción, en su materialidad. El signo escénico tiene siempre, aun en estos casos, dos receptores: el interno, que dialoga o escucha, aunque sea a sí mismo, el discurso, y el externo, que sólo escucha.

Por último aludiremos a las fórmulas que el diálogo presenta como proceso conformado socialmente: frases de comienzo, de cierre, de rechazo, de ánimo, etc., que carecen de valor informativo, pueden convertirse en el teatro en índices pragmáticos que vinculan materialmente la palabra con su entorno social.

3. Los actos del diálogo

Además de los rasgos lingüísticos, formales o semánticos, del diálogo, y además de sus valores pragmáticos como acto de comunicación interlocutorio, el diálogo presenta algunos aspectos propios del lenguaje en general, que se concretan de un modo específico en el diálogo dramático: me refiero a su capacidad de «hacer», añadida a su capacidad de «decir».

Al dialogar se contrasta la competencia cognoscitiva y la competencia verbal de los hablantes, así como su voluntad de intercambio sobre informaciones con el deseo expreso o tácito de provocar o modificar conductas o actitudes.

Los diálogos son procesos que tienen carácter de actos morales en sí mismos, es decir, son actos libres (si no, sería interrogatorio) con contenidos diversos y formas también diversas. El que habla no se limita a repetir, como si lo llevase previamente impreso, unas fórmulas: sus palabras pueden ser una acción o una acción o una reacción que se materializa en una relación de dominio o de sumisión, de poder, de halago, de concesión, etc., y pueden ser una amenaza, una información, una petición, etc. El interlocutor puede adoptar una determinada actitud ante los actos de habla de su oponente y expresarla por medio de la palabra, o por medio del silencio (falta de palabra). El teatro utiliza el diálogo generalmente en este aspecto para construir, a medida que avanzan acciones y reacciones, un argumento.

La teoría de los *Speech Acts* puede aportar algunos concep-

tos para aclarar las posibilidades del diálogo y sus valores fácticos.

Existen, por otra parte, además de las fórmulas a que ya hemos aludido más arriba y que son de carácter lingüístico, otras fórmulas o modelos sociales de comportamiento dialógico que rigen los turnos de intervención, como en toda actividad humana que se realice en cooperación y con alternativas. Suele haber formas lingüísticas que responden a cortes y límites de los turnos de intervención. El conocimiento de los hablantes y su competencia dialógica no se manifiesta sólo en una competencia de tipo lingüístico que les permite utilizar y comprender los términos léxicos y las relaciones gramaticales en el contexto; el que participa en un diálogo o el actuante envolvente que intenta comprenderlos a todos en conjunto y con todos sus aspectos, necesita también una competencia semiótica más amplia que la lingüística para saber cuándo puede y debe intervenir, cómo debe escuchar, qué sentido pueden tener las interrupciones o los silencios, qué parte debe entender como fórmulas y qué partes son realmente informativas, o conativas, expresivas, etc. La mayoría de los hablantes españoles tienen muy claro cuando están en el uso de la palabra que aquél es su turno, lo que no parecen tener tan a mano es cuándo deben callar y escuchar o ceder la palabra...

Los enunciados, aparte de las fórmulas y de su expresión lingüística, tienen una fuerza ilocutoria o perlocutoria que se manifiesta en el texto concreto con un valor semiótico que se añade al lingüístico y que se apoya en el contexto y en las implicaciones y presuposiciones textuales de todos los signos utilizados.

La sociología se ha interesado por las actividades humanas que se articulan por turnos; la filosofía analítica ha precisado el valor añadido de los esquemas formales que sirven de canon al comportamiento dialogado y hoy disponemos de algunos conceptos y algunos criterios que nos permiten analizar el diálogo en general y el dramático en particular (Searle, 1982; Grice, 1975; Kempson, 1975; Pratt, 1977; Sacks, Schegloff y Jeferson, 1974).

Destacamos como conceptos básicos para el estudio del diálogo y de sus valores semióticos, el concepto de *estrategia conversacional* que apunta directamente a la actividad de los interlocutores; el de *implicación* cuya dimensión textual es inmediata; el principio de *cooperación conversacional,* que se refiere a las intervenciones de los hablantes.

Las implicaciones pueden ser de varios tipos, las *convencio-*

nales, que tienen carácter lingüístico y social, y las *conversacionales,* que están creadas por el texto y son válidas únicamente en sus límites. A éstas pertenecen las más frecuentes en la obra literaria y tienen en el teatro el mismo valor que los signos circunstanciales, es decir, se hace actuar a la palabra codificada en su ser material para crear relaciones válidas circunstancialmente, en un conjunto limitado. Podríamos añadir un tercer tipo de implicaciones, las *textuales,* referidas a los personajes en sus relaciones con el autor: su credibilidad, su distancia, el enfoque irónico, sarcástico, compasivo, etc., con el que están vistos algunos personajes y que es necesario tener en cuenta para interpretar sus turnos y sus palabras y dar sentido adecuado a sus actos de habla.

Podemos señalar algún ejemplo en textos dramáticos en los que puede advertirse este tipo de implicaciones. La escena primera de *Ligazón* es un diálogo entre la Mozuela y la Raposa: el tema concreto de ese primer diálogo es la belleza de la joven, su salero y una gargantilla. El valor ilocucionario del diálogo se concreta en una «petición» por parte de la vieja y una «negación» por parte de la joven; aparte de unas fórmulas de cortesía que se utilizan con una finalidad pragmática de «halago», para disponer favorablemente al interlocutor y preparar la petición, los términos del diálogo no expresan ese contenido y sin embargo implican conversacionalmente una petición. El actuante observador, el lector o el espectador, interpreta el diálogo como una petición inequívocamente, y así lo entiende también en el interior del diálogo la Mozuela, ya que después de un rechazo continuado de objetos y argumentos, que no tienen nada que ver con el verdadero contenido de la petición, lo dice paladinamente: «lo que miro, tía, es la encubierta que usted trae...»

La petición es un contenido implicado en el texto como consecuencia de otras implicaciones más amplias, de tipo social, apoyadas en el halago, el soborno, el consejo; el rechazo queda implicado en el texto por la actitud negativa de la Mozuela respecto a todo lo que dice y ofrece la Raposa: palabras y objetos son rechazados sistemáticamente y esto da lugar a que el espectador advierta cómo son las relaciones implicadas, aunque no expresadas, en el texto.

Los ejemplos de implicaciones conversacionales son muy frecuentes en el diálogo dramático, dado su carácter literario y la capacidad de abrirse a sentidos múltiples. Tomamos otro más sutil que el anterior de *Yerma:* el cuadro segundo del acto II es un

diálogo entre Víctor, Yerma y Juan. Dice Víctor: «tu marido ha de ver su hacienda colmada». No hace falta que se anuncie quién habla, no puede ser Juan, no puede ser Yerma, ha de ser alguien fuera del matrimonio: éstas serían implicaciones gramaticales de cualquier tipo de forma lingüística en presencia (por el tú). Yerma contesta con una frase que es una fórmula admitida como verdadera por la sociedad: «el fruto viene a manos del trabajador que lo busca». En ese contexto, las implicaciones no son sólo sociales [por ejemplo es una sociedad que estima el trabajo, que considera justo que el trabajo tenga su recompensa...], son sobre todo textuales y de carácter literario por su ambigüedad: hay una primera significación literal en el sentido de que Yerma admite la afirmación de Víctor y le da sentido general; pero además el espectdor sabe a esta altura de la obra que Yerma desvía generalmente el valor denotativo de la lengua hacia sentidos relacionados con sus problemas personales: su propia contextualización. El lector o espectador está alertado por los diálogos anteriores, sabe que esa frase es un reproche al marido: si Juan pusiese tanto interés en tener un hijo, como pone en atender a su hacienda, lo tendrían. Este sentido está claramente implicado en la actitud de Yerma que cree que no tienen hijos por falta de interés de su marido. Implicaciones sociales, conversacionales y textuales amplían el sentido de ese enunciado y lo sitúan en un marco pragmático propio: las relaciones Yerma-Juan, que son el tema de la obra dramática.

Para que el diálogo transcurra normalmente debe haber entre los hablantes un deseo de cooperación, que se manifieste en la disposición favorable a interpretar los enunciados dentro del marco de su referencia y de acuerdo con los presupuestos necesarios para darles sentido. No basta comprender el tema y reconocer las implicaciones que pueda tener, es preciso darle un esquema de valores que hacen coherente el diálogo. Los interlocutores suponen que están hablando de un tema común y lo relacionan con la situación extralingüística hasta los términos que les permite su propia competencia: si las referencias de los enunciados de cada hablante no coinciden, se genera un malentendido, que crea situaciones de ambigüedad, que suelen aprovecharse en el teatro cómico, o que son la base de la ironía sofocleana, o que en el teatro del absurdo ponen de manifiesto la dificultad de la comunicación humana por medio del lenguaje. Las intervenciones de los hablantes deben mantener la referencia común y partir de modalidades comunes, aunque los contenidos que dis-

cuten no sean aceptados y se produzca un enfrentamiento. Cuando el contenido de «querer» no es el mismo se establece el diálogo con la esperanza de aproximar posiciones y de convencer al otro, y si falla esa aproximación, el «querer» puede negarse hasta para hablar, con lo cual uno de los interlocutores se niega a serlo, y el diálogo se interrumpe.

En la escena de *Ligazón* que hemos analizado en sus implicaciones, la Mozuela interrumpe el diálogo, porque no tiene deseo de cooperación con la Raposa, no quiere sobrepasar el marco de implicaciones conversacionales inmediatas, porque no quiere favorecer la «petición» y su expresión directa ni indirecta. La Raposa propone ese marco en forma «encubierta», la Mozuela lo advierte y la rechaza.

Las normas del principio de cooperación se deducen de una general enunciada por Grice: «La contribución de cada uno de los hablantes debe corresponder a lo que se exige de él». Aceptado este principio general, los enunciados de los interlocutores admiten un análisis por contraste con las cuatro categorías kantianas: cantidad, calidad, relación y modalidad.

La *cantidad* se refiere a la información que debe aportar cada uno de los hablantes. La *relación* pide que esa información sea pertinente. La *cualidad* exige que esa aportación sea veraz, y, por último, la *modalidad,* parece que el lenguaje estándar tiene unas normas que difícilmente puede aceptar el lenguaje literario: *a*) evitar la oscuridad, *b*) evitar la ambigüedad, *c*) ser breve, y *d*) ser claro.

Searle ha hecho también algunas observaciones sobre la intensidad de los actos ilocutorios que tienen interés para comprender adecuadamente el diálogo y sus posibilidades: los actos de habla pueden manifestarse en formas que implican una mayor o menor urgencia o fuerza; por ejemplo, una petición puede formularse como un ruego, como un imperativo, de forma indirecta, como un enunciado atributivo: quiero ir al cine/¿podemos ir al cine?/ponen una buena película...

La mecánica del diálogo, los modos de conexión de los enunciados y las fórmulas de apertura y cierre pueden adquirir un valor semántico y sumarse al sentido de los términos lingüísticos que lo expresan. T. van Dijk habla de tres modos generales de conexión: por el sentido, por el contexto, por la forma gramatical; se podría añadir una coherencia que procede y se basa en el valor ilocucionario de las intenciones que no se expresan directamente, pero están latentes en el subtexto, en la subconversa-

ción. Por ejemplo, en el diálogo de *Yerma* que hemos analizado, todas las frases que dice Yerma son coherentes con su deseo obsesivo de tener un hijo, aunque pueden parecer, y de hecho son incoherentes como réplica inmediata a lo que se va diciendo, de modo que más que diálogo parecen exabruptos.

El análisis lógico, formal y semántico del diálogo permite establecer unas formas canónicas, aunque no con carácter normativo por supuesto, para ponerlas en relación con los valores semióticos de implicación y de cooperación del lenguaje dialogado.

Por ejemplo, la pregunta es el medio por el que un hablante intenta aumentar su información sobre un tema. La pregunta tiene dos aspectos: uno imperativo (petición de información) y otro epistémico, subordinado al anterior (el contenido de la información y el deseo de conocer); a no ser que se trate de una figura retórica, en cuyo caso manifiesta el tono, el estilo, la forma de hablar de un interlocutor, la pregunta puede considerarse un *imperativo epistémico*. Éste sería el modelo canónino y en contraste con él pueden analizarse las variantes concretas del uso literario. Las preguntas, no obstante, suelen apartarse del modelo y adquirir diversos sentidos, que se aclaran en el contexto.

La unidad que forma la pregunta con su respuesta se basa en una relación más amplia «norma/cumplimiento» y en un contenido común: lo que se pretende saber, lo que se sabe y lo que se quiere decir. Desde el punto de vista lógico la teoría sobre la pregunta-respuesta debe basarse en una teoría del conocimiento (Hintikka, 1962).

La observación de los textos dramáticos nos permite afirmar que las preguntas directas suelen tener efectivamente un componente imperativo y otro epistémico, pero las preguntas indirectas suprimen el primero, de modo que la respuesta no se siente como urgente y el interlocutor puede eludirla. El diálogo dramático está lleno de preguntas latentes, de enunciados que implican deseos de saber y que no se plantean como preguntas directas, al menos directamente sobre el tema real sobre el que se desea saber. Una pregunta directa como «¿has terminado de regar?» quiere decir en *Yerma* «¿te quedarás en casa esta noche?», y con frecuencia las contestaciones se dirigen a la pregunta no formulada.

Otro problema que la teoría pregunta-respuesta como fórmula de diálogo debe afrontar es el de la pertinencia de la respuesta, es decir, su «informatividad» en relación con el conocimiento que directa o indirectamente se solicita. La contestación es una

noción pragmática y para valorar su pertinencia debe tenerse en cuenta: *a*) el propósito del hablante, *b*) el conocimiento que tiene en el momento que formula la pregunta, y *c*) el contenido de lo que quiere saber (Grewendorf, 1983).

En la obra de teatro oscila la pertinencia de las preguntas y de las respuestas y varía el propósito con el que se hacen. Una pregunta ingenua en el primer acto puede resultar impertinente en el segundo e intolerable en el tercero. Una pregunta puede buscar una negativa o una afirmación de contenidos epistémicos, como es lo normal, pero puede también provocar una conducta, en cuyo caso la respuesta no es un enunciado, puede ser una acción.

La pregunta, al igual que la exclamación, la orden, el ruego, etc., son *enunciados conductales* (Voloshinov, 1976, 121) que requieren un comienzo extraverbal y, con frecuencia, un complemento extraverbal. El diálogo dramático utiliza con frecuencia la pregunta y la exclamación en relaciones inmediatas con la realidad presente.

Un diálogo empieza con una pregunta de Yerma: «¿cómo están las tierras?»; es una pregunta normal, a la que Juana contesta con un enunciado conductal: «ayer estuve podando los árboles». La respuesta no da la información requerida sobre las tierras, sino sobre el trabajo en ellas; es un contestación pertinente para la intención de Yerma, cuya pregunta va más allá de su propia formulación: no le interesan las tierras sino el trabajo de su marido en ellas. La siguiente pregunta: «¿te quedarás?» es un imperativo epistémico y exige una contestación directa, pero además acumula sentidos que proceden de implicaciones conversacionales: en el segundo acto de la tragedia, el espectador sabe que Yerma quiere que su marido no tenga tanto interés por la tierra y por sus ganados y que se quede en casa por la noche; y esto que sabe el espectador, lo sabe también el marido cuya respuesta no se limita a contestar a lo solicitado, sino que contesta también a las implicaciones y da esa explicación conductal: «he de cuidar el ganado. Tú sabes que esto es cosa del dueño». Yerma se sitúa directamente en enfrentamiento con Juan y, perdida la esperanza de que él se quede en casa, reconoce expresamente el verdadero contenido de su pregunta anterior: «no te pido que te quedes».

En las preguntas pueden distinguirse varios aspectos: su estructura gramatical, su contenido real y las presuposiciones que implican (Hintikka, 1962). Las normas gramaticales del lengua-

je rigen la estructura superficial de la pregunta; el contenido semántico es su valor epistémico y las presuposiciones son el conjunto de datos anteriores a la formulación de la pregunta que permiten hacerla. Además añadimos las implicaciones literarias que son siempre contextuales y que pragmáticamente pueden ampliarse tanto como permita la competencia del lector.

Lo que hemos visto que ocurre con las preguntas ocurre también con otras fórmulas expresivas frecuentes en el diálogo: los enunciados condicionales, las oraciones desiderativas, las peticiones, etc., en general todo lo que sea un proceso binario que exige una respuesta, una confirmación, una concesión.

El diálogo se hace complejo al añadir a las denotaciones propias de los términos que utiliza, las connotaciones, las implicaciones de todo tipo, las expectativas que generan sus modos de conexión, los procesos lingüísticos abiertos, etc. La forma más sencilla es aquella en la que el diálogo sigue las formas del lenguaje estándar, pero esto ocurre pocas veces en el diálogo dramático, a pesar de que a veces la apariencia pueda hacerlo creer así: una primera lectura no agota, ni mucho menos, los sentidos que puede tener la obra en su conjunto, y tampoco en cada una de sus partes o diálogos.

Es preciso un análisis del diálogo dramático que permita acceder a los sentidos lingüísticos y a los valores literarios, porque «si las frases de una obra de ficción sirven para realizar actos diferentes a los que corresponden a su sentido literal, es preciso que tengan otro sentido» (Searle, 1977).

Efectivamente, si hay alteración de las normas de uso y de frecuencia (formas canónicas), si se introducen relaciones nuevas, necesariamente se crean sentidos nuevos. El análisis del diálogo dramático en sus formas, en su distribución, en sus sentidos lingüísticos, es el preludio necesario para descubrir las alteraciones que le dan sentido literario.

Searle enumera las normas que rigen el diálogo «normal»:

1. *Condiciones iniciales:* el diálogo se realiza sobre el esquema semiótico general: el hablante, las formas significativas, el oyente, y las relaciones que entre ellos se establecen. Es decir, es un acto de habla, como todos.

2. *Condiciones sobre el contenido de los enunciados:* los actos de habla pueden tener diversos contenidos: peticiones, promesas, amenazas, etc., expresadas en forma directa o indirecta.

3. *Condiciones de los hablantes:* interés del hablante por informar, pedir, convencer o realizar cualquier otro acto ilocucio-

nario, bajo formas directas o indirectas como en el caso anterior, pero de forma que se pueda entender. A esta actitud del hablante corresponde el interés del oyente por ser informado, por conceder lo que le pide, por reaccionar ante la amenaza, por participar en el diálogo. Todas estas actitudes se manifiestan en enunciados conductales que deben ser interpretados así.

4. *Condiciones en las formas de relación:* pueden establecerse diálogos en una actitud de sinceridad, de rechazo, de ironía, de engaño, etc. Los interlocutores tantean las posibilidades, se ponen de acuerdo previamente, o de hecho siguen una actitud que se trasluce en el uso que hacen del diálogo. El espectador accede a las claves en que debe interpretar el diálogo, si tiene competencia para ello, y es frecuente que no tenga en cuenta la procedencia o realización de los diferentes interlocutores y de sus enunciados.

5. *Condiciones de esencialidad:* los interlocutores coinciden en lo que es un acto ilocucionario concreto y si uno hace una petición, aunque sea en forma indirecta, el otro debe admitir que la entiende como tal, independientemente de que la conceda o no.

6. *Condiciones de significado:* son un desarrollo de las anteriores. El hablante intenta producir en el oyente el conocimiento del contenido real de su enunciado, qué es lo que pide, qué promete, qué propone, cuál es la amenaza que formula. El oyente debe darse por enterado para que el diálogo sea eficaz.

Estas tesis sobre los actos de habla, sobre la lógica de la conversación y del diálogo, sobre los turnos de intervención y las formas de relación en esos turnos, es decir, los valores sémicos que se añaden a los lingüísticos, permiten comprobar el sentido de los diálogos literarios, y crean una competencia en el lector semejante a la que procede del conocimiento de las normas gramaticales, o del léxicon de la lengua.

La semiotización de los recursos expresivos intensifica el valor de los términos lingüísticos y convierte un mensaje verbal en un mensaje literario, polivalente, ambiguo.

4. DIÁLOGO DRAMÁTICO/DIÁLOGO NARRATIVO

En un primer acercamiento al diálogo dramático, y después de señalar los caracteres generales del dialogismo de la enunciación lingüística y de la forma dialogada, pasamos a señalar algu-

nas diferencias, es decir, rasgos de oposición, entre el diálogo literario como se utiliza en la obra dramática y en el relato.

El discurso narrativo puede utilizar diálogos en alternancia con el monólogo del narrador. Las diferencias que estos diálogos «narrativos» presentan respecto a los diálogos «dramáticos» derivan de un hecho fundamental: el diálogo narrativo es siempre un «discurso referido», es decir, un discurso entre personajes que transmite un narrador, bien sea conservando sus formas originales (diálogo directo), bien introduciéndolo en su propio discurso (diálogo indirecto). En cualquier caso, en el relato, la palabra del narrador envuelve la expresión de los personajes, aun cuando en la transcripción directa se conserve el estilo directo, sin subordinación a verbos de lengua y aunque se mantenga el sistema de deícticos egocéntricos de los personajes (índices personales, relaciones espaciotemporales). El narrador no desaparece nunca del discurso narrativo: antes o después del diálogo de los personajes, cuando no en forma de apostillas, interviene el narrador para decir quiénes son los que hablan, cómo hablan, y aludir a su situación corporal, espacial y temporal; en muy pocas ocasiones el narrador renuncia, aunque deje hablar directamente a los personajes, a su capacidad reflexiva y ofrece opiniones, valoraciones, o destaca actitudes, tonos, expresiones no-verbales, etc., sobre los personajes, los temas de su diálogo, o incluso sobre las formas verbales que utilizan. Esto resulta imposible en el diálogo dramático: el autor puede identificarse con un personaje y hablar a través de él, pero no puede dejar oír su palabra ni como autor ni como narrador, porque no hay espacio para nadie entre los personajes y los espectadores (o lectores) de la obra dramática (Booth, 1974; Lintvelt, 1981; Prince, 1978; Hamon, 1977).

La articulación de los turnos en el diálogo dramático es más rigurosa y está más formalizada que en el discurso narrativo, por exigencia del tiempo presente en que discurren siempre y por la falta de una tercera persona que los organice desde afuera. El diálogo narrativo admite pausas tan amplias como se quiera: en el capítulo XXX de *La Regenta,* el protagonista, don Fermín de Pas, inicia un diálogo con don Víctor mediante una petición directa: «¿Tendrá usted... por ahí... un poquito de agua?», que no sigue hasta ocho páginas más adelante: «amigo mío, lucho entre el deseo de satisfacer la impaciencia de usted y el temor de no acertar...», y en el medio de estas dos intervenciones del mismo personaje, ocho páginas bebiendo agua sucia, mientras el narra-

dor cuenta con detalle las andanzas de don Fermín durante todo el día. Tal interrupción es impensable en un diálogo escénico: no puede detenerse la acción y mantener a los personajes inmovilizados o bebiendo agua. El cine, más cercano a la novela que al teatro en sus recursos narrativos, ha resuelto la expresión de recuerdos intercalados partiendo de un fundido o de una inmovilización de un primer plano de un rostro absorto que recuerda, o simplemente mediante un *flashback* que puede iniciarse de cualquier modo.

Los diálogos en la novela pueden ser reiterativos, es decir, no singulativos, porque el narrador los transcribe como quiere y puede advertir que se repiten más o menos igual en días diferentes; en el diálogo dramático esto es imposible: sólo el diálogo singulativo es admitido por el convencionalismo temporal presente del escenario: cada escena tiene su diálogo, que puede ser modélico, pero que en ningún caso es síntesis de dos o más, y en ningún caso se repite en la misma obra. Pérez de Ayala en su novela *Belarmino y Apolonio* presenta un diálogo directo de Felícitas con Berlarmino, y afirma que en los mismos términos se repetía el mismo diálogo todos los días; «Clarín», en *La Regenta,* transcribe diálogos habituales cuyas variantes son mínimas en un modelo en el que aclara que están incluidos todos.

Los deícticos y signos de ostensión en general que relacionan la palabra con la situación y el diálogo dramático con el espacio escenográfico, no son tan directos y tan frecuentes en el diálogo narrativo como en el diálogo dramático (Serpieri, 1977), ya que el narrador suple con su palabra los recursos de intensificación necesarios para señalar o determinar qué objetos presentes tienen relación con la palabra.

El diálogo narrativo no suele repetir palabras y utiliza la anáfora con cierta frecuencia. El diálogo dramático puede repetir términos para señalar el nerviosismo de un personaje, para presentarlo y describirlo como tartamudo, puede repetir un término con matices de ironía, de duda, de sorpresa, etc., superponiendo este sentido al denotativo y matizándolo con gestos, movimientos, objetos, etc. Veamos estas teorías en la práctica de un análisis del cuadro segundo del acto II de *Yerma:*

JUAN.—[...]. Yo no tengo fuerza para estas cosas. Cuando te den conversación cierra la boca y piensa que eres una mujer casada.
YERMA *(Con asombro).*—¡Casada!
JUAN.—Y que las familias tienen honra y la honra es una carga que se lleva entre dos. *(Sale la* HERMANA *con la jarra, lentamente.)* Pero

que está oscura y débil en los mismos caños de la sangre. *(Sale la otra* HERMANA *con fuente de modo casi procesional. Pausa.)* Perdóname. *(*YERMA *mira a su marido, éste levanta la cabeza y se tropieza con la mirada.)* Aunque me miras de un modo, que no debía decirte: perdóname, sino obligarte, encerrarte, porque para eso soy el marido.

YERMA.—Te ruego que no hables. Deja quieta la cuestión.

Se repiten varios términos (casada, honra, perdóname) directamente y se repite el mismo contenido mediante signos diferentes: *Yerma mira a su marido* (gesto), y él dice: *me miras de un modo.* Estas reiteraciones dan intensidad al contenido semántico denotativo y añaden connotciones y matices que no tiene la expresión singulativa: el asombro y la ironía con que Yerma repite «casada»; la intención imperativa con que el marido repite «honra»; el cambio de actitud que implica el repetir «mirada» en el gesto (sin codificar) y la palabra *(me miras de un modo).*

Por el contrario, el diálogo dramático no suele repetir los términos de los objetos que cita, porque la referencia es ostensiva y el objeto persiste con su presencia en el escenario. Por ejemplo, en *Ligazón,* la Mozuela y el Afilador sostienen un diálogo en torno a unas tijeras, que se convierte en signo de «muerte», y como las tienen a la vista del espectador, las citan una vez y luego anafóricamente repiten su funcionalidad:

Vengan las tijeras. / Tómalas y lúcete. / Van a quedarte de plata. / Sácales buenos filos y asegúralas el eje. / Te las dejaré como... / que no me queden muy recias. / Para partir en el aire un cabello te han quedado...

Una sola vez se nombran las tijeras y se muestran una y otra vez señalándolas como objeto de la palabra y de las acciones de los dos dialogantes. La acción avanza mientras las tijeras acumulan connotaciones de muerte con términos que sí se repiten: «afilar», «filos», «afiladas».

El contraste del diálogo anterior con el que mantienen la Mozuela y su madre, la Ventera, no puede ser más acusado. En éste se revisan los términos, se matizan los sentidos de «suerte» y de «arte», que parecen entender de modo bien diferente la madre y la hija:

¿Dónde podrías esperar mayor suerte? / ¿Suerte con un punto que cambia como la veleta? / Para fijar esos hombres es el arte de las mujeres. / ¿Y cuando que me faltase tal arte, quién me reparaba?

La repetición de términos es frecuente en el diálogo narrativo en condiciones y por razones sensiblemente diferentes de las que explican las repeticiones en el diálogo dramático. El narrador generalmente ironiza poniendo el mismo término con distinto sentido en los enunciados de dos o más personajes. Veamos un ejemplo:

Iré a la capilla con el vestido que he de llevar al baile. / ¿Cómo puede ser eso? / Siendo... son cosas de mujer, señor curioso. El cuerpo se separa de la falda... y como pienso ir oscura... pudo llevar el cuerpo a confesar... y veremos el cuello al levantar la mantilla. Y quedaremos satisfechos. / Así lo espero.

Éste es el final de un largo diálogo directo, sin introducciones ni presentación por parte del narrador, que sostienen Ana Ozores y don Fermín al abrirse el capítulo XXIV de *La Regenta*. Cuando acaba el diálogo, el narrador toma la palabra y traspone algunos términos a su propio lenguaje ironizando sobre ellos:

Don Fermín quedó muy satisfecho del vestido, aunque no de que «fuéramos al baile». El vestido según pudo entrever acercando los ojos a la celosía del confesonario, era bastante subido...

Las distintas estrategias en el uso de los términos y sus conexiones, los turnos y participación en el habla de los interlocutores, la introducción de temas y su cierre son también diferentes en el diálogo dramático y en el narrativo. El espectador al que llegan todos los términos sin posibilidad de volver atrás, debe organizar su lectura, única, coherente y cerrada con todos los indicios añadidos procedentes de un diálogo que en principio se presenta como ingenuo, espontáneo.

La novela proporciona a los lectores los recursos de conexión y de introducción y cierre por medio de la palabra del narrador y en simultaneidad con su visión y su lenguaje. El narrador, siempre en el texto, de modo implícito o explícito, cumple su función de distribuidor de la materia novelesca, de informador de rupturas o relaciones, de coordinador de espacios y tiempos, de juez entre posiciones divergentes, etc., y da al lector una interpretación inmedita de los signos que utiliza (Bachtine, 1894).

Las diferencias, pues, entre el diálogo dramático y el novelesco derivan del mismo hecho: la presencia de un narrador en la novela frente a la necesidad de limitarse al diálogo en el drama. Por otra parte, dadas las sucesivas renuncias que el narra-

dor viene haciendo desde el realismo a sus privilegios de omnisciencia temporal, espacial o psíquica, algunos de los rasgos de oposición que son perfectamente válidos en la novela y el teatro del siglo XIX, pierden eficacia cuando intentamos aplicarlos en el teatro actual, al menos en algunas de sus orientaciones más destacadas.

5. EL DIÁLOGO EN LA OBRA DRAMÁTICA

El diálogo es la forma de discurso que utiliza el Texto Dramático, en el Texto Literario y en su representación. Como forma lingüística participa de los rasgos propios del dialogismo general de la comunicación verbal y como diálogo literario tiene unas notas específicas, frente al diálogo en general.

Es un diálogo que se manifiesta siempre en presente, en un espacio centrado por la deíxis personal, como todo lenguaje directo, y desarrolla una historia que convencionalmente viven los interlocutores. El tiempo presente, el espacio inmediato, la convencionalidad de la historia como vivida ante el espectador o lector (nunca narrada) son los rasgos más destacados del diálogo dramático.

La historia dramática es siempre vivida, no recitada o contada, por unos personajes encarnados en el cuerpo y en la apariencia física de los actores, que utilizan la palabra en simultaneidad con otros signos, cinésicos, mímicos, proxémicos, etc., para informar durante un tiempo limitado, a los espectadores que convencionalmente no están presentes.

Conviene dejar de relieve, como punto básico en argumentaciones que desarrollaremos más adelante, que el tiempo presente es vivido por unos personajes que son humanos y, por tanto, tienen una dimensión histórica, y esto implica que tienen un pasado que puede explicar su presente o puede recordarse en el presente, es decir, vivirse actualmente en el recuerdo, la ironía, el carácter, etc., con que se manifieste un determinado personaje.

Tenemos que recordar también que el Texto Dramático en sus dos facetas de Texto Literario y Texto Espectacular recorre un proceso de comunicación con fases diversas de lectura y de representación, respectivamente. El Texto Literario se expresa en forma lineal, puesto que el sistema lingüístico así lo impone y es recibido por un lector que desde el título hasta el final, con

el diálogo, las acotaciones y todo lo que pueda estar eventualmente escrito (prólogo, explicaciones, conclusiones, etc.), construye su propia lectura. El Texto Espectacular, destinado a la representación, transforma la expresión lineal y sucesiva del lenguaje, en una expresión escénica en la que es posible la simultaneidad de signos verbales y no-verbales.

El Texto Literario admite diferentes lecturas y paralelamente el Texto Espectacular admite diferentes representaciones, que pueden ser tan diversas como propongan los directores de escena, y en una segunda fase, la representación puede ser «leída» de modo diverso por los espectadores.

El Texto Dramático, es decir, la obra en su totalidad, como fenómeno artístico con caracteres propios, que comprende una forma literaria y una forma espectacular, se incluye en un proceso de comunicación entre el Autor y el Espectador que tiene valor dialógico, y que se dirige virtualmente a todos los que tengan competencia para entenderlo o interpretarlo en el sentido más amplio que se puede dar a este término.

El Texto Dramático puede ser analizado como un producto, es decir, como un conjunto de enunciados lingüísticos y no-verbales, cuyo carácter literario exige una gramática lingüística y además una Gramática del Texto.

Finalmente el Texto Dramático puede ser considerado como un conjunto de actos, todos ellos manifestados con palabras, pero de índole diversa, cuyo contenido moral puede precisarse, según hemos visto, mediante los conceptos proporcionados por la teoría de los *Speech Acts*.

Las diferencias que existen entre las dos formas de recepción, la lectura y la representación, y las diferencias que puede aportar a la teoría dramática el enfoque metodológico que siga, del que se deriva una consideración de la obra como proceso, como forma, como contenido, han dado lugar a muy diferentes valoraciones de la obra dramática y del género teatral a lo largo de la historia literaria.

El proceso de comunicación Autor-Lector se realiza exclusivamente por medio de signos lingüísticos, en su uso o función literaria. Pero el proceso de comunicación dramático, según ya hemos dicho reiteradamente, se alarga, y esto lo diferencia de los otros géneros literarios, hasta la representación con la figuras humanas interpuestas de Director de escena y Actor, que convierten los signos escritos del diálogo en signos verbales en la escena y los signos escritos del texto espectacular en los signos para-

verbales o no-verbales que acompañarán al diálogo en la escena.

Los personajes, encarnados en los actores, realizan una forma de comunicación directa que comprende tanto la palabra de los diálogos, como todos los demás signos que emiten con su cuerpo: gestos, distancias, posiciones, movimientos, y acompañan a la palabra y son sucesivos, cada uno en su nivel como la palabra, aunque pueden ser simultáneos en los diferentes sistemas. La palabra es sucesiva con la palabra, un gesto es sucesivo con otro gesto, pero palabra y gesto pueden ser simultáneos.

El cuerpo de los actores, con sus vestidos y sus maquillajes, se convierte también en emisor de signos (mensajes intencionados), o de síntomas (mensajes que interpreta el receptor, aunque no sean emitidos con intención por el sujeto), que remiten a una época, a una clase social, a una ideología, etc., y que se caracterizan, frente a los del grupo anterior, porque son estáticos, al menos relativamente: un gesto puede cambiar de un momento a otro en el mismo acto, un vestido no suele cambiar.

Es importante esta diferencia que acabamos de señalar, porque los signos que no cambian, que están en el escenario en forma estática, pueden significar y pueden comunicar, pero no «dialogar». Lo mismo ocurre con los objetos del espacio escenográfico que pueden acompañar a los actores en su tiempo escénico, con diferentes capacidades de presentación, de expresión y de diálogo.

La concurrencia de signos en el Texto Espectacular es muy amplia. Todos los signos que están en el texto escrito por medio de la palabra se cambian en la escena por sus propias referencias. En este sentido se ha propuesto, como una de las posibilidades de la representación, prescindir de la palabra y sustituir el diálogo incluso por signos no-verbales que puedan integrarse no sólo en el espacio, sino en el tiempo, es decir que puedan dialogar, intercambiar y cambiar mensajes entre los actores. Éstos serían los signos dinámicos no-verbales.

Puesto que la palabra es común al teatro y a los otros géneros literarios, se ha pensado que se debería insistir en el uso de los signos no verbales. El problema está en si se podrá prescindir de la palabra en los diálogos. Y, por otra parte, ¿merece la pena prescindir de la palabra?, ¿es cierto que la palabra es antiteatral, como afirma Artaud, y sólo los signos no-verbales son específicamente teatrales?

Sobre las posibilidades de desarrollar un diálogo dramático sin palabras se ha experimentado en el teatro de este siglo en for-

ma que parecería inverosímil en otros tiempos. El teatro anterior al siglo XX, con una concepción discursiva del drama, que lo aproximaba bastante a la narración, tuvo una dependencia muy acusada de la palabra. El teatro actual que busca su propia identidad frente al gran desarrollo que la novela ha conseguido en sus recursos de expresión y frente a la aparición del cine que se impone con fuerza en poco tiempo, experimenta sobre sus propias posibilidades, y pretende por una parte prescindir de la palabra y, por otra, desarrollar el diálogo.

En estos experimentos el teatro ha mostrado que es posible reconocer dialogismo e incluso establecer diálogo por medio de signos no-verbales, pero en el juego de acciones y reacciones que se escenifican con gestos, con movimientos, con luces, con signos del tiempo, se limitan bastante las posibilidades de significación respecto a la palabra. Se puede «pedir» con gestos, pero parece difícil que se pueda «pedir un plazo condicional»; se puede expresar la «duda» con gestos, pero parece difícil que se pueda «reflexionar sobre la duda». La figura de Hamlet abatida, con sus medias caídas, sus gestos de desánimo, su actitud corporal agobiada, puede resultar signo de la duda y del desánimo, pero no puede ser reflexiva de la misma duda y desánimo. Es imposible expresar por gestos una reflexión o una opinión sobre el gesto, es imposible expresar con luz una reflexión sobre los valores connotativos de la luz. Y es que el único sistema recursivo de signos es el lenguaje en su función metalingüística.

No vamos a entrar en los problemas que respecto al diálogo plantearía un teatro sin palabras, porque por ahora es una aspiración que muy limitadamente se ha cumplido. El escenario, en la mayor parte de los Textos Dramáticos, utiliza signos verbales y no verbales en simultaneidad y utiliza diálogo como forma de expresión verbal y, en menos cantidad, no-verbal. No parece razón suficiente para no usar la palabra el que se utilice en otros géneros literarios, y no hay necesidad de declararla no específica del teatro por el hecho de que la utilicen otros géneros. Si fuese necesario eliminar todo lo no específico, no sólo el teatro, sino también los otros géneros, quedarían vacíos. Los signos no-verbales del teatro también se utilizan fuera de él; la palabra se utiliza en el relato y en el poema, ¿cuál de ellos la tomará por específica? Lo específico de un género pueden no ser los signos, sino el modo o la combinación en que se usen.

Históricamente el teatro ha utilizado el lenguaje para su expresión y lo ha utilizado en forma dialogada y acompañado de

otros signos de sistemas diversos. Generalmente las teorías del teatro han destacado la palabra sobre los demás sistemas de signos. Es un hecho histórico y social que las obras dramáticas se han manifestado así y que hoy siguen manifestándose así, a pesar de los experimentos marginales que se hacen y que resultan interesantísimos cuando los incorporan a la palabra; no entramos en el *deber ser* del teatro, porque esto nos apartaría de la posición fenomenológica que hemos anunciado que seguiríamos. Nos limitamos al ser histórico del teatro; la búsqueda de un *deber ser* implica admitir la posibilidad de alcanzar una definición esencial del fenómeno dramático que serviría de canon, de deber ser, frente a las manifestaciones históricas del ser.

Y desde esta perspectiva, el teatro, en su inmensa mayoría, se ha manifestado en textos dialogados. Veltrusky considera el diálogo como el rasgo específico del teatro, según hemos dicho más arriba, y lo mismo hacen otros autores, como Szondi. Por el contrario, Kowzan afirma que «la forme dialoguée, si typique des ouvrages dramatiques, n'est pas le caràctere indispensable; l'existence de monologues et de pièces à un seul personnage le prouve suffisamment» (Kowzan, 1975, 67).

Esta posición nos parece más aceptable que la de Velstrusky: no puede admitirse que el diálogo sea rasgo específico del teatro, porque, aparte de que hay obras dramáticas monologadas (que podría interpretarse como un diálogo reflejo, o como el sincretismo de un sujeto respecto a los papeles de emisor-receptor), encontramos diálogo en la novela y en el poema lírico. Hay novelas escritas totalmente en diálogos, como *El abuelo,* de Galdós y, en su mayor parte, las novelas de Yvy Compton-Burnett *(Una herencia y su historia, Padres e hijos, Criados y doncellas...)* y hay poemas escritos en forma dialogada sin perder por ello su intensidad y su carácter lírico, como el *Cántico espiritual* que, por cierto, también incluye un narrador, a pesar de lo cual no es sospechoso de narratividad.

Por otra parte hay que señalar que el Texto Dramático, es decir, la obra literaria escrita en diálogo para ser representada, no es el único género que provee al teatro (que es, según Veltrusky, «otro arte») de textos: se han escenificado con frecuencia textos líricos y textos narrativos, no escritos originalmente para ser representados. Para mostrarlo ahí está la reciente versión que Lola Herrera ha dado de *Cinco horas con Mario,* la novela de Delibes, presentada originalmente como un monólogo interior narrativo y que sigue siendo un monólogo, exterior,

en la adaptación, ya que sólo la protagonista tiene la palabra, si bien incorpora a la suya la de Mario. En este sentido hay un diálogo subyacente Carmen-Mario, que es un enfrentamiento constante, una interacción verbal pasada, que ella recupera al recordar.

A estos argumentos hay que añadir que «ce n'est pas toujours dans les oeuvres proprement dramatiques, tragédies et comédies, que se rencontrent les meilleures scènes parlées. Rabelais a porté à sa perfection l'art du monologue et du dialogue» (Cohen, 1956, 354), y, por otra parte, «la forme dialoguée [...] n'est pas non plus l'attribut exclusif de la littérature dramatique. Le dialogue philosophique a, depuis Platon jusqu'au Paul Valéry, una tradition ving-trois fois séculaire. Et combien de poèmes lyriques, dans toutes les langues, qui sont construits entièrement en forme dialoguée» (Kowzan, 1975, 67).

Tenemos que partir, por tanto, de dos hechos: el teatro suele utilizar el diálogo como expresión y generalmente lo realiza con signos lingüísticos, aunque también puede conseguir diálogo con signos temporales no-lingüísticos sin llegar a las matizaciones que son posibles mediante el lenguaje verbal. El diálogo es la forma más frecuente del lenguaje verbal dramático, pero no es exclusivo del género; tampoco son exclusivos del género dramático los signos no-verbales: todos, sin excepción, se utilizan en otros ámbitos no literarios: discursos, clases, mimos, espectaculos lumínicos, etc.

Admitidos estos hechos, podemos afirmar que estadísticamente, como un hecho de frecuencia, la expresión canónica del teatro es el diálogo lingüístico; los monólogos escenificados son generalmente representaciones en las que un personaje cuenta su pasado (narración) o reflexiona sobre él, y no vive, como sería propio del teatro, en el presente escénico; o bien, aunque haya un solo pesonaje en escena, hay diálogo reflejo, en el que se dirige a sí mismo y contesta, o se dirige a otros personajes que no están en escena, pero conecta con ellos mediante instrumentos, el teléfono o el magnetófono (*La dernière bande,* de Ionesco, por ejemplo), o bien a través de una ventana o una puerta habla con personajes que están en el espacio escénico latente que amplía el espacio escénico presente. Incluso una obra como *Acto sin palabras* es un diálogo realizado con signos temporales no-verbales: movimientos, gestos, actitudes, entre un hombre que pretende coger un caldero y el oculto personaje que lo tienta con él y luego le impide cogerlo.

En estas formas de monólogo o de aparente falta de diálogo y hasta de palabra, el análisis de las modalizaciones del lenguaje, que se mantienen, nos muestran que estas obras escenifican conductas interactivas de dos o más personajes (uno de ellos visible en el escenario, los otros ocultos) que tratan de modificar el saber, querer o poder hablar, del otro, es decir, las modalidades previas al habla.

Los límites de los hechos literarios no son siempre tajantes, ni siquiera en las formas y, por tanto, aun conociendo las excepciones anteriores, podemos afirmar que el Texto Dramático, tanto en su aspecto de Texto Literario como en su valor de Texto Espectacular, tiene como forma propia de expresión el diálogo, mientras que la lírica y el relato usan el monólogo, y cuando utilizan el diálogo lo dan como «lenguaje referido», no directo.

El Texto Dramático utiliza dos formas de expresión bien diferenciadas: las acotaciones, que son un monólogo del autor y tienen una función imperativa, o al menos conativa, y los diálogos, que son lenguaje directo de los personajes y tienen función literaria.

Las acotaciones cobran mayor o menor importancia, según época y autores, y según el tipo de teatro, realista, psicologista, que se haga. Las informaciones llamadas «intersticiales» sirven para que el autor explique qué tipo de personaje tiene en su mente; en muchas ocasiones lo que dicen las acotaciones no puede traducirse a los signos escénicos, porque es un hecho de recepción, pero el autor, aun sabiendo esto, lo pone para aclarar qué actitudes, o qué mirada, o qué ropa ha de llevar el actor. Por ejemplo, Buero Vallejo describe, en *Madrugada,* el aspecto de la protagonista: «Amalia aparece poco a poco, con los párpados enrojecidos y la faz descompuesta. Es una hermosa mujer, de gran presencia y poderosa mirada. Lleva un traje negro lujoso, aunque sobrio, que sugiere ostentación antes que luto. Se ha peinado cuidadosamente y adornado con gargantilla y pendientes de brillantes. El contraste que todo ello forma con el dolor de su expresión hace aún más impresionante su aspecto».

Adamov utiliza con abundancia las acotaciones a fin de facilitar la construcción imaginaria del lector o la puesta en escena de un director (Corvin, 1973). Serpieri cree que la abundancia de acotaciones es más bien signo de crisis del diálogo, por eso no son frecuentes ni en el teatro griego ni en el isabelino, porque el diálogo es autosuficiente (Serpieri, 1975).

Autores como Pirandello o Beckett llegan a hacer un uso fun-

cional de las acotaciones; Romero Esteo llega incluso a explicar el interior de los personajes fuera del diálogo.

No hay, pues, una norma que tenga que seguirse necesariamente. No hay por qué exigir que el diálogo sea autosuficiente para crear personajes y acciones y que la lengua de la acotación se refiere a lo circunstancial: no hay por qué suprimir las acotaciones, ni por qué suprimir el diálogo. Cada uno de los creadores del texto dramático debe hacer lo que crea más oportuno para su propia creación.

El diálogo de los personajes dramáticos es un proceso comunicativo cuyo valor ilocucionario y perlocucionario está fijado en el texto. Lo que hace un personaje mediante su palabra, sea una petición, una amenaza, una promesa, está ya formulado definitivamente, y los efectos que consigue sobre los otros personajes están también fijados definitivamente en el texto. Por el contrario, la comunicación que se establece entre el autor y el espectador por medio de una forma literaria, que es el diálogo fijado de esos personajes también fijados, es un proceso de interacción abierto, que puede cambiar de sentido en el espacio y en el tiempo, como el de toda creación artística, por relación a la competencia del lector y por relación al horizonte de expectativas en el que se interprete.

El Texto Dramático en su conjunto es un proceso de comunicación con caracteres propios desde el punto de vista semiológico: es un proceso *recursivo* en el que la lengua actúa como forma envolvente de sí misma. Esto es posible precisamente porque la expresión se realiza con signos lingüísticos, ya que ningún otro sistema de signos es capaz de recursividad, aunque sea capaz de comunicación, e incluso de diálogo y, por supuesto, de expresión y significación.

El proceso de comunicación dramático tiene los tres elementos básicos del esquema semiótico desdoblados, de modo que el proceso se alarga y se bifurca:

PROCESO DE COMUNICACION DRAMATICO

1. Emisor (Autor).
   Acotaciones (T. secundario).
2. Forma→ Diálogo (T. principal)→ { 1'. Emisor (Personaje). 2'. Forma (Enunciados). 3'. Receptor (Personaje). }
3. Receptor (Lector-Espectador).

El emisor primero, el autor del texto, se dirige a varios receptores que son lectores diferenciados por el modo de actuar frente al texto: el lector normal, estándar, que interpreta el texto en una lectura, y el lector-director que da a su interpretación una nueva forma, la escénica, en la que convierte el lenguaje de las acotaciones en sus referentes reales y el lenguaje de los diálogos escritos en lenguaje hablado con todo el acompañamiento de elementos paralingüísticos que exigen, pero todo ello en una unidad de sentido que es su propia «lectura» del texto escrito. Por último, el Espectador que, como tal, no tiene acceso al texto escrito, y sólo recibe la representación del texto espectacular, a través de la lectura hecha por el director.

El emisor crea los diálogos que los actores reviven en escena y les incorpora los signos de situación y tiempo presentes, como exige el proceso de la representación, que de este modo condiciona mediante un efecto *feedback* el acto de la creación y la forma de la obra. Todo el proceso de comunicación dramática constituye lo que podemos denominar un macroproceso en el que se realizan varios procesos parciales que se integran armoniosamente en el final.

Destacamos una diferencia sustancial en los modos de recepción del lector del texto y del espectador de la representación. Aquél recibe el texto en la forma habitual de la literatura y de todo texto lingüístico, es decir, en forma sucesiva y lineal. El espectador recibe linealmente la historia, que se desarrolla en un presente progresivo, pero con signos que pueden manifestarse en simultaneidad con otros.

El texto dramático, y dejando aparte el sentido y las formas, sobre las que volveremos más adelante, es en su totalidad un acto de habla ilocucionario de tipo normativo, independientemente de que el diálogo de los personajes pueda tener también en algunos momentos este carácter, la recursividad afecta a todos los aspectos, si así se dispone. «El discurso del drama consiste en algunas pseudoaserciones, pero en su mayor parte consiste en una serie de instrucciones para los actores sobre el modo en que deben actuar» (Searle, 1982).

Hay varias clases de actos ilocucionarios, y entre ellos los llamados Directivos (Searle, 1982), se caracterizan porque constituyen tentativas por parte del hablante para inducir al oyente a hacer algo, a seguir una determinada conducta. En estos actos, aparte de esa relación especial entre los sujetos, que es de tipo conativo, según el término de Jakobson, el contenido proposi-

cional es también característico y consiste siempre en el cumplimiento de una acción futura.

Si aplicamos estas tesis y conceptos al análisis de una obra dramática concreta, podemos entender que *Yerma* es un conjunto de normas que deben seguir un director de teatro y unos actores que quieran representar un enfrentamiento entre una pareja estéril. El autor, más que un mundo ficcional, ha creado una especie de recetas para expresar lo que puede hacerse y lo que puede decirse en una situación como la que él presenta como historia de fondo y que es un supuesto de unas relaciones humanas.

Los dramas podrían entenderse así como «modelos» de comportamiento intersubjetivo, en las circunstancias que señala el texto, y el diálogo no sería más que un signo histórico cuyo contenido es la concreción de lo que puede decirse en esas circunstancias en que se sitúa.

Es probable que la fuerza social que siempre ha tenido el teatro derive de su concepción como «modelo» de conducta humana en la sociedad familiar (con preferencia, según advirtió ya Aristóteles) o general. La fuerza ilocucionaria de los enunciados dramáticos tiene unos efectos perlocucionarios sobre el director y los actores, que luego la proyectan hacia el público en ese modelo que se presenta en escena vivamente.

El diálogo dramático puede, pues, entenderse como parte de las instrucciones que el autor da para expresar situaciones de duda, de amor, de frustración, de enfrentamiento, etc., de la misma manera que da instrucciones en las acotaciones sobre el gesto, el movimiento, etc. El texto literario, todo el texto, podría entenderse como una sucesión de instrucciones contenidas en el discurso de una manera discontinua, pero con un sentido único.

Si analizamos algunos textos dramáticos parecen confirmar esta hipótesis: las acotaciones son acciones, que se acompañan de las palabras de los diálogos, algo así como «haz esto» y a la vez «di esto», con lo que llegaríamos a invertir la interpretación tradicional.

En *La rosa de papel,* Valle-Inclán pone a un protagonista, Julepe, que está buscando un burujo con cuartos, y esa acción es central en la obra, mientras que las palabras que va diciendo —que son amenazas a las vecinas, si no encuentra la bolsa, y disparates en general— carecen de importancia funcional, de modo que fácilmente podrían cambiarse: cuando aparece la bolsa, se acaba el discurso de Julepe.

El análisis del diálogo dramático como proceso semiótico envuelto en el esquema recursivo que hemos propuesto, permite diferenciar algunos niveles y establecer algunas relaciones entre los elementos que participan en él. Los dos procesos que tienen respectivamente por sujetos al autor-espectador y al personaje-personaje son modos de interacción bien diferenciados.

«Hay que tener en cuenta que entre el autor y el receptor hay una diferencia fundamental: el autor es una persona única y singular, mientras que el receptor es cualquier persona. El autor decide la constitución de la obra, mientras que el receptor la recibe terminada y no puede cambiar nada en su constitución objetiva, como máximo puede entenderla de diferentes maneras y esta concepción suya de la obra se manifiesta sólo en un momento fugaz, mientras que la obra misma sigue existiendo» (Mukařovski, 1977, 260).

La interactividad que se da en este proceso, fijada por parte del emisor y variable por parte del receptor, es necesariamente diferente de la que se produce en el proceso comunicativo interior, en el diálogo de los personajes, ya que «en la manifestación lingüística los papeles del autor del discurso y del receptor no son, de ninguna manera irreversibles. El rol activo del sujeto hablante le incumbe alternativamente a cada uno de los interlocutores y el individuo oyente no está de ninguna manera privado de la posibilidad de tomar la palabra. Ésta es la fórmula fundamental de la manifestación lingüística, el diálogo» (Mukařovski, 1977).

La doble situación del proceso comunicativo en el lenguaje dramático ha sido advertida por otros autores: «La réplique la plus banale est destinée à la fois au personnage auquel elle s'adresse et au public [...], définir la nature et la qualité d'une réplique ou d'un dialogue, c'est définir avant tout le rapport que s'établit entre ce juge (au sens large du terme) qu'est le public. Ces deux effects peuvent être presque semblables, sans jamais coïncider vraiment [...] mais ils peuvent également être opposés qu'il est possible...» (Larthomas, 1972).

Los dos procesos de comunicación que se dan en forma convergente en un único proceso final en la obra dramática son posibles por la recursividad del sistema lingüístico *(digo que dicen)* y quedan diferenciados en todas sus coordenadas, de modo que el «escándalo semiótico» de que habla Alexandrescu, únicamente se da si se olvidan las convenciones iniciales y se toma la forma literaria (diálogo de los personajes) como forma de la comu-

nicación directa autor-espectador. El autor invita al espectador a presenciar un diálogo entre personajes, convencionalmente desarrollado en presente y en presencia.

Todavía cabe otra consideración sobre la forma del diálogo dramático, que puede aclarar algunos de los problemas planteados en torno a la existencia o no de diálogo en algunas obras. La semiología, ya lo hemos dicho repetidamente, estudia todo el proceso de la comunicación, no se limita como hace el estructuralismo a las formas, al producto acabado; en este sentido, la semiología tiene en cuenta los estados preverbales que han hecho posible la expresión. La competencia cognoscitiva del hablante previa al uso de la lengua, la voluntad de utilizarla y la posibilidad de hacerlo, son las tres modalidades, a las que nos hemos referido como saber, querer y poder hablar.

La teoría literaria ha pretendido aclarar, para comprender la obra, la competencia del escritor a través de las circunstancias de su vida y de su época: la obra sería la realización de una determinada competencia. La pragmática ha intentado buscar las posibilidades de interpretación del texto literario desde la perspectiva del receptor, siempre abierta a nuevos horizontes de expectativas.

La comunicación exige intencionalidad (querer comunicar) en el momento de la emisión, pero exige intencionalidad también (querer descodificar) en el momento de la recepción. Aquí reside el fundamento del dialogismo como actividad compartida sobre un texto. En el supuesto de que el autor no tuviese intención de comunicar podría utilizar signos válidos sólo para él, en otro caso, si los signos pueden ser descodificados, hay intención de comunicar y el receptor se incluye en el mensaje. Ésta es la situación que se da en el proceso dramático envolvente, es decir, en la relación Autor-Espectador. El autor emite un mensaje dialógico, que además tiene forma de diálogo, para lo cual se ve obligado a ponerlo en la boca de sus personajes.

La comunicación que se efectúa entre los personajes es el proceso interior en ese esquema y en él hay dialogismo y diálogo; es decir, cada uno de los hablantes tiene intención de comunicar, utiliza un sistema de signos común con el interlocutor y toma la palabra en un *turn-taking* determinado y sujeto a unas normas.

Planteado el tema, el diálogo dramático discurre como un esquema polémico entre los hablantes, cuyos recorridos, diferentes y con frecuencia opuestos, van a interferirse en un momento

de sus trayectorias y van a progresar hacia un desenlace de concordia o de discrepancia.

La comunicación implica un hacer persuasivo y una manipulación modalizante: cada sujeto quiere convencer al otro y alterar su grado de saber, proporcionándole información; su grado de querer, ofreciéndole argumentos convincentes; o su grado de poder, limitando o ampliando su libertad de elección. Los tres aspectos de la interacción modal pueden advertirse en el diálogo dramático, es decir, en el que sostienen los personajes, no en el dialogismo (Latella, 1986).

Podemos comprobar que el diálogo dramático refleja la interacción de los hablantes y el intento de transformación recíproca respecto a las modalidades: el hacer verbal, los contenidos semánticos de ese hacer verbal y las bases en las que se asientan las relaciones de conducta de los personajes, se modifican a medida que transcurre el diálogo.

En *Ligazón* la Raposa intenta convencer a la Mozuela con informaciones y con argumentos para que admita un cortejo; todos los diálogos de la obra no son más que variantes de ese mismo objetivo, con cambio de sujetos: la Raposa, la Ventera, el Bulto, y con cambio de relaciones entre ellos (celestina, madre, pretendiente). El continuado rechazo se intensifica hasta el desenlace de muerte. Igualmente *Yerma* es un conjunto de diálogos, cada vez más tensos, entre Yerma y su marido, sobre un tema respecto al cual tienen posiciones encontradas: para ella el hijo es una necesidad biológica que justificaría su vida, para él los hijos son gastos. Todas las intervenciones de Yerma tienen como objetivo cambiar el *querer* de Juan haciéndole saber la importancia que el hijo tiene para ella, y al no conseguirlo, lo mata. *La lección* de Ionesco es un diálogo de enfrentamiento entre dos símbolos: el Profesor y la Discípula, en un tema, el poder, que termina también con la muerte.

Hay dramas que se desarrollan desde una concepción diferente del diálogo y que llevan a otros desenlaces, pero siempre el discurso dramático se presenta como una sucesión de desequilibrios modales entre sujetos que mantienen una interacción progresiva para superar esos desequilibrios y que llegan a una situación de equilibrio o de ruptura total.

Frente a un sujeto que sostiene unos valores (sentimiento) o unas tesis (conocimiento), o unas posibilidades (poder), hay otro que mantiene las contrarias. Las dos posiciones se crean mutuamente y se presentan a través del diálogo. En este sentido es po-

sible que la tesis de la desaparición del personaje en el drama actual tenga algunos visos de verosimilitud: las figuras del sujeto y del antisujeto se crean en torno a situaciones modales enfrentadas: el antisujeto pone obstáculos al hacer verbal del sujeto, empezando por las modalizaciones, y el sujeto hace lo mismo respecto al antisujeto; en este sentido son intercambiables (Mukařovski, 1977): la distinción entre uno y otro (aparte de circunstancias de figura, situación personal, familiar, social, que son funcionalmente irrelevantes) se localiza en las modalizaciones de que parten, y por tanto son previas a su descripción física y psíquica. El diálogo dramático no es sólo la alternancia de dos contextos y dos codificaciones, sino también la concurrencia interactiva de dos modalizaciones. No obstante, admitiendo que el enfrentamiento del diálogo se inicie ya en las modalizaciones y que corresponda al actuante, ya que es anterior a la descripción del personaje, hay que advertir que esto ocurre en algunos dramas, pero no en otros donde el enfrentamiento se realiza en las descripciones incluso, a las que se da valor fisonómico.

Al producirse el diálogo hay una especie de «contrato inicial» en la posición de los sujetos por el que se avienen a hablar, a tratar el mismo tema, el mismo marco de referencias y las mismas presuposiciones, y hay una especie de «contrato fiduciario» que implica la confianza de cada uno de convencer al otro y que justifica el diálogo. Es muy significativa la trayectoria que sigue *Yerma:* la protagonista intenta en los primeros actos convencer a su marido de la necesidad de que tengan hijos, pero no lo consigue y después de la escena de la saludadora y del enfrentamiento con Juan en la casa de la Vieja Dolores, decide callarse y dice para cerrar el cuadro primero del acto III: «que mi boca se quede muda», y en el cuadro segundo, las acotaciones aclaran: *Yerma está abatida y no habla.* Ni habla, ni quiere que le hablen: «¡qué me vas a decir que yo no sepa!», dirá a la Vieja, y poco después, «calla, calla», hasta el último diálogo que desemboca en muerte. Yerma ha roto su propio «contrato fiduciario» y no confía en el valor de la palabra, en el diálogo.

Por otra parte, los hablantes, a medida que avanza el intercambio de palabras, toman conciencia de las actitudes que mantienen y establecen su estrategia frente a los personajes que actuarán como ayudantes, oponentes, y para ello siguen las modalizaciones más adecuadas: frente a los ayudantes siguen una actitud informativa, pues no interesa cambiar su «querer», frente a los oponentes tratan de cambiar su «poder», o su «saber».

Con frecuencia los dos sujetos de un enfrentamiento realizan un juego de poder frente al otro, y suelen disputar por relaciones de dominio, o por lo menos por actitudes que pueden llevar al dominio: la ley, los hijos, los celos, el amor... A veces, el diálogo en su juego de *turn-taking,* llega a olvidarse de su propio tema y se convierte en enfrentamiento de modalidades exclusivamente, como ocurre con *La lección,* cuyo argumento no tiene consistencia, o como ocurre en buena parte del teatro simbolista. En otras ocasiones, el diálogo se agota en los juegos del *turn-taking,* como ocurre en la comedia de salón o en «la obra bien hecha», que no tiene más trascendencia que la obra misma.

Las variantes son muy numerosas y se realizan unas veces en el tema, otras en las formas del diálogo, otras en las modalidades, otras en los hablantes. Sin duda podría hacerse una clasificación de las obras dramáticas por las formas de utilizar el diálogo como proceso de comunicación, en todos sus aspectos y en todas sus fases.

6. Caracteres del diálogo dramático

La comunicación literaria, a la que pertenece le diálogo dramático, está sometida, como toda comunicación, a unas exigencias mínimas que se concretan en la presencia de unos elementos básicos (emisor, signos, receptor) y unas operaciones primarias (expresar, comunicar, interpretar). Cumplidos esos mínimos, el lenguaje de la literatura se distancia del lenguaje funcional porque genera sus propias referencias y sus propias normas de relación en los límites del texto. Una obra literaria, sin renunciar a la significación lingüística de sus términos y de sus enunciados, añade los sentidos que se derivan de las relaciones literarias contextuales o intertextuales que puede tener.

Dentro de la obra literaria y sus propios caracteres, el diálogo tiene unos determinados rasgos frente al monólogo: alterna los emisores, es lenguaje directo generalmente, aporta doble contextualización y doble codificación, se presenta como un proceso interactivo de modalizaciones y de intercambio lingüístico.

En algunos textos dramáticos se ha intentado introducir el narrador entre los dos procesos (autor-espectador: proceso envolvente//personaje- personaje: proceso envuelto). Buero Vallejo en *El tragaluz* pone unos comentaristas que seleccionan la materia que se va a dramatizar, la distribuyen en un orden, y,

en cierto modo, la valoran porque seleccionan una parte entre otras, es decir, proyectan sobre los diálogos un punto de vista particular desde un tiempo y un espacio alejados de la acción: dos personajes futuros tienen posibilidades mecánicas de recoger el presente (para ellos, pasado) y ponerlo en escena siguiendo una temporalidad. Cuando ese tiempo se sitúa en escena como presente, los narradores quedan fuera del mundo representado. Algunas obras de Benavente hacen que algún personaje ponga a los espectadores en antecedentes de lo que ha pasado antes de levantarse el telón, o cuenta lo que está viendo a través de una ventana, con lo que se amplía el tiempo y el espacio escénicos. Pérez de Ayala advirtió lo artificioso que resulta este recurso en el teatro. En *Bodas de sangre,* en *La casa de Bernarda Alba* y en *Yerma,* la vecina, la criada, la vieja son personajes que informan sobre hechos e historias anteriores al drama necesarios para comprender la angustia de la madre del novio, la riqueza de una sola de las hijas de Bernarda, lo que justifica que sea cortejada por Pepe *el Romano,* o sobre la honradez y la fertilidad de la familia de Yerma.

La temporalidad dramática y el espacio escénico se alteran y se amplían con estos recursos que se reconocen como novelescos y que no encuentran un modo verosímil de integrarse en el diálogo dramático.

El diálogo dramático sigue un desarrollo presente que ilustra una historia y la construye, buscando siempre un «efecto de espontaneidad» y, por tanto, no puede dar explicaciones de las circunstancias a personajes que ya deben de conocerlas y, desde luego, no puede hacer historia de las modalizaciones del hacer lingüístico: sería inverosímil que un personaje de *Yerma* fuese explicando por qué habla como lo hace. El autor no dispone en el diálogo de los personajes de medios para dirigirse a los espectadores. El querer informar a los espectadores de historias anteriores mediante el relato de un personaje a otro que ya tiene que saber lo que le cuentan es un recurso «pobre» por inverosímil y se justifica por el carácter recursivo de la lengua del teatro: el diálogo de los personajes es la forma que adopta el dialogismo autor-espectador.

El actor sigue en cada momento el diálogo que parece espontáneo. El Teatro del Absurdo, que ha desmantelado muchos mitos, no ha eliminado el diálogo como expresión espontánea; y en la convención mantenida en el teatro en verso, ni siquiera la medida fue obstáculo para esa pretensión de espontaneidad.

La espontaneidad se logra en ocasiones introduciendo fórmulas sociales, como saludos, excusas, felicitaciones, ofrecimientos, peticiones (Goffman, 1973 y 1974). Según el diálogo sea una petición, un ofrecimiento, una invitación, adoptará formas diferentes, como cadenas de emparejamientos (diálogos Hamlet-Gertrudis; Yerma-Juan, por ejemplo), o como desarrollo de un tema en una secuencia que se abre y se cierra con fórmulas sociales de apertura y cierre.

Hay varios tipos de interacción conversacional que rigen los turnos de intervención y las relaciones de contenido entre los diversos enunciados de los dialogantes: *a*) el primer enunciado exige al segundo, pero por otro locutor; *b*) la unidad de análisis es una pareja de enunciados (pregunta-respuesta; condición y condicionado, etc.) que pueden proceder de uno solo o de dos personajes; *c*) el primer enunciado abre una alternativa a dos clases de enunciados que debe elegir el interlocutor, y *d*) el segundo enunciado es la selección de una de las alternativas que señala el primero (Goffman, *idem*).

Las secuencias de ofrecimiento, por ejemplo, suelen iniciarse con una pregunta que sustituye, suavizándola, a la invitación: *te invito al cine* exige una respuesta inmediata sobre el mismo contenido, pero formulada como pregunta: *¿quieres venir al cine?* tiene más alternativas en el diálogo, porque pierde el valor ilocucionario del primer enunciado, porque desvía el contenido a una modalidad *(quieres)* que puede contestarse directamente con otra modalidad *(no puedo)* y porque una pregunta sugiere siempre incertidumbre en la respuesta, mientras que a una invitación hay que contestar con sí o no. De todos modos, el diálogo dramático no puede construirse con interrogantes reiterados porque parece que se hace una encuesta sobre actividades, en vez de un diálogo. La pregunta incluye un elemento epistémico que busca información y asentimiento (Sacks, 1974).

El diálogo dramático además de seguir las normas generales del diálogo, para lograr esa apariencia de espontaneidad, tiene que buscar también su propia suficiencia y excluir explicaciones directas sobre conductas preverbales o extrasituacionales, o sobre las modalizaciones del hacer verbal del mismo diálogo. Por esta razón, los diálogos dramáticos son densos y responden a una oralidad teatral en la que se excluyen los «vacíos». El espectador se dispone utilizar todo lo que se diga en escena como signo y se resiste a considerar en el discurso lo que la cibernética denomina «ruidos».

Veltrusky señala, sin embargo, que en el texto dramático la ausencia de tema de conversación no impide ni interrumpe el diálogo, ni lo lleva a su final, como ocurre generalmente en un encuentro social: los interlocutores pueden permanecer en escena y alargar su conversación fuera del tema manteniendo el sentido trágico o cómico de la obra, a pesar de todo. Esta afirmación no está en contradicción con la anterior, el diálogo escénico no consiente vacíos, y mientras haya diálogo, aunque sea fuera del tema central, hay efectos dramáticos; el autor no está obligado a cerrar los temas, ni siquiera la historia (qué pasa después de la muerte de Juan, en *Yerma*), ni el espectador tiene por qué esperar que se los den cerrados: la interpretación se realiza sobre los signos escénicos como tales y no como partes de un discurso lógico.

Por lo general el diálogo dramático discurre con argumentaciones sobre temas concretos en el teatro clásico; expresa pasiones en el teatro isabelino y resulta un juego en el que se escamotea la presencia en torno a una anécdota de la mujer en el teatro español para evitar la imposición del marido o por parte del padre, o la misma autoridad de un marido impuesto. De todos modos, y sobre este esquema general, existen en cualquiera de esos tres tipos de teatro, variantes muy diversas en las formas de organizar los diálogos.

Considerado como uno de los elementos más característicos del teatro, el diálogo dramático puede servir de criterio para señalar, dentro del amplio *corpus* dramático histórico, una clasificación que podría quizá iniciar una taxonomía si encuentra más criterios:

Obras dramáticas con *diálogos de situación:* crea la participación de los personajes con sus acciones y reacciones en escena que se traducen en palabras, que, a veces, son como exclamaciones, instintivas: *La casa de Bernarda Alba* puede ser un ejemplo.

Obras dramáticas cuyo *diálogo es el desarrollo de un tema segmentado:* elabora, clarifica, propone temas de tipo discursivo, independientemente de que la obra sea trágica y atienda a sentimientos o presente enfrentamientos: *Antígona* puede ser un ejemplo de ellas.

Obras dramáticas cuyo *diálogo está orientado* previamente, es decir, el problema dramático no está creado por el diálogo, sino que es anterior al levantamiento del telón y los personajes se limitan a comentar más que a dialogar: *Ligazón* puede ser otro ejemplo.

Obras dramáticas cuyo *diálogo discurre independiente* de la acción: los personajes hablan sobre trivialidades mientras la acción trágica permanece en el subtexto: *El jardín de los cerezos,* o *Doña Rosita la soltera* son ejemplo de este tipo de drama que procura no tratar nunca directamente el tema, al que se accede por indicios, por señales indirectas.

Obras dramáticas cuyo *diálogo narra:* informan al público de una historia que pasa fuera de la escena, mientras los personajes están entretenidos charlando en el salón: *El mal que nos hacen, Rosas de otoño,* de Benavente, son ejemplos de este modo. *Bodas de sangre,* sin llegar a ser íntegramente así, tiene sus acciones funcionales fuera de la escena: la muerte de los hermanos del novio es anterior al comienzo del drama, la fuga de la novia y Leonardo queda fuera del diálogo, la muerte también.

Obras dramáticas cuyo *diálogo es un comentario de situaciones* en las que no hay enfrentamiento o dramatismo, sino sólo una escena de género, una situación independiente de las otras, aunque forma conjunto con ellas (Stationendrama), *Luces de bohemia* puede ser un ejemplo: las escenas de la buhardilla, de la tienda de Zaratustra, de la calle, de la buñolería, de la comisaría, de la redacción del periódico o del ministerio de la gobernación pueden ser intercambiables con otras que reflejen el ambiente de la bohemia madrileña con sus rasgos esperpénticos del Madrid brillante y miserable de principios de siglo.

Obras dramáticas con un *diálogo desvinculado totalmente de la situación:* la charla inacabable, ininterrumpida y hasta ininterrumplible de la inglesa señora Smith en la primera escena de *La cantante calva* nada tiene que ver con el tema de la obra, que para mayor abundamiento, no tiene tema.

Obras dramáticas cuyo *diálogo es indiferente a la situación* que crea: *Esperando a Godot* no dice nada en el diálogo, carece de tema, y la palabra es sólo testimonio de vacío o medida del tiempo escénico; el diálogo discurre sin tema propio y sólo recoge las repercusiones que produce la nostalgia del paso del tiempo presente que se aleja inexorablemente hacia el pasado.

Esta serie queda abierta a otras muchas variantes que podrían añadirse y no es más que una muestra de la ductilidad del diálogo dramático.

7. La unidad semiótica del diálogo dramático

Un rasgo específico del diálogo dramático es su unidad semiótica. El tema que desarrolla la obra (sea una anécdota con sus acciones, o un enfrentamiento que da lugar a una tensión, una sucesión de cuadros, etc.) afecta a todos los personajes, sea cual sea la situación de su contexto y sea cual sea su participación en el diálogo: todos intervienen como sujetos o como objetos de la enunciación dialogada, y todos se integran en una unidad dramática.

La mentalidad que muestra a través de la palabra cada uno de los personajes, su competencia cognoscitiva y lingüística, va creando el tema y la temporalidad de la obra en el espacio escénico.

Cada uno de los hablantes aporta contextos diferentes, a pesar de la unidad en que quedan integrados. La lectura coherente de un drama se basa en su sentido único, aunque expresado en forma discontinua, respecto al conjunto de los personajes y su participación en un tiempo y un espacio común.

El personaje mantiene su individualidad, su modo de actuar, su manera propia de intervenir en el diálogo, pero se integra en el conjunto semiótico único de cada lectura o interpretación del Texto Dramático.

Cada vez que Yerma deja oír su queja, que es la misma con variable intensidad, ante interlocutores diversos: Juan, María, Víctor, la Vieja pagana, o las cuñadas, repite su tema —la falta de hijos— y lo manifiesta en forma diferente a cada interlocutor: increpa a Juan, lo acosa y lo mata en un proceso de intensificación de la misma actitud; a María le comenta su desilusión, su falta de esperanza cada vez más intensa; a la Vieja la rechaza y le pide información; con las cuñadas mantiene una queja silenciosa y no les dirige la palabra. Los demás personajes, confidentes, ayudantes u oponentes, se integran en esa queja de Yerma. Ésta se convierte en su queja a través de la palabra matizada de sus diálogos que se escenificarán con todos los signos que el Texto Espectacular proyecta para la representación sémica de esa queja.

Podemos decir que la obra dramática es un conjunto de diálogos que mantienen unos personajes que se hacen con su propia palabra. Los personajes quedan caracterizados por la forma en que intervienen en el diálogo, tanto como por su descripción física o sus acciones. La unidad del conjunto no queda compro-

metida por la diversidad con que los personajes asumen su participación en el diálogo, en la acción, en las relaciones de todo el cuadro de actuantes.

Mukařovski e Ingarden mantienen que la unidad del texto dramático se apoya en todos los elementos que lo integran y se potencia por relación a un contexto general común; la acumulación de sentidos aportados por las diversas intervenciones en los diálogos es posible porque se perciben como partes de una unidad semiótica en el conjunto, diríamos como partes del mismo proceso de comunicación.

Generalmente la obra dramática (el proceso de representación, la palabra y los signos no-verbales) se presenta como una unidad que procede de un acto único de habla repartido en escenas y diálogos diferentes. Todos los diálogos de *Romeo y Julieta* son expresión de un acto único de habla sobre el amor; *Antígona* escenifica el enfrentamiento dialéctico entre la ley natural y la ley positiva; *Yerma* es la queja por la esterilidad; *Edipo rey* es un proceso humano de autoconciencia y de adquisición de la propia responsabilidad. Cada una de estas obras presenta sus diversos diálogos como ilustración positiva o negativa del mismo contenido, incluso el teatro del Absurdo actúa así. Podemos afirmar, pues, que cada uno de los diálogos es un planteamiento parcial o el desarrollo de un aspecto de un sentido único: sea cual sea el sentido parcial de un diálogo, se integra en el conjunto para lograr la unidad de sentido.

Los diálogos se fragmentan para aportar matices y mostrar alteraciones en la trayectoria de los personajes hacia el final, pero además son *choques de contextos personales* en grados diversos. La aportación de cada personaje al tema está en relación con la situación extralingüística desde la que se manifiesta. En cada momento, cada interlocutor interpreta a los demás por relación a la situación extralingüística en la que sabe que están. Un malentendido, por desconocimiento de los contextos o de las relaciones con la situación, daría lugar a deslizamiento de sentido, a ironías, a distanciamientos.

El diálogo dramático, por ser literario, crea su propia referencia: la situación que se crea y en la que se integra el diálogo como una parte, es intrínseca a la obra, y es generada por el mismo diálogo. Por esta razón decimos que el diálogo dramático es cerrado y autosuficiente, a pesar de ser abierto semánticamente a interpretaciones variadas.

Frente al diálogo estándar que se da en una situación, el diá-

logo dramático es la situación, la crea y se relaciona intensamente con ella en una unidad sémica de estructuras formales y semánticas.

El espectador percibe el diálogo como una secuencia única que le dirige el autor, a pesar de ser un proceso interactivo de los personajes que pone en juego sus respectivas competencias cognoscitivas y verbales, su codificación y su contextualización: es una sola secuencia emitida por el autor, aunque distribuida en la voz de diferentes locutores (Veltrusky, 1977). Sin embargo, Rastier sostiene que «dans les textes du genre dialogique, et notament ceux qui sont destinés au théâtre, seules les indications scéniques et, eventuellement, les paroles d'un récitant, assurent la fonction de narration sans que le narrateur soit présent comme acteur dans le récit; cela mis à part, elle est assurée par les acteurs de l'énoncé avec des acteurs de l'énonciation. Or, s'il y a plusieurs narrateurs, ont peut avoir plusieurs versions du récit» (Rastier, 1971, 291).

El narrador es una creación textual y logra explícitamente la unidad del relato con su presencia continuada en el discurso y el control que impone a los dicursos de los personajes (siempre discursos referidos). La obra dramática no tiene un narrador que filtre o transponga los diferentes enunciados de los personajes y unifique para el espectador o para el lector las discordancias que puede haber entre ellos, y que son la base del dramatismo. Y, a pesar de todo, la unidad se consigue desde fuera del texto, tanto por el autor único, como por la presencia de un espectador desde el principio hasta el final que integra todos los diálogos en la unidad de sentido de su propia lectura. El texto dramático da un primer plano verbal a los personajes, pero organiza sus intervenciones de la misma manera que los puntos de fuga organizan las líneas de un cuadro, desde afuera de su superficie.

La impresión de unidad es más fuerte cuando el autor utiliza su propia lengua, sin dar cabida a formas dialectales o idiolectales en sus personajes. También es más fuerte la sensación de homogeneidad de la secuencia dramática en el caso de que el autor utilice sus propios recursos para hacer el lenguaje más fluido y evite la segmentación. Si el énfasis se centra en la segmentación, las intervenciones son más cortas y el lenguaje menos caracterizador (Velstrusky, 1977), aunque no podemos admitir que siempre sea así, porque en algunas obras, por ejemplo *Yerma,* las intervenciones en muchas escenas son monosilábicas, pero inconfundibles en su atribución.

Por otra parte, y aunque parezca paradójico, la unidad del conjunto se hace más patente cuando la argumentación de contrarios es más radical y chocan frontalmente en toda su amplitud los contextos personales de los hablantes. Generalmente los interlocutores de un diálogo no se emplean totalmente en cada una de sus intervenciones, sino que mantienen una actitud y dan una intensidad relativa, que se intensifica progresivamente en sus participaciones; por el contrario, el diálogo dramático suele agotar los argumentos hasta su máxima capacidad, y particularmente lo consiguen los diálogos de determinados autores, por ejemplo, Shakespeare, cuyas frases suelen extremar sus posiblidades en el tema que trata, sea el amor, el ansia de poder, la ambición, el desamor, etc.

Los recursos para cortar el diálogo pueden ser de dos tipos diferentes: los que pertenecen a la estructura misma del lenguaje por turnos y los que proceden de una interferencia de la situación exterior con la palabra. Los primeros no comprometen nunca la unidad del discurso, los segundos suelen fragmentarlo o interrumpirlo y suelen considerarse artificiosos.

Semánticamente el diálogo dramático está regido por las mismas normas de la expresión lingüística: el tema se cierra o se abre con argumentos o recursos lógicos o situacionales. La entonación sigue las pautas canónicas, a no ser que se utilice como signo de intensificación, de distancia, de ironía, o simplemente que provenga del mismo actor que tenga entonación dialectal. Distribucionalmente puede ocurrir que en los diálogos de más de dos interlocutores, se conteste no a la última réplica, sino a una anterior y el espectador se ve obligado a establecer las conexiones pertinentes para lograr la unidad del personaje, y para integrar la réplica en el conjunto sémico, de acuerdo con la contextualización en la que está situada.

La acumulación de significados de los diálogos se logra mediante las unidades de sentido parciales que proceden de las intervenciones de cada uno de los personajes, por lo que dice (hacer verbal), por las modificaciones que introduce en el hacer verbal (competencia cognoscitiva y verbal de cada uno de ellos), por lo que expresa con signos no-verbales y por las implicaciones que su figura y su actuación han ido creando a lo largo de la obra. Cada intervención debe ser integrada en su lugar correspondiente por el espectador, que se ve obligado a atender a todas las fuentes de sentido posibles.

El proceso de comunicación dramática a través de la forma

dialogada es muy complejo, como vamos viendo, y se hace más si tenemos en cuenta que, a las fuentes intrínsecas de significación, hay que añadir que la competencia extraliteraria y extratextual del lector puede aportar nuevos datos o nuevos marcos de interpretación tomados de teorías psicológicas, sociológicas, de ideologías, creencias, etc. Así, y aparte de la acumulación de sentido que adquiere la figura de Yerma en el acto final de la obra de Lorca y que procede de todas sus intervenciones a lo largo de ella, el espectador puede interpretar que el miedo de Juan ante su mujer es el miedo de Lorca ante la mujer, que le lleva a adoptar una visión exclusivamente femenina y terrible. Yerma se presenta en una primera lectura como la víctima, pero realmente la víctima es el marido que muere al acercarse a su mujer.

Otro principio en la construcción de la unidad textual y contextual del diálogo dramático es la oscilación entre un sentido dinámico literario y los valores semánticos estables de los términos lingüísticos. Hay una relación de tensión entre la pluralidad de contextos que se incorporan al diálogo a través de los hablantes y el sentido del mismo diálogo. Cada intervención de un personaje se plantea como un choque de su propio contexto con el de los demás, pero no es casual, es el efecto de una matización que ha sido estudiada para cada personaje. El diálogo se va haciendo como un *puzzle* o mejor como un caleidoscopio en el que cualquier movimiento altera el conjunto: cada una de las relaciones establecidas en los primeros diálogos puede verse modificada por las sucesivas intervenciones de otros personajes.

Podemos, pues, afirmar que el diálogo dramático es un ejercicio intencional que consiste fundamentalmente en una cadena de acciones verbales y reacciones, también verbales, cuya referencia es el conjunto semiótico de la obra. La actividad verbal del diálogo dramático no tiene carácter lúdico, a no ser en formas concretas de teatro, como la comedia de salón, sino que se presenta como una serie de actos libres, que exigen y presuponen unas cualidades y unas situaciones y se insertan en unas consecuencias previsibles, según el desenlace que se dé al drama. El diálogo resulta una cadena lineal, una red de relaciones que permanece en el espacio y se va alterando en el tiempo escénico. La interacción semántica de los actos de habla se refleja en los diálogos dramáticos con toda la complejidad de los procesos lingüísticos recursivos.

La unidad semántica del diálogo dramático y la relación entre sentido estático y valores dinámicos dependen fundamental-

mente de dos circunstancias: la situación lingüística creada por el mismo diálogo y el contexto envolvente. Las dos áreas son complementarias y se localizan en el ámbito de los personajes la primera, en la relación Autor-Espectador la segunda, aunque no en forma exclusiva.

En resumen, la unidad de los diálogos dramáticos se basa en la adecuada utilización de los turnos de habla, en las implicaciones que crea el mismo diálogo, en las codificaciones y contextualizaciones que aporta cada hablante, en la actitud del autor respecto a sus personajes al organizar sus intervenciones sin que se vea su mano en el texto, y a la permanencia del espectador que da sentido único a todo este complejo conjunto.

Los caracteres del diálogo dramático y su unidad se establecen por relación a esos círculos concéntricos que forman los dos aspectos del proceso de comunicación dramática: el dialogismo Autor-Receptor y el diálogo de los personajes. Tanto la emisión del Texto Dramático (Texto Literario / Texto Espectacular) como la recepción (lectura / representación) son prácticas semióticas que permiten entender un texto que se presenta como una secuencia de enunciados en forma dialogada, sometidos a unas normas lingüísticas; los enunciados son también una secuencia de acciones *(Spech Acts)* sometidos asimismo a unas normas, que comprometen a los sujetos del diálogo (personajes) y también a los de la obra en su dialogismo (autor, director, actores, espectador) y crean una intensa interacción en el conjunto.

IV

SEGMENTACIÓN DEL TEXTO DRAMÁTICO

1. Las unidades dramáticas

Una vez que hemos analizado la naturaleza propia del signo dramático y hemos descrito el diálogo como la forma más peculiar de la expresión verbal en el texto escrito y en la representación, pasamos a señalar las unidades dramáticas.

Puesto que la obra dramática presenta una historia, es decir, hechos y relaciones humanas que cambian, bien sean acciones, situaciones, tensiones, etc., vividas por unos personajes en un tiempo limitado y en un espacio determinado, las unidades dramáticas que vamos a señalar se refieren respectivamente a los cuatro elementos que están en la obra: *a*) unidades horizontales, semejantes a las denominadas «funciones» en la narratología; su determinación se logra por una operación de segmentación del texto y por una abstracción posterior para lograr unidades de sentido; lógicamente en el texto dramático resulta difícil precisarlas debido a la doble forma que presenta como texto escrito y texto representado. Los que creen que el teatro es ante todo obra escrita buscan unidades paralelas a las «funciones»; los que opinan que el teatro es ante todo o exclusivamente representación procuran encontrar unidades escénicas; pero lo más frecuente, al menos en semiología dramática, es que se busquen unidades válidas en el texto y en la representación, puesto que se considera teatro todo el proceso de la comunicación dramática. Son varios los intentos de segmentación del texto que se han realizado y varias las propuestas de unidades que se han hecho; en este capítulo repasaremos las más destacadas.

En capítulos sucesivos iremos presentando las otras unidades: *b*) el personaje y los conceptos con él relacionados, como «ac-

tuante», «rol», «papel», «funciones», etc.; *c*) el tiempo, como elemento que es manipulado para conseguir una determinada distribución de la materia dramática en un orden de sucesividad o de simultaneidad en las acciones del texto y dentro de lo que permite el riguroso presente que exige la representación dramática, y, por último, *d*) el espacio, tal como aparece prefigurado en el texto espectacular condicionado por el espacio escénico, y que según algunos autores, es la unidad dramática fundamental, que organiza todas las demás.

Estas cuatro unidades: funciones (o lo que sea), personaje, espacio y tiempo, tienen una forma de presentación y de distribución (sintaxis); tienen un valor semántico propio en los límites de la obra dramática (semántica) y pueden ser interpretados intratextualmente y relacionados extratextualmente con conceptos culturales o personales por el autor y por los receptores (pragmática). Es decir, tienen las tres dimensiones que Morris señala para el signo.

Como tales signos y en todas las dimensiones posibles, vamos a analizarlas y a presentar los problemas que históricamente se han ido suscitando en torno a ellas.

2. La segmentación del texto dramático

La segmentación del objeto de estudio, sea obra artística, sea la lengua, las relaciones de parentesco, o las señales de tráfico, es el punto de partida para el análisis que realizan los métodos históricos, los estructurales y los semiológicos.

La crítica realista, es decir, aquella que tiene como marco de referencias los objetos y los hechos de la realidad extraliteraria (la histórica, la biográfica, la sociológica, la psicológica) describe la obra en sus formas externas, señala las partes que reconoce desde sus presupuestos y estudia las relaciones de distribución y orden. De estas operaciones toma los datos para comprender el sentido e interpretar el conjunto, por relación a los sistemas culturales contemporáneos.

El estructuralismo clásico (el de Praga, la glosemática), que parte de un descriptivismo funcionalista. El estructuralismo considera al texto como un producto, una obra acabada, y realiza la segmentación en unidades para reconocer, o establecer, el conjunto estructurado de relaciones sistemáticas que, según sus propios presupuestos, caracteriza a las obras culturales, es decir, a

las obras creadas por el hombre, frente a las obras naturales que no responden a estos presupuestos de cualidad, sino que se rigen por el cuánto.

La semiología tiene, en principio, estas mismas pretensiones, pero además del ser material y del valor funcional de las unidades del texto, quiere tener en cuenta el valor sémico que pueden tener tanto las unidades como las relaciones que se establecen sobre ellas o con ellas, es decir, quiere analizar los procesos de semiosis que se realizan mediante los signos lingüísticos, o no-lingüísticos en el caso del teatro, para convertirse en signos literarios.

En cualquiera de estas tres grandes orientaciones metodológicas, parece que se admite la posibilidad de señalar, en la unidad de la obra, unidades más pequeñas que se organizan de cierta manera, mediante coordinaciones o subordinaciones, mediante implicaciones o exclusiones. La obra artística es «un signo que, excepto en los casos límites más simples, es, a su vez, una estructura de signos» (Morris, 1939). Un sentido global (diferente en cada lectura) y una forma cerrada en sus relaciones, con unidades de forma, de función y de sentido más pequeñas, constituye la estructura de la obra de arte literario, novela, poema o teatro.

A la identificación de las unidades como partes discretas de un continuo, que realizan los métodos históricos, añade el estructuralismo el criterio funcional para identificarlas y añade la semiología la posibilidad de señalar procesos de semiosis de tipo metafórico, simbólico, irónico, etc., propios de los signos literarios.

La semiología sobrepasa la segmentación lineal, admite los valores funcionales y trata de determinar las relaciones formales, semánticas y pragmáticas que hay entre las unidades de todos los niveles de la obra literaria a fin de descubrir lo que se ha denominado «tercera articulación» que da nuevos sentidos a los signos literarios.

Las unidades de una obra artística tienen la particularidad de que reproducen el sentido total de la obra (Mukařovski, 1936) y, por tanto, el análisis de las partes puede ser un camino para la interpretación de toda la obra. Ésta es una idea que desarrolla la semiología, pero que ya habían admitido otras orientaciones de teoría literaria: el «círculo filológico» de Spitzer está muy próximo como principio de análisis estilístico.

La obra dramática, como producto artístico, coincide en este

rasgo con todas las obras literarias, y, sin embargo, en la práctica, presenta mayores dificultades que los otros géneros en su segmentación, ya que es necesario contar con su doble aspecto de Texto Literario y Texto Espectacular y la realización en la lectura y en la representación, respectivamente.

Por otra parte, algunas orientaciones de la semiología, como la Estética de la Recepción, que centran su interés en la actividad y posibilidades del lector (espectador) no creen imprescindible —y desde luego no es básica— la segmentación del texto, al que consideran como un elemento del proceso de comunicación, no como el objeto directo de sus investigaciones. Lógicamente desde esta perspectiva pierden interés las unidades textuales, ya que el análisis no se centra en las formas internas del texto y sus relaciones, antes bien se orienta a las relaciones exteriores (cotexto, intertexto). El inmanentismo de los métodos estructurales queda superado en la Estética de la recepción que se abre a la pragmática fundamentalmente. El lector pasa a ser el elemento central en el análisis pragmático, porque es el elemento dinámico que accede al texto desde una competencia determinada, en un horizonte de expectativas siempre renovado y ve los signos y las relaciones entre ellos creativamente al interpretarlos en los sistemas culturales envolventes. La lectura de un texto se realiza en un «horizonte de expectativas» que cambia histórica y personalmente y destaca unos signos frente a otros, unas relaciones frente a otras, sin agotar ni unos ni otros en ninguna lectura.

La obra artística es formalmente cerrada, como ha admitido el estructuralismo, y mantiene unas relaciones internas que no se alteran en la lectura, pero es semánticamente abierta a las interpretaciones de los lectores de todos los tiempos y de todos los espacios, y éste es uno de los rasgos propios de lo literario. Lotman señala precisamente la entropía, es decir, la capacidad de descubrir nuevos sentidos, como rasgo de oposición entre lo literario y el texto lingüístico que tiende a la univocidad.

La deconstrucción ha dado un paso más y destaca el hecho de que lo literario no admite ninguna lectura correcta (porque todas son incompletas) y el lector puede realizar su interpretación buscando relaciones nuevas desde la distribución de la materia hasta el sentido que pueda tener.

El dinamismo semántico de la obra literaria se acentúa de un modo especial en la obra dramática por varias razones que proceden de un mismo hecho: a la obra escrita, de expresión ver-

bal, se suma una realización que transforma los datos del Texto Espectacular en referencias objetivas en la escena. La expresión última del texto dramático, es decir, la representación, exige la incorporación de objetos que pasan a ser signos por el hecho de estar en el escenario y pasan a ser la base de nuevas relaciones que originarán nuevos sentidos en simultaneidad con los que desarrolla el diálogo verbalizado en escena.

La sucesividad de los signos exige que la segmentación se haga horizontalmente, pero la simultaneidad que en el escenario existe entre los signos acústicos y los visuales, exige que la segmentación se realice en forma vertical, es decir, teniendo en cuenta todos los signos que en una unidad de tiempo tienen expresión simultánea.

Por otra parte, el discurso dramático en su representación no permite al espectador volver atrás o detenerlo para verificar sus análisis, porque el tiempo de la representación sigue en riguroso presente el tiempo de la historia, con el vacío de los entreactos, que puede adelantar o retrasar el tiempo. Se ha propuesto como solución a este inconveniente fijar la representación por medio de la fotografía o el vídeo, pero realmente lo que se fija no es la representación, sino una representación que inmoviliza al texto espectacular paralizándolo y convirtiendo en canónica una determinada realización de una concreta puesta en escena (Paganini, 1970), es decir, algo semejante a lo que sería dar como canónica una interpretación de un lector determinado.

Se ha protestado, y hasta en forma airada, de los privilegios del texto en la crítica y teoría literarias, y a veces se pretende sacralizar una representación, que sería tanto como privilegiar no ya el Texto Espectacular, sino una lectura de ese texto. Nadie agota el texto literario en la lectura, todas son incompletas (deconstrucción) y paralelamente nadie agota el texto espectacular en una representación.

La solución no está en el vídeo o en la fotografía para fijar la representación, hay que buscarla, desde luego, por otros caminos. La consideración del texto escrito en esas dos dimensiones de Texto Literario y Texto Espectacular puede aclarar que si el primero admite lecturas diversas por ser literario, el segundo admite diversas puestas en escena, por ser artístico. La lectura estaría respecto al texto literario en la misma relación que la representación respecto al texto espectacular. El texto literario, expresado por medio de signos lingüísticos, es decir, unidades que ya tienen un sentido, permite una lectura literal y diver-

sas lecturas literarias; el texto dramático es un texto literario que, por serlo, es obra semánticamente abierta; en su aspecto de texto espectacular, admite diversas realizaciones y no es posible limitarse a una determinada.

El centro del problema reside en cómo se segmenta un texto tan complejo; cuál es el objeto de la segmentación, el texto literario o el espectacular, la lectura (como interpretación), o la representación (como interpretación o lectura); qué códigos o qué signos circunstanciales de los muchos que utiliza el teatro en la representación, deben tenerse en cuenta para identificar las unidades que efectivamente puedan ser consideradas «unidades dramáticas».

Las posiciones que se han adoptado ante estos problemas son muy diferentes, incluso en la no muy larga historia de la semiótica teatral. Se han propuesto segmentaciones del texto literario con criterios formales, funcionales, actanciales, es decir, narratológicos, teniendo en cuenta que la obra dramática, como el relato o el cine, cuenta una historia; se han conseguido criterios lingüísticos basados en las formas del diálogo, la frecuencia de deícticos, el lenguaje en relación con una situación inmediata, etc.; se ha sugerido atenerse al texto y prescindir de la representación y se ha sugerido lo contrario.

En cualquiera de las propuestas el objetivo es el mismo: identificar unidades semióticas válidas que tengan en cuenta todos los signos del proceso dramático. Esto es lo que advierten Kowzan, Ruffini, De Marinis, pero ¿es posible?

La semiología intenta superar la segmentación lineal propia del modelo lingüístico, porque es un hecho que el teatro supera la linealidad y es capaz de emitir sus signos en simultaneidad.

Las funciones siguen un orden lineal en el relato e indudablemente siguen un orden lineal en el texto dramático, pero su expresión por medio de signos lingüísticos (lineal necesariamente) se amplía con signos de otros sistemas que se emiten en simultaneidad con los lingüísticos. Por ejemplo, y tanto en la novela como en el drama, una función de Seducción puede ir delante de una función de Rechazo: la expresión lingüística de una y otra es lineal, pero la expresión dramática puede hacer coincidir la palabra con otros signos en cualquiera de la dos, que seguirán siendo sucesivas por lo que se refiere a las relaciones temporales entre ellas.

Si quisiéramos aislar la función «Seducción» en la obra de Valle-Inclán, *Ligazón,* no bastaría que separásemos todas las

expresiones lingüísticas que la denotan, pues en el texto espectacular y en su realización en la escena hay objetos (una gargantilla de aljófares y corales), hay gestos (actitud corporal de la Raposa), movimientos (distancia a la que procura situarse la Raposa), hay signos paraverbales (el tono que utiliza la vieja), etc., que expresan un intento de seducción y que se manifiestan en simultaneidad con las palabras del diálogo en el que la Raposa presenta su pretensión a la Mozuela, aunque sea en forma indirecta, pero que interpreta en su contenido real.

Una posible solución sería partir del texto verbal, que crea esa función, y añadir todos los demás signos del texto espectacular que puedan tener el mismo sentido o al menos no contradecirlo. El lenguaje, como sistema de signos más codificado, podría servir de punto de partida para señalar unidades de sentido dramático, unidades que tuviesen valor funcional en cada obra y en las que se integrasen todos los signos no-verbales que puedan matizar, intensificar, repetir, o incluso negar, el mismo sentido. El nombre de esa unidad habría que buscarlo, y podría ser *mimema* (Sito Alba, 1982) o cualquier otro, que no fuese «función» para diferenciar las unidades narratológicas (basadas sólo en la palabra) de las unidades dramáticas (basadas en la palabra y ampliadas con signos no-verbales).

El proceso para identificar tales unidades consistiría en determinar «las unidades significativas en cada uno de los sistemas de signos y después encontrar el denominador común a todos los signos emitidos al mismo tiempo» (Kowzan, 1969). Pero este criterio temporal llevaría a unidades que podrían definirse como «un segmento que contiene todos los signos emitidos simultáneamente, segmento cuya duración es igual a la del signo que dure menos» *(idem)*. Kowzan reconoce que su propuesta llevaría a una atomización excesiva del texto y habría que ver cómo esas *pequeñas unidades* podrían intergrarse en *grandes unidades,* a fin de establecer un principio de jerarquía, aunque sólo fuese con un criterio cuántico.

A. Ubersfeld, apoyándose en las tesis de Hjelmslev, afirma que «la dimension des unités de manifestation n'est pas pertinente pour la définition du signe», y, por lo tanto, nada impide aislar como signos del teatro unidades de la dimensión que sea, desde el actor, como unidad semiótica de grandes dimensiones y expresión discontinua en el texto, o el gesto mínimo de ese actor (Ubersfeld, 1981, 22).

En una obra posterior, el autor polaco propondrá un nuevo

método de segmentación del texto dramático, «el análisis de un texto teatral desde el punto de vista semiológico presenta serias dificultades. ¿Debe procederse a cortes verticales u horizontales? ¿Se trata de diferenciar signos superpuestos de los diferentes sistemas, o de dividir el espectáculo en unidades en su desenvolvimiento lineal? Pero el espectáculo, lo mismo que la mayor parte de las combinaciones de símbolos, se comunica tanto en el tiempo como en el espacio, lo que hace que el análisis y la sistematización sea todavía más complicada» (Kowzan, 1970).

Ruffini afirma que «las dificultades a que alude Kowzan proceden de la posición semiótica que ha adoptado, y que en realidad es una pseudosemiótica, ya que para la semiótica lo fundamental es establecer modalidades de interacción de las líneas de códigos», más que segmentar el texto (Ruffini, 1978).

Creo que las dificultades que encuentra Kowzan son las que encuentra todo estudioso del teatro cuando trata de determinar la unidades semiológicas del texto dramático, independientemente de la posición que ocupe en la historia de la semiología dramática. El criterio temporal que sigue en principio no parece que conduzca a una solución porque segmenta el texto de modo que más bien lo atomiza y las unidades formales así conseguidas no se corresponden con unidades de sentido. No suele haber una coincidencia en el comienzo y en el cierre del diálogo con la aparición en escena de un objeto, o de otro signo mímico, proxémico o de otro tipo: el diálogo que expresa el intento de Seducción, incluye la gargantilla como signo de soborno, sólo a partir de un momento, o la aproximación de la vieja cuando el diálogo lo indica. La sucesividad de los signos en su código respectivo presenta zonas de simultaneidad con otros signos, que no corresponden precisamente a unidades de sentido. Aquí está precisamente la mayor dificultad del texto dramático: la falta de coincidencia entre las unidades de los diferentes signos que se utilizan en él.

De todos modos, el método que Kowzan propone no ha sido aplicado en la práctica, o por lo menos no ha dado lugar a trabajos notables, a pesar de lo cual la clasificación de los signos en trece sistemas es conocida por todos los estudiosos que la discuten, la aprovechan, la rechazan, es decir, trabajan en ella y la toman como punto de partida en muchas ocasiones; además, podemos decir que ha aclarado algunas cosas, aunque sólo sea en el nivel taxonómico.

Otra posibilidad apuntada por varios semiólogos (Corvin,

1971; Bettetini y De Marinis, 1977, 1978) consiste en considerar a la obra dramática linealmente en su distribución y verticalmente en sus valores semánticos. También surgen enormes dificultades en este método.

Corvin ha buscado en la obra dramática modelos de paradigmas semánticos; toma como unidades unos *semas* y verifica cómo se expresan de modos diversos en el espectáculo. Por ejemplo, los semas «pez», «niño», «agua», etc., admiten expresiones muy diversas en el escenario mediante signos de diferentes sistemas. Es un modo de análisis muy flexible, pero no resuelve la cuestión planteada por Kowzan de señalar unidades semánticas o semiológicas específicas del teatro, que puedan combinarse en unidades más amplias hasta alcanzar la expresión de una obra completa, o un género.

La idea de conseguir unidades discretas en el continuo que es la obra dramática procede de un presupuesto estructural que puede no ser adecuado: se cree que la obra dramática es, como el lenguaje, el resultado de una doble articulación. En el lenguaje las unidades de la primera articulación carecen de significado (fonemas), pero se organizan en unidades de la segunda articulación (morfemas, lexemas, frases), cuya segmentación permite identificar a las de la primera. Paralelamente la segmentación de un texto dramático (unidad significante autónoma) debería descubrir unidades del orden inmediatamente anterior y las normas por las que se habrían organizado en el texto. Partiendo del plano del significante, las unidades mostrarían una composición, un montaje que sería el propio del lenguaje en el texto literario y de los otros sistemas no-verbales en el texto espectacular.

Contando con estas posibilidades lingüísticas y no-lingüísticas, Barthes señala la total libertad que tiene el teatro para distribuir sus unidades, más o menos amplias, más o menos espesas, sin dejar espacios en blanco (Barthes, 1964).

La propuesta de Corvin y las matizaciones de otros autores sobre la correspondencia metodológica de la lingüística y el análisis del drama como sistema de signos presupone la igualdad de funcionamiento y de realización del texto teatral y del habla, y no parece que esta relación de igualdad o de homología exista, o que se haya demostrado. En realidad la objeción de Mounin sobre la capacidad del teatro para la comunicación, que hemos planteado en la introducción a este estudio, está basada en el empeño de admitir como modelo único de comunicación y de semiosis el del sistema lingüístico.

Parece que no es fácil cortar la expresión lineal cuando concurren en ella diversos sistemas sémicos, o por lo menos parece prematuro teóricamente. Quizá sea necesario estudiar antes los varios niveles posibles de expresión dramática como un primer paso para llegar a establecer unidades comunes a todos. La unidad discreta del texto dramático sigue siendo «a semiotic philosopher's stone» (Elam, 1980).

3. SEGMENTACIÓN NARRATOLÓGICA

La narratología, partiendo del concepto de «función» definido por Propp (1928) y desarrollado después por Bremond (1970) y Barthes (1970) principalmente, ha conseguido la segmentación del relato y, en general, de todas las artes diegéticas, entre las que están de algún modo el cine (Metz, 1968) y el teatro.

Varios semiólogos y teóricos del teatro han propuesto segmentaciones del texto dramático siguiendo los modelos narratológicos, principalmente el modelo funcional.

Un precedente de esta orientación lo encontramos en Souriau (1950) que propone como unidad la «situación». Una situación es «la figura estructural diseñada en un momento de la acción, por un sistema de fuerzas presentes en el microcosmos, centro estelar del universo teatral, y encarnadas, soportadas o animadas por los principales personajes de este momento de la acción». Señaladas las unidades mínimas, las fuerzas, que carecen de significado como unidades textuales en cada momento del desarrollo del drama, la confluencia de un número determinado de ellas da lugar a una situación específica. La acción dramática se iría desarrollando horizontalmente por el paso de una situación a otra; el paso se realiza mediante un resorte dramático que constituye el nudo en cada articulación.

Las articulaciones dramáticas serían elementos estáticos, mientras que los resortes dramáticos serían elementos dinámicos, y entre unas y otros se produce la tensión que irá desarrollando la obra.

A pesar de la relativa indeterminación de la unidad «situación», este modelo de análisis intenta penetrar en el teatro total, es decir, pasar de la linealidad del texto escrito a la pluridimensionalidad del texto representado en el que convergen distintas fuerzas expresadas por signos de diferentes sistemas.

Una situación inicial, sin ninguna tensión, se ve alterada por

un resorte dramático que da lugar a una segunda situación y así progresivamente hasta el desenlace de la obra que debe resultar una situación de fuerzas en equilibrio, como la inicial. El equilibrio de los dos extremos de una obra dramática no es idéntico: el de la situación inicial es un equilibrio inestable, pues ha de generar el proceso dramático, y el del final debe cerrar todo el proceso. Sin embargo, en la historia del teatro, como en la historia del relato, hay obras abiertas en el texto, que cierra el lector o el espectador cuando llega al final material de la lectura o de la representación, con una interpretación del conjunto: una obra de anécdota abierta puede significar una concepción circular del tiempo, o quizá un sentido recursivo de la vida...

Esta concepción «narrativa» de la obra dramática es, sin embargo, muy discutible, porque la mayor parte de los dramas no atienden tanto a la historia (que suele ser lo que se cierra) como a la tensión entre dos posiciones encontradas, o al enfrentamiento de modalidades entre los personajes, o en el interior de uno de ellos donde se plantea conflictivamente la relación entre dos modalidades, por ejemplo, querer y poder.

Como ejemplo podemos verificar que en *Ligazón* se parte de una situación de equilibrio en la que se introduce un resorte que crea tensión: la pretensión de la Raposa de seducir a la Mozuela por encargo de un Bulto de manta y retaco. Surge un enfrentamiento entre dos posiciones, más que entre dos personajes, porque en cuanto la vieja cambia de tema desaparece la tensión. El proceso de enfrentamiento va *in crescendo* hasta que se extiende a más personajes (dos Ayudantes, de la vieja y de la moza respectivamente) y se desenlaza con la muerte del Bulto. El final de la obra cierra la tensión, pero no alcanza el equilibrio ni termina la historia: la muerte del pretendiente (suponemos que es él, no lo sabemos con certeza), abre una nueva situación inestable, que ya no pertenece al texto. Esto significa que el tema de la obra es la *tensión* en torno a un enfrentamiento, no la historia de ese enfrentamiento, cuyo desenlace no interesa. Una novela nos explicaría lo que ocurre con la Mozuela después de la muerte del Bulto, sus relaciones con su madre, con el afilador, con la justicia...

Lo mismo advertimos en dramas extensos, por tanto no se debe a la extensión, como puede ser *Yerma*. Toda la obra desarrolla un proceso de intensificación de un enfrentamiento entre dos personajes, Yerma y Juan. Los diálogos son expresión directa de esa tensión, y otros signos contribuyen a ella; por ejem-

plo, la luz va cambiando desde la radiante luz de la mañana en el primer acto, a la oscuridad del tercero, o por ejemplo el desequilibrio entre los personajes: Yerma sola / Juan con sus dos negras hermanas, o por ejemplo, el mismo lenguaje que se hace más exclamativo al final de la obra, frente al razonable de las primeras intervenciones. La tensión acumulada por todos los signos del escenario se desenlaza con la muerte de Juan, que no supone, ni mucho menos, equilibrio en la historia, o para los personajes, sino final de la tensión.

Las obras dramáticas se explican sólo parcialmente como relatos: el relato suele dar cuenta de lo que ocurre después del momento de máxima tensión, porque suele explicar teleológicamente los hechos y quiere exponer las consecuencias de una forma de actuar. La tensión dramática se lleva hasta el extremo, se desenlaza en la situación de mayor desequilibrio y queda, por lo general, sin explicaciones textuales. Quizá por esto me ha resultado siempre extraño que, en la revisión de algunos mitos clásicos, el teatro francés actual (principalmente Anouilh) va más allá del momento trágico y desenlaza la representación con la figura de una nodriza que come sopa caliente y es testimonio de que la vida diaria se impone a cualquier mito. Quizá esta visión estaría más ambientada en una narración que en un drama.

S. Jansen en su obra *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique* (1968) y en su aplicación práctica, «L'unité d'action dans *Andromaque* et dans *Lorenzaccio*», propone, como Souriau, una segmentación del texto dramático en unidades de situación. Y define la situación «comme le résultat d'une division du plan textuel en parties qui correspondent à des groupes achevès du plan scènique. Cela veut dire que dans l'analyse du texte concret nous intaurerons la limite entre deux situations là où un personnage entre ou sort, ou bien encore là où il y a un changement de lieu dans le décor. La situation aura alors une characteristique fondamentale de former dans le texte dramatique une unité cohérente, c'est à dire, indivisible par rapport aux deux plans, textuel et scénique, pris ensemble, puisque dans la situation une partie ininterrompue de la ligne textuel correspond à un groupe d'éléments "scénique" qui ne change pas».

La situación así definida sigue teniendo una gran indeterminación, pero tiene el mérito de intentar una segmentación del texto que tiene en cuenta la pluricodificación específica de la obra dramática.

Las situaciones pueden ser funcionales y no-funcionales o libres. Las primeras se corresponden con las que Barthes denomina en el relato «cardinales», y se caracterizan por hacer avanzar la acción de la trama. Las funciones libres suelen ser connotadoras de mímesis y suelen construir el marco de referencias en el que se hace comprensible el drama. Los datos indiciales que se encuentran en todas las funciones orientan al espectador sobre el desarrollo de la obra, aunque a veces con pistas falsas, creando expectativas que luego se descartan, y que tienen la finalidad de mantener el interés.

Este modo de segmentación tiene una segunda parte: una vez determinadas las situaciones de una obra, se pasa al análisis de su distribución y de las relaciones que se generan entre ellas. Se parte de una situación *inicial* y se consideran desconocidas las siguientes *(sucesión);* las posibles relaciones funcionales serán de *yuxtaposición,* es decir, con independencia formal y semántica, o de *anteposición,* es decir, de dependencia. Si partimos de la última situación, la obra estará organizada de alguna de estas maneras: *combinación,* sin dependencia; *selección* con dependencia; *solidaridad,* con interdependencia. En el caso de que las situaciones de interdependencia se condicionen de modo que no puedan cambiar, originan cadenas o sistemas en la obra.

La teoría de Jansen adopta, como podemos ver, el modelo de la glosemática. Pero ésta se había formulado para el análisis de su objeto propio, el sistema de signos lingüísticos, que es ya una abstración, y Jansen intenta con ese modelo describir y segmentar un texto literario y, a la vez, un texto espectacular: ambos, por el hecho de ser creación artística, ofrecen la posibilidad de varias lecturas y varias representaciones respectivamente. El análisis literario se hace sobre la oposición «expresión / contenido» propia del análisis semiológico y no sobre la oposición «forma / sustancia», propia del análisis lingüístico.

La oposición «expresión / contenido» se corresponde, según Jansen, en la obra dramática con «texto / representación». La forma de la obra dramática en la representación presupone la forma del texto, ya que éste funciona como invariante y es «el conjunto de las diferentes representaciones de la obra».

Pero esta definición del texto, aceptable en teoría, si pensamos que todas las representaciones son la realización de posibles lecturas del texto espectacular, resulta inviable en la práctica (Gullì-Pugliatti, 1976), pues resulta imposible conocer todas las puestas en escena de una obra, como sería imposible conocer todas

las lecturas; además, en el supuesto de que se conociesen todas las representaciones hechas y todas las lecturas que históricamente se han hecho, la obra estaría abierta siempre, mientras sea artística, a nuevas posibilidades. La interpretación concreta de un lector («lectura») o de un director de escena («representación») no agotan la «entropía» literaria o artística del texto, que seguirá proporcionando sentidos nuevos ante nuevas visiones.

Jansen considera «texto» a la primera edición de la obra, y sobre él, como base, actúan los directores de escena y eventualmente el mismo autor, si acomete la puesta en escena de su obra. Un ejemplo inmediato nos lo proporciona R. Alberti que retoca sus propios textos en cada montaje. Puede darse el caso de obras realizadas en su primer texto sobre textos anteriores, dramáticas o no, como ocurre con la mayoría de las de Shakespeare. Sería necesario saber qué se entiende por primera edición.

La sustancia del contenido de *Andrómaca* es para Jansen el conjunto de interpretaciones que se han hecho sobre el texto inicial. La forma del contenido, es decir, el todo coherente, el sentido, es lo que da a la obra unidad e impide que se divida en partes susceptibles de interpretación autónoma.

El texto se divide en dos planos: el *plano textual* y el *plano escénico*. En el primero hay dos partes: los diálogos y la dirección (acotaciones). El plano escénico se divide en unidades sucesivas que pertenecen a dos categorías: el personaje y la decoración. Barajando los dos planos, hay en la obra cuatro elementos: diálogo, acotaciones (Jansen las llama dirección), personaje y decorado.

Estas distinciones permiten a Jansen proponer algunos conceptos que resultan útiles en el análisis del texto dramático. Las unidades del texto deben contener al menos una de las cuatro categorías y todas ellas deben poder colocarse en una de ellas.

Sea cual sea el alcance y posiblidades de la segmentación del texto dramático en «situaciones», este concepto resulta identificable (aunque con cierta indeterminación, que quizá no sea posible eliminar) y se ha utilizado con frecuencia en la semiología dramática para el análisis de textos concretos.

Dentro de esta orientación que segmenta al texto dramático como un texto diegético, situamos también a Pagnini (1970). Este autor reconoce como había hecho ya Aristóteles, a la *acción* como elemento fundamental del drama, y procede a una segmentación muy semejante a la que Barthes propone distinguien-

do funciones cardinales, catálisis, informes e indicios. Con este modelo intenta Pagnini el análisis de *Hamlet*.

El modelo barthesiano se completa con algunos conceptos que Pagnini toma de la gramática generativo-transformacional y así llama «complejo escritural» (texto literario) a la «estructura superficial» del texto y «complejo operativo» (escena), a la «estructura profunda».

Ruffini y otros críticos rechazan el privilegio que se da al texto en esta tendencia «narratológica», por la dificultad que supone identificar *situaciones* mediante signos escénicos (plano del significante), a pesar de que se presenten como unidades coherentes e indivisibles en el plano del contenido (texto). Pagnini sigue precisamente el modelo chomskyano para obviar esta dificultad: «la estructura profunda, proposición sencilla o esquema proposicional, puede considerarse la unidad dinámica del texto». De este modo el texto resulta estructura profunda de sí mismo y su segmentación se proyecta también en el espectáculo.

Sin embargo, el problema (con otros nombres) sigue ahí: es preciso confirmar que esas unidades identificadas en el texto literario se corresponden con posibles unidades de la representación. Jansen ha insistido en la necesidad de esa correspondencia de las unidades, tanto desde el punto de vista formal como semántico, pues la segmentación basada sólo en el contenido (semántica, o estructura profunda), puede ser arbitraria, puesto que el contenido deriva de la lectura en cada caso, por tanto es subjetivo; la segmentación basada en las formas puede llevar a un excesivo formalismo sin sentido y a una atomización del texto que prive a las unidades de contenido.

Por otra parte, el cambio de escena o la entrada y salida de los personajes, tomados como criterio de segmentación práctico, lleva la propuesta implícita en el teatro clásico de unidades como actos y escenas que, si en general responden a una realidad, no siempre es así, por lo que el nuevo teatro y la teoría sobre el teatro han puesto en duda su validez y su presentación como norma.

También podemos considerar dentro de la corriente narratológica la segmentación que proponen M. Dinu y S. Marcus, aunque tenga la particularidad de seguir métodos matemáticos de análisis. Marcus analiza la sintaxis narrativa de una obra dramática (así titula uno de los apartados de su artículo) partiendo de la afirmación de que «una obra de teatro no es sólo una estructura dramática engendrada por un conflicto, sino que también

es una estructura narrativa (o sea, un cuento)» (Marcus, 1978, 97 y 98). La segmentación del texto se inicia por los acontecimientos elementales y se procede luego por abstracción en otros niveles para verificar la distribución de los núcleos narrativos o acontecimientos. Las marcas semánticas que se repiten permiten ir señalando los elementos de un vocabulario y su gramática. El estudio de esta sintaxis o gramática exige, según Marcus, una metodología lingüístico-matemática.

La obra dramática es el resultado de una doble actividad: una actividad combinatoria y una actividad generadora, es decir, y refiriéndose a los personajes, creación de personajes (paradigma) y combinación de varios en un texto (sintagmática). La aparición de los personajes se rige por estructuras probabilísticas cuyos primeros parámetros se fijan, como por ejemplo el de la movilidad del personaje contando sus entradas y salidas en la escena.

En otros artículos (1968 y 1972), Dinu analiza la configuración del personaje dramático como unidad de segmentación y sus probabilidades de aparición en el texto, y mantiene la tesis de una correspondencia entre escena y personaje, lo que permite una definición de la escena por relación al personaje, como «un segmento de la obra a lo largo de la cual la configuración de los personajes presentes no sufre cambio», de donde se deduce que cada vez que están en escena los mismos personajes, se trata de la misma situación.

Y desde un punto de vista matemático puede que así sea, pero desde la consideración dramática de la obra no es admisible: es posible que la concurrencia de los mismos personajes en el mismo lugar y con la misma actitud se repita, pero no será la misma escena, porque habrá cambiado la tensión dramática, las relaciones de enfrentamiento, o alguna otra cosa, porque, como hemos sostenido más arriba, el texto dramático no tiene vacíos, y sería inútil repetir la misma escena. Yerma y Juan concurren en escena muchas veces, pero nunca es la misma situación, no se da recurrencia escénica, y cambia desde la actitud corporal hasta los diálogos, cada vez más estridentes y desesperados.

Dinu y Marcus han intentado analizar la obra dramática prescindiendo del diálogo, pues consideran que la especificidad de esta forma de expresión no es más que uno de tantos tópicos como hay respecto al teatro, y han demostrado que muchas de las informaciones que parecen proceder de la palabra de los personajes, son realmente «consecuencia de estrategias no-verbales». Por ejemplo, en lo que se refiere al orden de importancia de los

personajes [...], el orden que resulta de la estrategia escénica es casi el mismo que el obtenido por la intuición de los espectadores, cuyo punto de partida es el espectáculo teatral» (Dinu y Marcus, 1978, 101).

En resumen, el análisis y segmentación del texto dramático desde los conceptos narratológicos, se han realizado desde las dos perspectivas que resultan más frecuentes: la que parte de la acción (y su abstracción *función* o *situación*, en sentido dinámico o estático respectivamente) y la que considera al personaje, en su paralelismo con la acción (apariciones y desapariciones en escena; entradas y salidas, relación actancial con las funciones).

En los dos casos se intenta, de algún modo, poner en relación al texto escrito con la representación y dejar campo abierto al análisis de los signos no-verbales.

No se han realizado propuestas de segmentación apoyadas en unidades de tiempo o de espacio, es decir, de la otras dos unidades que con la acción (situación, función) y el personaje constituyen la materia del drama. Quizá sea debido al escaso desarrollo que tiene su estudio hasta la actualidad.

4. SEGMENTACIÓN LINGÜÍSTICA: LOS DEÍCTICOS

Para evitar las objeciones que se han puesto al análisis narratológico de los textos dramáticos, se han buscado otros medios de segmentación apoyados en datos del discurso y en sus formas lingüísticas. Los más destacados son los que toman como índices para limitar las unidades dramáticas los términos egocéntricos y en general los elementos deícticos de la lengua. P. Gullì-Pugliatti inicia esta orientación con un artículo publicado en 1976, «I segni latenti. Scrittura come virtualità scenica in King Lear», y A. Serpieri plantea las posibilidades del método al año siguiente en «Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale». Un volumen titulado *Come comunica il teatro: dal testo alla scena* recogerá el artículo de Serpieri, que glosa y aplica Gullì-Pugliatti en «Prova di segmentazione di due brani drammatici a verifica della proposta di découpage in orientamenti deittici formulata de A. Serpieri». Con el mismo criterio realiza su estudio R. Rutelli en otro artículo del mismo volumen titulado «Due frammenti di *Romeo and Juliet*. La manifestazione metalinguistica e paralinguistica della deissi», y K. Elam en «I. Appunti sulla deissi, l'anafora e le transformazioni nel testo drammatico e sulla scena.

II. Segmentazione di brani da alcuni testi teatrali», y algunos otros recogidos en el volumen.

P. Gullì-Pugliatti parte del texto literario como creación lingüística, porque cree que la lengua de una obra dramática contiene, al menos en parte, su propia determinación escénica; llega a la conclusión de que no puede hablarse de una lengua específicamente teatral y, por tanto, los análisis dramáticos no puede agotarse en el texto escrito.

Descubre, en cambio, en el texto convenciones de época y un lenguaje teatral también de época, en correlación con otras convenciones de la escena que diseñan unas virtualidades de articulación del texto en el escenario. Desde esta primera afirmación se puede admitir que el escritor, al crear su obra, tiene en su mente una puesta en escena, a la que da forma escrita desde las convenciones que sigue.

Las dificultades para encontrar desde esta perspectiva la unidad básica son grandes, y así lo reconoce Gullì-Pugliatti, como lo reconoce Kowzan desde otro punto de partida.

La especificidad del texto dramático consiste, como ya hemos repetido reiteradamente, en la disposición para la representación. La disposición, que está impuesta por la forma en que se recibe el teatro, es decir, por la representación, y en ese sentido puede considerarse como un efecto *feedback* que da testimonio de un proceso de comunicación de modelo circular. Parece lógico que, si es así, el estudio del texto comprende de algún modo el estudio de la representación, al menos de una virtual representación. No hay que pensar que las unidades del texto tienen alguna relación con una determinada y concreta puesta en escena, es decir, que una representación influya en el texto escrito, cuyas formas están fijadas; la unidad establecida no es por la representación, sino por el texto que virtualmente se destina a la representación.

Serpieri rechaza los intentos de segmentación narratológica porque no los cree adecuados para una obra dramática que no narra, sino que es realmente un proceso dinámico en el que concurren diversos discursos todos en directo. Para segmentar el texto no basta segmentar la historia, que sería una paráfrasis narrativa por partes, y es preciso buscar los indicios que vinculan esa historia con una situación escénica, y para ello es preciso identificar los segmentos indiciales-deíctico-performativos del texto, que son los que en el escenario indicarán los cambios, y en último término las unidades de la representación.

Es posible que las unidades así identificadas puedan coincidir en ocasiones con unidades narrativas, pero siempre será casual, y en todo caso indiferente, para la validez del método.

El lenguaje teatral es siempre un lenguaje directo, aunque no espontáneo, como hemos podido comprobar al estudiar el diálogo dramático, y tiene referencias continuas a la situación inmediata, es decir, al contexto escénico, por medio de las acotaciones en el texto escrito y por medio del gesto, del movimiento, de la luz, etc., en el escenario. Pero, además, el mismo lenguaje dialogado está lleno de indicaciones deícticas que lo vinculan a una situación presente en un espacio y un tiempo escénicos inmediatos.

La doble articulación que Martinet había señalado como específica del lenguaje hablado, se amplía con una *tercera articulación* que, según Serpieri, pone en relación la expresión verbal con el contexto inmediato. Un lenguaje hablado en directo, con finalidad ilocutoria y perlocutoria, como es el diálogo dramático, forma sus unidades de sentido por concurrencia de los dos planos, el verbal con sus articulaciones deícticas de los sujetos de habla con los objetos presentes, y el contextual o situacional, donde los índices se llenan de sentido mediante la ostensión como proceso semántico.

El lenguaje dramático se caracterizaría por esta tercera articulación que da lugar a una interacción «palabra-contexto situacional», como ya había apuntado Veltrusky al estudiar los caracteres del diálogo dramático.

La tercera articulación se suma a las dos que aporta la palabra y lo hace a través de las acotaciones, que se refieren al mismo diálogo, a sus aspectos paralingüísticos, a los sujetos del mismo, a la situaciones que crea, a los objetos inmediatos, al tiempo y al espacio donde se desarrolla.

En el lenguaje estándar la deíxis es un recurso del sistema para señalar las referencias, es decir, para destacar la función representativa de los términos. En el lenguaje dramático se desarrolla una función performativa-deíctica que establece una correlación de los actos lingüísticos con un contexto pragmático concreto. Y éste sería el rasgo más relevante del texto dramático.

La deíxis dramática se semiotiza y se convierte en signo icónico como suplemento informativo de la dirección de las relaciones entre los personajes; por ejemplo, cuando dos se enfrentan delimitan ostensivamente sus «territorios» por medio de los índices personales y espaciales; otras veces la deíxis se hace sim-

bólica al traducirse en acción de acercamiento o alejamiento. Peirce ha reconocido que los signos más perfectos son aquellos en los que el valor icónico, indicial y simbólico aparecen en simultaneidad. El lenguaje del teatro ofrece muchos ejemplos de esta concurrencia y de ahí deriva la multilinealidad de los códigos dramáticos, según Serpieri, y la pluralidad de los contenidos.

La deíxis tiene un gran relieve en un lenguaje de situación, por eso el lenguaje dramático está plagado de deícticos en una proporción mucho más alta que cualquier otro tipo de lenguaje.

Es posible que la razón se encuentre en la calidad de «palabras vacías» que tienen los deícticos; su carencia de notas intencionales y su capacidad para señalar hacen posible que en una situación adquieran significados y los sustituyan por otros, es decir, que tengan un carácer dinámico que resulta aprovechable en el lenguaje en directo. Si a esto añadimos que el tiempo en el teatro es siempre presente, y el espacio tiene unos límites inmediatos, se explica que las operaciones de deíxis saquen el máximo rendimiento a las relaciones inmediatas de la palabra con los sujetos, los objetos y las acciones.

El relato utiliza con preferencia la deíxis anafórica, mientras que el teatro se inclina en sus usos por la deíxis indicial (Bonomi, 1875). La primera se caracteriza por sus referencias al mismo lenguaje (palabra sobre palabra), la segunda se refiere a elementos objetivos de la situación extralingüística (palabra sobre el entorno). Los dos tipos se dan en el teatro, el primero en el diálogo, pero el segundo se da en exclusiva en el teatro, por eso destaca más.

El teatro utiliza un lenguaje abundante en deícticos que señalan personajes, objetos, movimientos, etc., en tiempo presente y en espacio inmediato, y la operación ostensiva es continuada. Podemos decir, por ello, que lo más específicamente teatral está en el discurso, no en la historia, porque es un discurso que muestra en sus propios términos la relación con la situación inmediata.

Pirandello definió el teatro como «acción hablada», porque la acción dramática procede y es creada por la palabra que tiene un valor ilocutorio (el hablante hace algo con sus enunciados: pide, promete, amenaza, discute, etc.) y también perlocutorio: todo lo que consigue de los otros personajes lo consigue por medio de la palabra (le conceden, le discuten, lo temen, etc.). El lenguaje del teatro no desarrolla la función «representativa», es decir, no está en el escenario para suplir ausencias de objetos,

o acciones de personajes, etc., porque los objetos y las personas están ya en escena, cosa que no ocurre en el relato; el lenguaje dramático es la expresión de un compromiso de los sujetos que realizan actos con la palabra.

Este lenguaje es, por tanto, un lenguaje performativo, pues no se limita a dejar constancia de los que están presentes o ausentes (constativo / representativo, locutorio), sino que implica acciones realizadas por el hablante y pretende una determinada conducta en el oyente. En resumen, es un lenguaje pragmático porque sus formas vinculan a los usuarios con la situación. Los deícticos toman su significado ocasional de la situación y relacionan el discurso con el contexto pragmático por medio de la actividad lingüística de los hablantes. El discurso narrativo puede dar sentido a sus formas deícticas mediante indicaciones verbales, el discurso dramático da sentido a sus formas deícticas preferentemente con indicaciones pragmáticas.

Podemos afirmar que el texto dramático es performativo e incluye sus propias determinaciones escénicas y, en consecuencia, al segmentar el texto escrito se segmenta la virtual representación simultáneamente.

Serpieri concluye que no cabe más segmentación específicamente teatral que la que se realiza sobre el texto. No resulta pertinente la oposición texto/escena, porque el sentido de la escena es el sentido del texto y las formas de la escena no son más que el desarrollo de las indicaciones ya contenidas en el texto.

El lenguaje teatral indica el gesto que establece relaciones entre el personaje y el objeto escénico, iconiza al mostrar ostensivamente el referente objetual de un término y simboliza porque tiene un contenido semántico convencional.

Todo lo que está en escena representa, todo se convierte en signo y se organiza en unidades de esa tercera articulación que señala Serpieri. Es posible que no todos los indicios para organizar la tercera articulación (la literaria dramática) estén en el texto, pero sí están los más importantes para dar unidad al sentido, y suelen dejar a la creatividad del director de escena amplios márgenes de libertad para completar el conjunto, y amplios márgenes de creatividad al actor para modular los elementos paralingüísticos en relación con el lenguaje del diálogo, los elementos mímicos, proxémicos, etc., que completen los que están insinuados en la misma frase o en las acotaciones escénicas.

Serpieri, apoyándose en la mayor parte de estos hechos, pro-

pone un modo práctico de segmentación que consiste en señalar las unidades de acuerdo con «la dirección de una orientación performativo-deíctica», que corresponden, como es lógico, a «una articulación indicial de la escena», más que a una unidad de información (sentido), o a una imagen o secuencia narrativa. La unidad dramática sería una unidad de movimiento/orientación performativo-deíctica hacia un mismo tiempo, un mismo espacio, menor que una escena y mayor que una unidad de sentido. Estas unidades podrían subdividirse más, en *lexías,* como propone Barthes, según el sentido que se dé a la lectura.

Este tipo de segmentación es metodológica, no normativa. Generalmente una segmentación implica una metodología, y la de Serpieri se presenta como específicamente teatral, con la ventaja añadida de que supera el enfrentamiento texto-escena, que parecía el mayor escollo en cualquier intento de segmentación del texto dramático en todos sus aspectos.

La segmentación inicial establecería *unidades mínimas* mediante criterios performativo-deícticos; una segunda fase pasaría a unidades más amplias, que podrían denominarse *microsecuencias* y éstas se organizarían en *macrosecuencias,* que pueden coincidir con las escenas, y de éstas se accedería a la organización tradicional y textual en actos.

En la práctica se parte del personaje que está hablando y se señalan sus relaciones con el interlocutor o con el entorno por los signos indéxicos que vaya utilizando; se comprueba qué tipo de acto realiza en cada cambio de orientación y se definen los límites materiales a la vez que el sentido de la unidad así determinada. Esa unidad sería por su contenido una unidad del discurso performativo, tendría unos límites objetivos señalados por la presencia textual de índices que se traducirían en el escenario mediante otro tipo de signos también sensibles. La orientación que los personajes dan a su palabra cuando se mueven, toman objetos, aluden a otros personajes, o cuando prometen, piden, amenazan, rechazan, etc., es cambiante y hace progresar la obra hacia su desenlace.

La segmentación del texto de Beckett, *Esperando a Godot,* sirve a Serpieri para verificar su método; pero la práctica no parece resultar tan alentadora como la teoría. Parece que los deícticos no se muestran como límites excesivamente nítidos, y, por otra parte, si se tienen en cuenta todos los que están en el texto, sin aplicar otros criterios, atomizan la obra tanto como el método propuesto por Kowzan. Tiene sin embargo el gran valor de

tomar en sus análisis conjuntamente el texto y la representación partiendo del texto que es el objeto fijado.

Por último señalamos algunos intentos de segmentación del texto dramático limitados a los signos escénicos. Son muy recientes y están influidos por la orientación semiótica pragmática que considera la segmentación menos interesante que la semiótica sintáctica.

La escansión sémica de la representación (texto espectacular en su nomenclatura propia) es, según F. Ruffini, inútil intrínsecamente, aun en el supuesto de que pudiera conseguirse. No es cierto que el sentido de las unidades dramáticas se forme verticalmente por la convergencia de códigos, o líneas de códigos diversos, y luego se desarrolle horizontalmente en el tiempo de la representación. La formación de sentido y su expresión se dan en simultaneidad en las dos direcciones, ya que el espectáculo actúa como una máquina cibernética, de modo que podría ser analizado en términos de teoría de la información (Ruffini, 1978).

Pero esta posibilidad ya ha sido realizada por Dinu y Marcus, tomando como punto de partida no la representación sino el personaje y ya hemos visto que los procedimientos matemáticos, por su carácter cuántico, no dan explicaciones satisfactorias a los hechos literarios en los que la cualidad puede hacer pertinente el orden, la distribución, etc., aun manteniendo el mismo número de personajes en cada ocasión.

Ruffini considera presemióticos a todos los intentos de segmentar el texto dramático, ya que parten de una consideración del texto como «producto» más propia del estructuralismo que de la semiología propiamente dicha para la que el texto es un elemento en el proceso de comunicación dramática.

Ruffini toma en esto una actividad reduccionista porque identifica semiótica con pragmática. Si se deja fuera la sintaxis y la semántica no es de extrañar que pierda interés la segmentación, pero esto está solamente justificado si convencionalmente se admite esa reducción previa de la semiología, y se excluye todo tipo de análisis textuales.

De Marinis destaca el cambio de orientación de la teatrología hacia el espectador, aunque «es preciso añadir que este importante cambio de objeto, desgraciadamente, no ha producido aún los resultados que se esperaban y esto, particularmente, por dos razones principales: 1) en primer lugar, puesto que este cambio temático no ha sido acompañado por un cambio metodológico análogo, esto es, por el paso, según nuestro parecer, de un

paradigma estructuralista a un paradigma pragmático», y 2) «el hecho de haber puesto al espectador en el centro del discurso, a menudo ha provocado una estampida teórica» (De Marinis, 1986, 11).

Si el cambio de orientación lleva a la teoría del teatro a centrarse en el proceso de comunicación dramática y concretamente en la fase de recepción, el tema de la segmentación del texto pierde relieve. Estamos de nuevo en la actitud reduccionista. La semiología no puede renunciar al estudio de la obra porque ésta haya sido el objeto central del estructuralismo; la sintaxis y la semántica semióticas tienen también como objeto central el texto, sin que esto impida que además atienda en el nivel pragmático el espectador. En todo caso se olvida que la semiótica puede tomar como objeto el texto dramático desde un paradigma pragmático. De Marinis parece identificar el cambio de objeto con el cambio de paradigma: puede cambiarse de tema sin cambiar de método, y puede cambiarse de método sin cambiar de tema.

La segmentación del texto dramático es tema fundamental en la sintaxis semiótica, pero tiene además una vertiente semántica porque son precisamente los valores semánticos los que proporcionan criterios para señalar unidades formales, y tiene una fundamentación pragmática porque la recepción se realiza sobre unidades formales con sentido. La segmentación del texto dramático ralizada en el texto literario (dirigido a la lectura) y en el texto espectacular (dirigido a la representación) incluye todo el proceso de la comunicación dramática y sus aspectos.

V

EL PERSONAJE

1. EL PERSONAJE

La narratología considera al personaje como una de las unidades fundamentales de la sintaxis del relato, junto con las funciones, el tiempo y el espacio. A su entidad sintáctica, se suma su valor semántico y sus relaciones pragmáticas, como es lógico, puesto que la determinación de las unidades sintácticas se hace necesariamente desde criterios semánticos, y éstos implican relaciones con otras unidades internas o externas a la obra.

Respecto al personaje dramático podemos admitir, como punto de partida convencional para iniciar el análisis, la misma situación, y así podemos considerarlo como unidad del texto literario y del texto espectacular que será encarnado en la figura de un actor para la representación.

El espectador tiene una noción previa de lo que es el personaje tomando como marco general de referencias la persona e interpreta lo que ve en el escenario en los límites físicos que le señala el actor. La noción de personaje cambia pragmáticamente por relación al horizonte de expectativas de una cultura y por relación a la competencia de los espectadores: el sentido que adquieren los personajes de una misma obra es diferente, en su ser intrínseco y en las relaciones que pueden establecer con otros, en las distintas lecturas, en las distintas interpretaciones.

La puesta en escena de obras cuyos personajes no actúan como podía esperarse, porque se desprenden de los modelos vigentes hasta el momento, producen desconcierto en los espectadores. Y esto es lo que ocurre con muchas obras del teatro actual. En estos casos se espera de la crítica o de la teoría dramática que expliquen las obras y señalen nuevos marcos de re-

ferencia para que se supere el desconcierto. Pero la crítica, tan ideologizada en ocasiones como la misma creación literaria, oscila desde los que creen que no es necesario dar explicaciones a las obras que se salen del «sistema» porque su finalidad es precisamente ir contra el sistema y no dejarse clasificar y, por tanto, ser absorbidas por un nuevo sistema que amplíe el anterior, a los que creen que las nuevas obras son sencillamente la negación de algunos de los esquemas vigentes, y, por tanto, ya pertenecen al sistema, o bien los que creen que están en el secreto para entender las nuevas obras pero no las explican a los demás porque los creen «burgueses» y claramente incapacitados para entender. Y el desconcierto sigue y hasta se amplía.

Vamos a recoger algunos datos históricos para fundamentar algunas explicaciones, no a las obras, sino a la nueva situación del personaje que relacionamos con cambios procedentes de la investigación social, psicológica y humana, en general.

El teatro naturalista y el realista se consideró, en general, como teatro de personajes, porque solía organizar su trama en torno al personaje. Éste era, en muchos casos, la categoría más trabajada y su construcción se cuidaba minuciosamente en todos sus aspectos: el físico, cuyos datos solían ofrecerse con valor fisonómico; el moral, expresado en la conducta y en los juicios que se le atribuyen; el psíquico, que daba la clave de las motivaciones de los demás aspectos, o, al revés, era una consecuencia de ellos.

El dramaturgo utilizaba las descripciones de la apariencia del personaje, las interpretaciones de sus rasgos como índices de sus valores anímicos y de sus actitudes morales, que les daba carácter, y el conocimiento que decía tener de su interior, como medios para poner límites seguros y netos a sus creaciones, que, si estaban bien hechas, alcanzaban con facilidad «vida propia». Y éste fue uno de los *topoi* más aceptados por la crítica realista.

Autores, lectores, espectadores y críticos comparten este presupuesto, que les sirve de marco general para sus interpretaciones. Por otra parte, era también general a todos las idea de que el proceso de creación de esos personajes vivos era la mímesis: los personajes literarios son retratos, realizados en forma directa sobre individuos reales que por su fuerza interior se convierten en tipos de interés general (prototipos), o realizados indirectamente por superposición de varios individuos de los que se eliminan los caracteres particulares y se conservan los rasgos de valor más general (algo así como las fotografías superpuestas

de Galton). La idea del proceso de creación y de los resultados está tan arraigada en este sentido, que forma parte de la definición que todavía hoy da el DRAE: «*Personaje* (2.ª acepción): cada uno de los seres humanos, sobrenaturales o simbólicos, ideados por el escritor, y que como dotados de vida propia toman parte de la acción de una obra literaria».

Sin embargo, desde principios del siglo actual, y desde varios frentes se ha producido un verdadero «asalto a la personalidad» y al personaje y la euforia decimonónica respecto a las posibilidades de crear grandes personajes con vida propia, con perfiles ontológicos, morales y funcionales claros, parece que va decayendo, y una buena parte de la crítica anuncia la desaparición del personaje y otra buena parte hasta niega su existencia.

Mukařovski resume esta situación precisamente: «Para la teoría del teatro, la situación es más interesante que antes, pero al mismo tiempo es también más complicada, pues si bien han desaparecido las viejas seguridades, las nuevas aún no existen».

Efectivamente, el psicoanálisis ha mostrado que el concepto de persona no es claro, ni tan sencillo como se creía, y que la correspondencia entre rasgos físicos y el ser interior no se ve más que en la literatura, en algunas obras literarias. La parte consciente del hombre, es decir, aquella a la que quizá pueda acceder el análisis y el conocimiento, es una parte pequeña en el conjunto de la persona, mientras que el inconsciente, la mayor parte de la psique, permanece desconocida no sólo para los demás sino también para el mismo sujeto: no es posible el conocimiento del hombre ni a través de sus manifestaciones exteriores, que no responden a motivaciones interiores y sí muchas veces a causas sociales, ni es posible el conocimiento a través de la introspección. Los caminos abiertos al conocimiento de la psique son precisamente aquellos en los que la razón interviene menos o desaparece: el sueño, la intuición, el fantasma o sueño diurno, etc.

Todos los movimientos culturales de este siglo acusan el peso de estas ideas psicoanalíticas y, por de pronto, se pierde el optimismo que implicaba el considerar posible el conocimiento del hombre en su totalidad, e incluso el pensar que mediante el contraste de varias experiencias de observadores diversos se podía llegar al conocimiento ontológico (perspectivismo). Los personajes se trazarán con gran cautela a partir de estos descubrimientos: el expresionismo los concibe como siluetas vacías de contenido, o los limita a uno de sus rasgos que considera esencial, de ahí la frecuencia de la caricatura en este movimiento. El drama

expresionista diseña sombras, apariencias, contraluces, y les atribuye un rasgo o dos que los definan visualmente: una vieja es «báculo y manto», «la madre aspa sus brazos», el afilador se define por su rueda al hombro, y todos coinciden en su caracterización interior al ser movidos por la avaricia y la lujuria. El surrealismo pone en escena personajes distorsionados, cortados, compuestos de trozos, como Ubú: tiernos y déspotas, autoritarios pero cobardes, vanidosos y vacíos... muy alejados de aquellos caracteres de cuerpo entero que vivían en el drama realista y se salían de él para tomar autonomía extraliteraria.

Por su parte, la filosofía del lenguaje empieza a aclarar algunos conceptos semánticos, que van a influir decisivamente en la creación literaria y en la manipulación lingüística del discurso. La idea del signo como la concurrencia de un significante y un significado, y la idea de que tanto el significante como el significado son entidades claras, delimitadas y presentes de modo idéntico en todos los usos de la lengua, es sustituida por la idea de la complejidad del significado, en el que se analizan aspectos que se van concretando en conceptos como referencia, denotación, intensión, connotación, imagen asociada, unidades mínimas de significación (semas), isotopías, recurrencias semánticas, etc. El signo no es una simple etiqueta que se opone a su referencia, porque los modos de relación de los términos con sus *denotata* son muy diversos y además se concretan únicamente en un contexto y en el uso. Cuando un autor juega con las diferentes posibilidades de relación y expresión semántica, el lector y la crítica pueden sentirse tan desconcertados como cuando se presentan personajes complejos, fragmentarios o absurdos.

Hay quien piensa que el Teatro del Absurdo utiliza unos esquemas de relación nuevos con el único fin de desconcertar al público. J. Lemarchand en un prólogo que figura al frente de las *Obras completas* de Ionesco, presentadas por Aguilar (1973), explica el placer que le produjo el comprobar el desconcierto del público a la salida del estreno de *La cantante calva*. El objetivo de esta obra era, según Lemarchand, «épater le bourgeois», y efectivamente los burgueses que asistieron a la *première* salían asombrados de no haber visto a ninguna cantante calva y, por el contrario, de haber visto a un bombero, que no tenía nada que hacer desde su punto de vista de espectadores.

Si *La cantante calva* fuese esto, después del estreno y corrida la voz, ¿en qué queda?: el acertijo, la sorpresa vale para una sola vez. Pero no es eso, o por lo menos no es solamente eso.

Es una obra que cuestiona sobre el escenario, integrándolos en la misma anécdota, es decir, teatral no discursivamente, algunos de los recursos de los que el teatro anterior había abusado: las anagnórisis y los descubrimientos ante el público de relaciones entre personajes que están hablando y que conocen perfectamente lo que pasa o lo que ya ha pasado; las conversaciones frívolas sin ningún contenido que ni hacen avanzar la acción, ni caracterizan a los personajes y sólo consumen tiempo para llenar las dos horas de la representación; la caracterización del personaje mediante su nombre propio, etc. Así pueden interpretarse el diálogo de los Martin y la criadita Mary, que resulta ser Sherlock Holmes; la inacabable cháchara de la señora Smith sobre la comida inglesa; las referencias del señor Smith a los personajes que tienen el mismo nombre de Bob Watson.

La cantante calva llama la atención como lo hace el teatro, mediante una anécdota (absurda, pero anécdota) sobre la capacidad del lenguaje como creador de referencias unívocas, sobre sus posibilidades de identificación denotativa, sobre sus relaciones con la realidad en su función representativa (el reloj que da más campanadas de las normales...). Tiene muchas posibles lecturas esta obra de Ionesco, y quizá, entre ellas, pueda reconocérsele ésa de asustar a los burgueses, que, por otra parte, ya deben estar curados de espanto, si quedan.

El teatro no utiliza hoy el lenguaje como lo utilizaba, no tiene seguridad en la construcción y presentación de sus unidades, duda de su capacidad para crear historias o caracteres. A veces da la sensación de que ha desaparecido el tema, de que no hay personajes de relieve, de que no hay más tiempo que el de la representación, ni más espacio que el escenario, y que toda la obra es como una masa amorfa.

No es de extrañar, pues, que se discuta y se ponga en entredicho la existencia del personaje. Vamos a repasar las principales causas culturales que han desembocado en esta situación, y vamos a intentar un análisis del personaje desde una actitud semiótica, en el Texto Literario y en el Texto Espectacular, ya que la construcción del personaje se realiza mediante los dos textos. El diálogo define el personaje en su idiolecto, en su competencia cultural, en sus acciones morales, puesto que realiza acciones mediante la palabra, incluso en su funcionalidad en el drama al diseñar sus relaciones con los demás y su valor de sujeto, de objeto, de ayudante, etc., respecto a las funciones o situaciones de la obra. La lengua de las acotaciones ofrece datos sobre

la apariencia física, el traje, los movimientos y distancias en el escenario, los gestos y la actitud corporal de todos los personajes. No resulta equivocado decir que todo en el drama gira en torno al personaje: todo lo dicen, lo hacen o lo sufren los personajes, a pesar de lo cual hoy se niega su existencia.

Los ámbitos en los que se ha anunciado la desaparición del personaje en el drama moderno, son fundamentalmente tres:

a) Teorías de orientación lingüística.
b) Teorías sociológicas o ideologías sociales.
c) Teorías psicoanalíticas.

Es indudable que el personaje que aparece hoy en el teatro no se parece nada, o se parece muy poco, al personaje del drama realista; es indudable que las viejas seguridades han desaparecido y aún no han sido sustituidas por otras y, por tanto, no existe una teoría estable sobre el teatro, sobre sus unidades, sobre el personaje en concreto, sin embargo podemos adelantar, antes de pasar a la exposición de las diferentes teorías que lo niegan, que ha desaparecido un concepto de personaje, no el personaje, y está haciéndose otro concepto de personaje, que será más claro cuando en las creaciones dramáticas vayan afirmándose algunos de sus rasgos o de sus negaciones.

2. La desaparición del personaje: deconstrucción del concepto

F. Rastier realiza una sistemática deconstrucción del concepto de personaje como *estructura mimética,* es decir, como ser de ficción creado por copia directa o analógica de la realidad; como *función dialéctica* en relación de identidad ideológica con el autor y el lector del texto, es decir, como manifestación de las ideas del autor y del espectador que lo interpreta; y como *unidad narrativa.*

La razón de esta negación de la entidad del personaje como concepto de una teoría literaria en todos los valores ontológicos, ideológicos y literarios, es que de él se han predicado todos los contenidos positivos y negativos que pueden referirse a la forma y a las funciones, a su unidad y a sus posibles relaciones que a lo largo de la historia de la teoría literaria se han ido construyendo sobre el personaje como punto de referencia (Rastier, 1972).

Es posible que sea así, pero es seguro que no se ha predicado del mismo personaje y a la vez contenidos positivos y negativos. No se puede hablar de un «concepto» de personaje y tomarlo como sujeto de las predicaciones realizadas a los diferentes personajes de las obras dramáticas escritas en todos los tiempos y espacios. La diversidad de personajes, la enorme variedad de modos de entenderlo y de construirlo a lo largo de la historia del teatro, hace posible predicaciones muy dispares y hasta contradictorias.

El personaje ha sido «el centro de batalla» de todas las dudas metodológicas en el estudio del teatro (Rastier, 1973), y sin embargo es un concepto del que la teoría podría muy bien prescindir puesto que no es más, asegura Rastier, que un arma ideológica con que la vieja crítica descalifica a la «nouvelle critique». Y la argumentación para apoyar esta conclusión la realiza siguiendo los puntos que resumimos a continuación.

El personaje no es más que el sujeto, objeto o circunstante de las acciones, y, por tanto, no adquiere ningún relieve, no tiene ninguna importancia en un género como el teatro en el que lo decisivo es la acción; en la obra dramática no interesa «quién» o «a quién» se hace algo, sino lo que se hace.

Sin embargo advertimos que, aparte de lo discutible que hoy resulta reducir el drama a la acción (el Teatro del Absurdo ha hecho dramas sin acción; *Yerma* es el drama de un carácter, no una secuencia de acciones...), si nos situamos en los presupuestos de Rastier, es evidente que bajo su tesis se trasluce la teoría de Propp y su polémica con Lévi-Strauss, sobre el valor y la importancia relativa de las funciones y de los personajes en el relato.

Las funciones, que son abstracción de acciones, son el hilo conductor de la historia, o mejor, de la sintaxis literaria del relato y pueden reducirse a un verbo o a un nombre verbal: Agredir / Agresión / Viajar / Viaje, etc., que resume, ordenándolas en un esquema de acciones y reacciones, las fases del conflicto desde su planteamiento hasta su desenlace. Y hasta aquí es algo que admite hoy toda la crítica narratológica.

Ahora bien, en consecuencia lógica, hay que admitir que la categoría gramatical «verbo» (y nombre verbal) implica necesariamente desde el enunciado (no sólo en sus variantes de uso «personales»), unos sujetos, objetos y circunstantes, de naturaleza personal (todos, o parte al menos), es decir, unos actuantes que en el discurso narrativo o en el dramático se convierten

—mediante rasgos anecdóticos y situados en un espacio, un tiempo y unas relaciones— en personajes.

Por otra parte, no es un dogma que la estructura de una historia deba explicarse partiendo necesariamente de las acciones, pues puede clararse perfectamente tomando como punto de partida las relaciones que se establecen entre los personajes: Agresor / Agredido, Viajante, Seductor / Seducido, etc., y que implican una acción: agredir, viajar, seducir, etc.

Creo que no son sólidas las objeciones de Rastier y han quedado rebatidas, pero aparte de la correspondencia paralela que se advierte (funciones-actuantes / acciones-personajes) y que exige la misma actitud ante los dos tipos de unidades, lo que se ha discutido en la teoría de Propp no es la existencia del personaje, sino su relativa importancia respecto a la función. Y efectivamente puede plantearse de un modo problemático cuál de estas categorías es anterior, o cuál tiene más relieve en el relato o en el drama, pero de esa discusión no es lógico deducir la tesis de la desaparición del personaje.

Tampoco parece lógico pensar que si la función es un concepto literario, que se alcanza por abstracción de las acciones del discurso, el concepto literario de actuante no se alcance paralelamente por abstracción de la unidad del discurso llamada personaje. La crítica tradicional puede utilizar el concepto de personaje como arma ideológica contra la nueva crítica, pero esto no demuestra en ningún caso que el personaje no exista, sino que se hace de él un mal uso y, en todo caso, habrá que precisar sus cambios en la creación literaria, si es que los hay, incluso sus cambios en la teoría literaria, si es que los hay.

En las argumentaciones de Rastier se confunden niveles y unidades del texto con categorías estructurales y conceptos de la teoría literaria. El personaje es un concepto de la teoría literaria, como otras unidades, que se consideran categorías sintácticas, porque es identificable en el texto, a lo largo de todo el discurso, mediante criterios semánticos que lo definen y mediante criterios funcionales que lo delimitan por relación a la función y a los otros personajes, en una relación de actuantes: un determinado personaje del texto, presentado en su apariencia física, con un modo de actuar, con unas relaciones humanas personales, familiares, sociales, etc., desempeña unas funciones de sujeto de un verbo (función) o de objeto, o se suma a las funciones que tiene otro personaje (auxiliar), etc., y todo esto no se plantea de un modo directo e independiente para cada uno en el discurso, sino que

se ofrece como un *continuum* que no se cerrará sino con el mismo texto.

Tampoco resulta muy consistente otra objeción que Rastier opone a la existencia del personaje y a su validez como concepto de la teoría literaria. Según este autor no hay fundamento científico para mantener desde una perspectiva lingüística la diferencia entre acción y cualidad. La acción es la base para distinguir una función de otra; la cualidad, que sería la base para diferenciar a un personaje de otro, no es sustancialmente diferente de la acción, y, por tanto, la cualidad debe considerarse integrada en la misma acción.

Este argumento, que podría tener cierta validez «semántica» (Amar / Ser amante) es insostenible desde un punto de vista gramatical. Acción y Cualidad dan lugar a dos categorías gramaticales bien diferenciadas, el Verbo y el Adjetivo, con una diferencia funcional clara: nuclear la del verbo y adyacente de un núcleo nominal el adjetivo. «Agresión» es la función que corresponde al verbo «agredir», bien diferenciado de «Seducción» y de su verbo «seducir» y de cualquier otra función y su verbo correspondiente. Ahora bien, el sujeto de la Agresión es el actuante «Agresor» que puede presentar cualidades muy diversas al investirse de los rasgos individuantes que lo convierten en personaje: interior/exterior, ocasional/permanente, desconocido/conocido, etc.; mediante oposiciones textuales basadas en éstas o en otras cualidades, puede alterarse la estructura de una obra y pueden diferenciarse sus personajes de un modo semejante a lo que se consigue cambiando las funciones: si sustituimos «Agresión» por «Seducción», la historia cambia radicalmente; pero si mantenemos la función «Agresión» y proponemos un «Agresor» con unas cualidades de personaje determinadas, la obra puede cambiar radicalmente al modificar esas cualidades y convertirse en un relato, en un drama que no tiene nada que ver con el primeramente propuesto.

Valle-Inclán organiza *Ligazón* en torno a una función «Seducción» con un cuadro de personajes que dan lugar a los dos actuantes implicados en la función «Seductor / Seducida». Los personajes son cinco, tres en el ámbito del Seductor y dos en el ámbito de la Seducida: un Bulto de manta y retaco y sus dos ayudantes, la Raposa y la Ventera//la Mozuela y su Ayudante, el Afilador.

En el mismo esquema actancial que puede encontrarse en *La Celestina:* un Seductor, Calixto, con sus ayudantes, la Celestina,

los criados//una Seducida, Melibea, en cuyo ámbito situamos a los padres. La función central de ambas obras y los actuantes son idénticos, y, sin embargo, la cualidad de los personajes hacen completamente diversas a las dos obras. La Raposa y la Celestina tienen una misma funcionalidad, pero son muy distintas en su presentación (y no sólo por la extensión de la obra) y en su actuación; la Ventera y la madre de Melibea son opuestas funcionalmente y por sus cualidades: sería impensable que la madre de Melibea se incluyese en la órbita de los ayudantes de Calixto, por la época, por el sentido general de la obra en el marco de referencias morales, por los mismos principios estéticos que están muy alejados de los que seguirá Valle-Inclán en el expresionismo y el esperpento.

El Actuante puede tener una relación de implicación respecto a la función, y en este sentido podríamos admitir que el personaje no existe en forma independiente, pero el Actuante no es unidad del discurso, sino de la sintaxis de la obra, es una unidad de abstracción, igual que las funciones. Las cualidades que invisten al actuante en su manifestación discursiva como personaje pueden matizar su papel y dar originalidad a una obra. Y puestos a agotar argumentos, y desde una consideración pragmática, más completa que la estructuralista en que se sitúa Rastier y cuyo alcance inmanentista es conocido, podríamos aducir que el personaje es primero que el actuante. El personaje está directamente en el discurso, la lectura lo tiene inmediatamente en el texto, mientras que el actuante es una abstracción que realiza el crítico, el teórico de la literatura, semejante a la abstracción que realiza el lingüista para convertir el uso —*parole*— en sistema —*langue*—, con la finalidad de encontrar uno y otro un «objeto científico» para sus investigaciones, más allá de las contingencias que dan diversidad a las obras dramáticas o a los relatos.

Y dentro de una misma obra es precisamente la Cualidad, que Rastier considera dentro de la Acción, lo que permite a los personajes para una misma función (sincretismo), o permite que un mismo personaje realice dos funciones. La Ventera y la Raposa son personajes sincréticos respecto del papel de Ayudantes del Seductor, y lo que las diferencia es una cualidad: la Ventera es la madre de la Mozuela y cree que sus relaciones de dominio sobre ella le dan más posibilidades que a la Raposa. La estructura sintáctica de *Ligazón* está apoyada en la repetición de una misma función, hasta tres veces:

Petición→Negativa (Sujetos: la Raposa, la Mozuela).
Petición→Negativa (Sujetos: la Ventera, la Mozuela).
Petición→Muerte (Sujetos: un Bulto, la Mozuela).

Está claro que sería imposible una estructuración semejante, si no cambiase, precisamente en su cualidad, el Actuante que pide: la Raposa, la Ventera y el Bulto son los tres sincréticos en la función de Sujetos de Petición, pero se oponen por sus cualidades: actúa por delegación / actúa por su propio impulso; actúa por avaricia / actúa por lujuria; actúa sin autoridad / actúa con autoridad materna...

3. La desaparición del personaje como héroe

A. Ubersfeld, Rossi Landi, Garroni y otros teóricos del drama no niegan totalmente la existencia del personaje, pero claman por su *desacralización,* porque, según dicen, es un concepto que nos llega con una gran carga mixtificadora por haberse apoyado en nociones hoy «superadas» como sustancia, alma, sujeto trascendente, etc.

En *Lire le théâtre* (121) dice textualmente A. Ubersfeld: «Notemos que el rechazo angustiado a dejar la noción de personaje se apoya en el hecho de que se quiere conservar la idea de un sentido preexistente en el discurso dramático. Operación doblemente beneficiosa: se salva la intencionalidad de la obra literaria (en detrimento de la produción de sentido por el espectador) y de otra parte se preserva la «literatura dramática» del contagio de la representación: la autonomía, la preexistencia del personaje a la representación, son garantía de la autonomía de la «cosa literaria» respecto a lo que es degradación material y concreta, la producción teatral propiamente dicha, la representación. La preexistencia del personaje es uno de los medios de asegurar la preexistencia del sentido» (Ubersfeld, 1977).

La argumentación se apoya en conceptos previos sobre la relación del texto literario y representación, del papel del autor y del espectador, de las posibilidades de crear sentido, etc., que ya hemos discutido en otros capítulos. La noción de personaje necesita una revisión y en este sentido A. Ubersfeld considera que la desacralización realizada por Rastier del concepto tradicional de personaje es una reflexión crítica pertinente y suficiente para demostrar que se trataba de un metadiscurso sin más apo-

yo que el propio concepto de que se partía. Sin embargo, la Ubersfeld no admite las conclusiones a que llega Rastier porque:

a) Por encima de las variaciones de función y de calificación, por encima del rol actancial, hay algo que permanece: es el actor, la existencia de una unidad física, el cuerpo del actor.

b) Rastier considera el personaje como «mera ilusión referencial», pero hay que reconocer que en el teatro el actor es precisamente el referente construido por el texto. El actor es la mímesis del personaje-texto.

c) El personaje-texto unifica los signos dicontinuos que el texto ofrece y el personaje-actor los presenta en simultaneidad en el escenario.

El concepto de personaje es una noción necesaria para la semiología literaria, pero no se puede caer, al definirlo, en metafísicas que no proporcionan conocimientos científicos al considerarlo como una sustancia (persona, alma, carácter, individuo único, etc.); su apoyo debe tomarse en la noción de actor como entidad física *(lugar)* donde concurren diversas estructuras.

El personaje, sigue A. Ubersfeld, no debe confundirse con el discurso psicologizante o psicoanalizante que se ha construido sobre él, y tampoco con la noción de persona propia de una determinada actitud realista ante el arte. Estos tipos de discurso y de actitud tienden a dar al personaje una entidad no literaria, sino extraliteraria, y lo convierten en un ser no ficcional, sino real. Según Ubersfeld este peligroso aislamiento del personaje se generalizó con el método Stanislavski que aconseja al actor reconstruir, sobre el texto, toda la vida del personaje dándole una dimensión totalmente humana en su trayectoria vital. Sin embargo, creo que es anterior a la práctica teatral del realismo psicológico de la escuela de representación de Stanislavski y más bien está en relación el concepto «realista» del personaje con una tradición de origen aristotélico que concibe la creación literaria como un proceso de mímesis directa o analógica.

Ubersfeld afirma que la noción de personaje que predominó en los días felices del teatro realista ha sido desmantelada hoy. Se ha desacralizado un concepto de personaje que no era más que el producto de un mito burgués sobre la persona absoluta.

Conviene distinguir, sin embargo —y tenerlos presentes—, dos niveles: uno es el del personaje como unidad textual (del texto literario o del espectacular) y otro es el concepto de persona-

je que proponen las diferentes teorías de la literatura. El personaje que ofrecen en sus textos las obras realistas tienen una génesis que se apoya en el concepto de persona dominante en la cultura del siglo XIX. El personaje que hoy ofrecen los textos dramáticos está construido por autores y representado por actores que conocen las ideas que actualmente son válidas en nuestra cultura, tanto sobre el arte, como sobre la persona y el personaje.

En los argumentos que sigue A. Ubersfeld se interfieren continuamente esos dos niveles y habla de la noción de personaje (concepto teórico de la crítica y teoría literarias) y de la unidad textual personaje (dato de la creación literaria) como de una misma cosa. Es un hecho que el personaje aparece con una determinada presentación y unas competencias actanciales en el teatro del siglo XIX y con otras muy diversas en las obras de teatro del siglo XX. En consecuencia la teoría literaria interpreta de modo muy diverso el ser y la función de esos personajes y propone unos conceptos también diversos. Me parece absurdo extrapolar el concepto de personaje válido para interpretar la estructura sintáctica o semántica y, sobre todo, la pragmática, de las obras realistas y sus unidades, y descalificar las posibilidades de interpretación basadas en otro concepto del personaje derivado o apoyado en nuevas formas de creación.

Por tanto, en esta línea «social», que oscila entre la descalificación de la crítica tradicional por apoyarse en conceptos hoy superados (pero no antes) y la necesidad de reconocer la existencia de conceptos nuevos que expliquen las nuevas obras, hay que situar los criterios culturalmente válidos para dar ese paso; por ejemplo, la tendencia a sustitir el personaje-persona por el personaje-masa, o mejor, el cambio de protagonista héroe por el de protagonista innominado. El hombre indiferenciado en una clase social, gris, que no destaca en el conjunto social en el que se integra, que se siente ultrajado, fracasado en la sociedad pasa a ocupar el primer plano literario sustituyendo al héroe que se identificaba con los ideales y valores de la sociedad y que los defendía en acciones grandiosas. La tendencia tiene su origen en los grandes novelistas rusos como Gogol *(El capote,* cuya estructura descubre magistralmente B. Eichenbaum en *Cómo está hecho «El capote» de Gogol),* Dostoievski *(Humillados y ofendidos, Crimen y castigo,* cuyos personajes interpreta magistralmente Bachtine como voces de un conjunto en *La poétique de Dostoievski*). Estos novelistas eligen como tema de sus relatos la historia de personajes anodinos, y al cambiar la cualidad de sus

protagonistas —aunque en parte planteen los mismos conflictos que otras novelas— alteran sustancialmente las historias.

En el teatro se generaliza también esta tendencia y quizá la obra de mayor relieve en esa dirección sea *La muerte de un viajante,* de Arthur Miller. Willie Loman, el protagonista, se debate continuamente entre problemas menudos, entre conflictos de la vida diaria por la subsistencia, con miserias de corto alcance, pero sus penurias sentimentales y económicas adquieren una inusitada grandeza al prolongarse en sus hijos. Los héroes clásicos, liberados de las preocupaciones diarias y sin las ataduras de responsabilidad inmediata que sus acciones puedan tener en el vivir de sus familias, están muy alejados de estos antihéroes apresados en la vida de cada día. El hecho es que la nueva visión descubre facetas innumerables en su miseria y, con frecuencia y, no sin sorpresa para el teórico de la literatura, se relacionan con temas fundamentales para el hombre en general, como el de la libertad, la incomunicación, la trascendencia de la vida, la felicidad..., es decir, igual que en la tragedia griega. *Rinoceronte,* o *Los días felices,* o *Esperando a Godot...* pueden demostrarlo.

La teoría literaria sociológica niega con frecuencia a los protagonistas de estos dramas el *status* de personaje porque carecen de iniciativa, porque son meros sujetos pasivos a los que les ocurren cosas, sin que las busquen y sin que las resuelvan. Parece que han dejado de ser personajes para convertirse en sujetos alienados que forman parte de una masa en la que no son más que un número indiferenciado en el conjunto.

No obstante, resulta sugerente, aunque no voy a desarrollar la idea, el pensar si aquellos héroes protagonistas no eran también personajes alienados por la idea de gloria, de honor, de conocimiento, etc. Un Edipo que pretende conocer las causas del destino para justificar la injusticia que le afecta, ¿no resulta un hombre alienado por las posibilidades del conocimiento, por el mito de la razón? Y una Nora que pretende cambiar su casa de muñecas y el sentido lúdico de la vida que le obligan a seguir en los presupuestos de la sociedad europea, ¿no está alienada por el optimismo ante el valor de la conducta? Los personajes del teatro son ideas que muestran, en una pretendida realidad creada, su viabilidad.

Lo que advierte, sin duda alguna, la teoría literaria actual es que el héroe ha sido despojado de sus atributos tradicionales y se ha convertido en antihéroe. Pero esto no significa que haya desaparecido el personaje, simplemente ha cambiado su presen-

tación. El teatro que en el nacimiento de la tragedia dio el paso de lo general (los fenómenos naturales, los ritos sociales, el eterno retorno, la lucha entre el instinto y la razón, etc.) a lo individual que sufre un hombre en unas circunstancias (Edipo, rey de Tebas, en una sociedad con unas creencias y unas ideas...), ha dado en el siglo XX —y debido a la revolución social y a los análisis psicológicos— otro paso que consiste fundamentalmente en situar en un primer plano al hombre-masa, cuya tragedia no está perfilada por grandes hechos, por grandes desgracias, sino por un vivir sin conceptos metafísicos.

4. Teorías psicoanalíticas sobre el personaje

Por último hay una tendencia contra el personaje, o más bien contra el concepto de personaje, que procede de las investigaciones psicoanalíticas. El argumento más general que utilizan es que no puede mantenerse la noción del personaje después de que la psicología ha desmantelado las nociones de «yo» y de «persona».

Freud y Jung han señalado la existencia de ámbitos desconocidos del inconsciente humano, a los que habían accedido de un modo intuitivo algunos grandes escritores como Sófocles, Shakespeare, Poe o Dostoiewski. Las obras de estos grandes autores sirven de instrumento y materia a las investigaciones psicoanalíticas, que van desvelando algunos de los estados y facultades no racionales del hombre: el sueño, el fantasma o sueño diurno, etc.

El teatro se hace eco de teorías y conceptos procedentes del psicoanálisis y al construir las tramas de las obras o al diseñar los personajes actúa con una cautela que se aleja mucho del optimismo realista. Por su parte, la teoría literaria adopta nuevas actitudes interpretativas respecto a los temas, personajes y al mismo teatro como fenómeno humano que resulta ser una constante en la mayor parte de las culturas.

La teoría psicoanalítica ha identificado el inconsciente con el escenario donde se producen los más radicales enfrentamientos entre las pasiones y donde se plantean dramáticamente los problemas de conducta, de conocimiento, de relación, etc., en el hombre y en la familia, que es la unidad dramática por excelencia (Green, 1982).

El personaje dramático, que tiene como marco de referencia

pragmática las ideas y conocimientos sobre la persona humana, sufre el cambio profundo que ha experimentado el concepto de persona en el presente siglo: la psicología conductista, el existencialismo, el psicoanálisis han ido desmantelando la pretendida «unidad» de la persona que sirvió de esquema a los autores realistas. Los conflictos entre las diferentes capas de la psique, la tensión entre el consciente y el inconsciente, la discordancia entre la conducta externa y los motivos internos de la libido, la posiblidad de conocer a otros e incluso de conocerse a sí mismo, son los temas que con frecuencia dramatiza el teatro actual.

Pirandello propone como tema trágico la consciencia de la propia falta de unidad interior y hace una figuración acertada de este problema en algunas de sus obras. El YO ha dejado de ser una entidad segura y estable y se siente más bien como un continuo fluir que se detiene sólo artificialmente cuando otros fijan una imagen concreta por su visión en un momento determinado. Así un personaje que tiene muchos aspectos y que puede presentar ante los demás su personalidad y su comportamiento como buen marido, padre atento, buen ciudadano, amigo generoso, persona liberal, etc., resulta ser un lujurioso para quien lo ha conocido en un momento de debilidad. Es el caso del Padre de *Seis personajes en busca de autor:* la hijastra, que lo ha conocido en esa circunstancia, retiene como fotografía fija lo que no es más que un momento en el devenir de la personalidad compleja y rica de su padrastro.

El Padre plantea su queja en estos términos: «El drama para mí estriba en la conciencia que tengo de que todos nos creemos "uno", pero no es verdad, sino que somos "muchos" según todas las posibilidades de ser que hay en nosotros: "uno" con éste, "uno" con aquél... ¡muy diferentes! Y mientras tanto, vivimos con la ilusión de ser siempre "uno para todos", y siempre "este uno", en todas nuestras acciones. ¡No es verdad! Nos damos cuenta de ello cuando en algunos de nuestros actos [...] nos encontramos de pronto como enganchados y suspendidos en la picota, por toda la existencia, como si ésta estuviera concentrada en aquel acto. ¿Comprende usted ahora la perfidia de esta muchacha? Me ha sorprendido en un lugar [...] en un momento vergonzoso de mi vida!».

No estamos ante las exigencias del conductismo que niega al creador la situación de privilegio de una omnisciencia psicológica, que permitía describir el interior como si se tratase del exterior observable. La superación o abandono de ese privilegio rea-

lista da lugar a formas de creación y de figuración en la nueva novela, y afecta muy particularmente a la presentación del personaje.

La experimentación sobre formas de expresión en el relato desde la nueva perspectiva del narrador-observador impide la descripción objetiva como signo que permite el acceso al interior. Es preciso acudir a modos de expresión verosímiles para conocer el interior y no pueden ser otros que el testimonio hablado, o pensado, del mismo sujeto, de ahí el amplio desarrollo de la corriente de conciencia y del monólogo interior.

El teatro no puede acudir a estos recursos para presentar al personaje desde adentro, porque los monólogos, al menos los monólogos largos, quedan excluidos de los recursos dramáticos. Para comprender cómo han construido sus personajes O'Neill, Pirandello, Ionesco, etc., hay que buscar razones que se sitúan más allá de algunos principios estéticos que se han aducido para explicarlos. El teatro de estos autores propone personajes que no se conocen a sí mismos, que descubren su ser al actuar, por tanto, a la vez que el lector o espectador, que siguen una línea de conducta a veces incoherente. Para lograr la figuración adecuada se acude a los sueños, al doble escenario (realidad-pensamiento), se usan máscaras que muestran las distintas facetas de una personalidad...

En *Así es, si así os parece,* la señora Ponza, sobre cuya personalidad y ser se discute, al ser interrogada directamente sobre su verdadera personalidad, «pero usted sabrá, señora, quién es realmente usted, si una u otra», responde: «no, señor, para mí yo soy la que se cree que soy». Ni el YO tiene acceso incuestionable a su propio ser, y ésta es la tragedia del hombre de hoy.

Pero ¿supone esto la desaparición del personaje, o simplemente indica el cambio de una determinada noción del personaje? Parece que lo que ha sido superado es una concepción monolítica del personaje, que mostraba una correspondencia total entre su exterior y su interior, que era claro en todas sus dimensiones. No ha desaparecido el YO en su valor de concepto lingüístico («persona que está hablando»), sino como índice ingenuo de una seguridad referencial en todos los aspectos que pueden predicarse de un sujeto humano.

O'Neill parece partir de los mismos supuestos y en su teatro propone personajes difíciles y contradictorios. Los conflictos trágicos se muestran en simultaneidad en el interior del personaje

enfrentamiento entre sus sentimientos o su discurso, es decir, entre partes de su propia personalidad, y para dar ficcionalidad adecuada a este tipo de conflictos intrapersonales, O'Neill ha utilizado con gran eficacia la máscara; en 1924 al estrenar *El gran Dios Brown,* hace que su protagonista utilice máscaras diferentes, según el interlocutor, y termina utilizándolas cuando está solo y hasta cuando duerme, porque acaba identificándose con ellas. Freud había explicado que las inhibiciones humanas llegan a afectar incluso al sueño donde se producen asociaciones o transposiciones de imágenes para hacerlas presentables a la propia conciencia.

La disociación de una personalidad en varias facetas y su presentación calidoscópica en el teatro por medio de recursos variados en el escenario, puede aparecer también en la palabra, como ocurre en *Bodas de sangre:* la Novia insiste en que su conducta interior no es la que ha seguido exteriormente, ella no quería marchar con Leonardo, y da a entender que en su persona existen dos voluntades.

En general, podemos concluir que el personaje se multiplica y se complica en el discurso dramático como una imagen en una galería de espejos, pero no admitimos que haya perdido su existencia, ni en su unidad funcional (Actuante), ni en su representación (Actor), ni en su ser como unidad lingüística (Nombre propio) que se hace centro de predicaciones y de referencias a lo largo de todo el texto. Y lo mismo da decir que es un lugar atravesado por referencias constantes, que decir que se trata de un Nombre Propio que es centro de las referencias, como una especie de folio en blanco al principio de la obra que se va llenando con el actuar o las relaciones de la historia dramática que nos presenta el Texto Literario y el Texto Espectacular.

Vamos a pasar a su consideración semiológica una vez que hemos repasado el concepto que la crítica tradicional y la nueva crítica han propuesto para esa realidad del texto y de la representación a la que denominamos «personaje».

5. CONCEPTO SEMIÓTICO DEL PERSONAJE

La teoría literaria semiológica busca una noción de personaje que sea exclusivamente literaria y textual, evitando el apoyo de referencias externas al texto, las llamadas ilusiones referenciales. Pero tiene en cuenta que a través de los sistemas de sig-

nos que crean el lenguaje dramático, los signos lingüísticos y los no-verbales del Texto Espectacular y de la escena, todo el significado de una obra se encuadra en un marco de interpretación que excede los límites del Texto Literario. Si se nos ofrece un nombre, Hamlet, y se nos dice que es príncipe de Dinamarca, el lector lo sitúa en un marco geográfico, del que nunca puede dar cuenta completa la escenografía, y lo relaciona con una institución, la monarquía, que tiene una realidad extraliteraria; y si lo vemos vestido con medias caídas y con desaliño en general, interpretamos «desidia, desinterés, pasotismo» en el marco de las relaciones, que sigue siendo válido en el teatro, aunque quizá no tanto fuera de él en nuestro tiempo, entre la persona y su vestimenta.

El personaje, desde un punto de vista sémico tiene, como todas las unidades literarias, un sentido (valor semántico), una función (relaciones sintácticas) y un marco de relaciones (pragmática), que se concretan en el texto (literario y espectacular / lectura y representación) con las presuposiciones y el marco de referencias necesario.

El texto literario describe al personaje por su «etiqueta semántica», por la apariencia, por la acción, por el ser interior (si se reconoce el acceso a él por la omnisciencia del autor o porque se consideran signos externos en relación con el ser interno), por lo que los demás personajes dicen de él, por todo lo que de un modo directo —en el diálogo y en las acotaciones— o de un modo indirecto se predica de él.

Como unidad sintáctica, el personaje tiene dos dimensiones bien diferenciadas, una de tipo sintagmático (sus posibilidades de combinación en el discurso) y otra de tipo funcional (sus posibilidades de relación con las funciones del texto). Sintagmáticamente el personaje se organiza en relación de oposición, sincretismo o recurrencia con otras unidades de su mismo paradigma (personajes) en un conjunto que da y adquiere sentido en el drama; funcionalmente interviene como sujeto, objeto o circunstante en las funciones. Hay que tener en cuenta, no obstante, que el drama no siempre es, como suele serlo el relato, un proceso de acciones, ya que puede presentarse como un proceso de conocimiento, en cuyo caso suele traer a primer plano al sujeto de ese conocimiento, como ocurre en *Edipo rey,* por ejemplo, o es una situación de enfrentamiento que se desenvuelve mediante tensiones entre dos o más personajes, como ocurre en *Antígona,* por ejemplo, o es un conflicto entre el pasado y el presen-

te, como en algunos dramas de Ibsen, o es un problema de personalidad, como suelen ser los dramas de Pirandello...

En todo caso, el personaje sería sujeto de acciones, situaciones, enfrentamientos, tensiones, conocimientos, etc., y su funcionalidad quedaría en el texto. Incluso, si se admite como modo de segmentación la orientación deíctica (Serpieri, 1977), el personaje tendría gran relieve como categoría gramatical personal (YO-TÚ//ÉL).

La lista de las *dramatis personae* se presenta como un conjunto de nombres propios, por tanto sin valores intensivos; además, en principio, tampoco tiene una capacidad denotativa porque señalan a un personaje que el mismo texto creará; a veces, la lista se hace con nombres comunes de parentesco, de profesión, de relación, etc., que dan alguna información al lector, aunque no al espectador que no tiene acceso a esa lista. Los nombres, propios o comunes, se ofrecen como palabras vacías que se irán llenando con notas que irán constituyendo su «etiqueta semántica». Las sucesivas predicaciones que aparecen en el texto referentes a cada uno de los nombres, irán dibujando un personaje, con unas notas propias y otras que se derivan de las oposiciones en las que se sitúa frente a los otros personajes (notas caracterizadoras/rasgos de oposición).

El ser literario (único que tiene) del personaje va haciéndose en el texto progresivamente, en forma discontinua y en relación con los demás personajes que intervienen en el drama.

Barthes afirma que cuando varios rasgos de significación idénticos atraviesan repetidamente un nombre propio y parecen adherirse a él, nace un personaje, que vendría a ser un haz de notas significativas referidas al mismo nombre, que se hace propio (Barthes, 1980).

El personaje se construye, pues, a lo largo del texto como un producto, más o menos complejo, que reúne bajo un término denotativo, inicialmente vacío, unas notas de ser y de conducta, que tiene en exclusiva o en un grado diferente a los otros personajes. El término propuesto como nombre inicial actúa como un campo de imantación de los rasgos de significado (semas) y adquiere una capacidad denotativa respecto a una realidad física (el actor) y a una construcción imaginaria del lector, cuyos límites son más o menos estables en cada interpretación o en cada lectura del texto dramático.

Desde este punto de vista, el personaje es *una unidad de descripción.*

Si no admitiésemos la existencia del personaje y lo limitásemos a su dimensión funcional, es decir, a Actuante (Sujeto, Objeto o Circunstante), las categorías de tiempo y espacio no tendrían ninguna pertinencia en el texto que, libre de la anécdota, pasaría a ser un esquema de acción, un modelo de relaciones, pero no una obra literaria. En la segunda mitad del siglo XVII señaló Locke con precisión la diferencia entre la especulación filosófica, que actúa con ideas abstractas, y la creación literaria que desarrolla anécdotas de personajes individualizados al situarlos en un tiempo y en un espacio concretos.

Los Actuantes, como las Funciones, son el resultado de un proceso de abstracción y la variedad de discursos sobre un mismo esquema teórico es posible gracias a que los Actuantes se convierten en unidades de descripción, y las Funciones se convierten en acciones que se matizan tanto como pueda el autor y permita el texto.

El Teatro del Absurdo ha experimentado con las posibilidades de caracterización lingüística de los personajes y también con algunos otros aspectos y la conclusión a que se llega resulta un tanto sorprendente: el personaje puede prescindir casi por completo de su funcionalidad, pero no puede abandonar su dimensión como unidad de descripción, porque se perderían las oposiciones del ser y del parecer, es decir, de su ser interior y de su figura externa. Por ejemplo, Berenguer, el protagonista de *Rinoceronte,* no es sujeto de acciones, es sólo sujeto de incomunicación. Participa en el texto como sujeto de relaciones: de amistad (Juan), de amor (Daisy), de trabajo (jefes y compañeros); realiza algunas acciones no funcionales, se sienta en una terraza, ve pasar al primer rinoceronte, y a medida que el drama avanza pasa a ser sujeto de la única acción funcional, que es un acto de voluntad: Berenguer quiere seguir siendo hombre, quiere conservar su lenguaje, a pesar de que se verá abocado a la incomunicación, porque todos los demás son rinoceronte y sólo barritan, no hablan. Berenguer no es funcionalmente el Sujeto de una Agresión, de un Contrato, de un Viaje; no se describe su físico, ni se predican de él cualidades interiores, Berenguer es un espectador de lo que pasa, pero es un personaje que tiene voluntad de seguir siendo hombre.

La unidad de sentido que se apoya en la capacidad denotativa del nombre propio es puesta en duda por Ionesco en otra de sus obras, *Jacobo o la sumisión,* en la que experimenta hasta dónde es posible llegar con la atribución de valores referenciales por

medio del nombre propio. Irónicamente la obra lleva el subtítulo de *Comedia naturalista,* y presenta una lista de diez *Dramatis personae,* seis de una familia y cuatro de otra, la del novio y la de la novia, respectivamente. Las seis de la primera familia son Jacobo / Jacoba, su hermana / Jacobo, padre / Jacobo, madre / Jacobo, abuelo / Jacobo, abuela. El nombre único para todos no puede cumplir su función denotativa como unidad de las referencias que el texto vaya dando, ya que ni siquiera cambia de género (a no ser la hermana, debido a la igualdad de relaciones con padres y abuelos, que impediría distinguirla del hermano). El nombre pasa a actuar como apellido de familia frente al de la novia y sus padres, y el nombre de parentesco asume las funciones denotativas respecto a cada uno de los miembros de la misma familia: hermana, padre, abuelo, abuela, para establecer las oposiciones referenciales entre ellos.

Por otra parte las referencias familiares o las personales dentro de los miembros de la misma familia quedan siempre claras en los diálogos y suplen la capacidad denotativa de los nombres propios, por ejemplo, una frase como «no disgustes a nuestros padres...» sólo puede decirla la hermana de Jacobo.

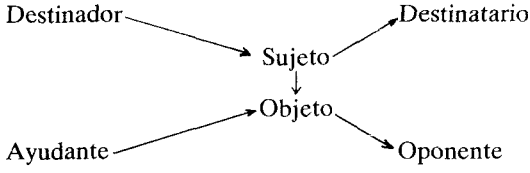
Los diálogos pueden permitir al espectador la identificación de todos los personajes a través del actor que los pronuncia, aun en el supuesto teórico (en la práctica es imposible, por la diferente entidad física) de que los actores fuesen idénticos. El teatro naturalista había abusado de la capacidad de identificación referencial de los diálogos, y Ionesco lo demuestra en una escena de *La cantante calva* en la que el señor y la señora Martin se reconocen como marido y mujer porque, según van explicando los dos, coinciden en muchas cosas: han salido a la vez, desde el mismo origen, en el mismo tren, han llegado al mismo sitio, están en la misma habitación y ambos tienen una hija con un ojo rojo y uno blanco. Los indicios verbales no pueden estar más claros y, por supuesto, del conocimiento real no se habla, no se tiene en cuenta: todo es perfectamente lógico en los argumentos propuestos, y simultáneamente todo es perfectamente absurdo al contrastar niveles de habla y de conocimiento.

Los personajes han comunidado a los espectadores su propia seguridad a través del lenguaje escénico y todo está conseguido hasta que la criada, Mary, sale a explicar que ella no es Mary sino Sherlock Holmes y que esa hija que los Martin creen tener en común no es la misma, porque la de uno tiene rojo el ojo izquierdo y la del otro el derecho.

Ionesco ironiza sobre la capacidad de referencia y de identificación de los diálogos dramáticos y sobre lo absurdas que resultan esas conversaciones que mantienen en la escena cerrada algunos personajes para informar a unos espectadores —que convencionalmente no existen— de circunstancias y de historias que los personajes ya conocen. Por eso resulta muy adecuada la interpelación al público que realiza Mary para explicar directamente lo que antes, en el diálogo cerrado, había quedado equivocado.

Por medio del nombre de las *dramatis personae,* con limitaciones que se manifiestan en diferentes formas, y por medio de los diálogos que dibujan por medio de calificaciones y actuaciones a los personajes, también con limitaciones respecto a la veracidad y verosimilitud, el texto dramático crea un universo ficcional de tipo literario, es decir, crea unos personajes, con caracteres físicos y morales individualizados, y los sitúa en tiempos y espacios concretos para que vivan una historia de acciones, enfrentamientos, conocimiento, etc.

Greimas en un conocido artículo «Actants, Acteurs, Rôles» (en *Sémiotique narrative et textuelle,* 1973) ha propuesto un esquema de relaciones actanciales que se basa en la estructura sintáctica de la frase y que comprende seis clases de actuantes:



Una vez diferenciados los conceptos de Actuante, Actor, Rol y Papel, el Actuante sería una categoría abstracta que, respecto al personaje, estaría en la misma relación que la Función respecto a la acción.

En la mayor parte de las obras dramáticas pueden reconocerse los cuatro conceptos y los seis actuantes que, revestidos de una significación concreta y unas relaciones determinadas, se convierten en personajes; éstos se encarnarán en actores, que desempeñarán un determinado papel.

El personaje, en este esquema semiótico, no puede confundirse con las otras unidades: ni con el actuante, por lo que ya hemos dicho, y esto a pesar de que su papel sea actancial, por-

que el actuante es una entidad abstracta y un elemento de la estructura sintáctica, mientras que el personaje es un conjunto de rasgos bajo la unidad que les da un hombre, y es una unidad del discurso; ni con el actor, ya que varios personajes pueden ser representados por un solo actor, y al revés un solo personaje puede ser representado, en varios momentos de su historia, por varios actores.

El actor resulta ser una unidad básica de la representación, y frente al actuante y al personaje, no es unidad del texto literario, ni del espectacular, sino sólo de la representación.

Grotowski se pregunta si puede existir un teatro sin actores: «conozco algún caso, por ejemplo, el teatro de marionetas, pero incluso aquí hay un actor detrás del escenario, de una u otra forma, que presta su voz, aunque no su cuerpo». También A. Ubersfeld afirma que en el teatro son irreemplazables tanto el cuerpo como la voz humana (Grotowski, 1963; Ubersfeld, 1977).

Efectivamente, el actor es una unidad básica de la representación, como el personaje es unidad básica del texto y el actuante es la unidad básica de la sintaxis profunda de la obra. Y todos los intentos de negar al personaje han desembocado siempre en identificarlo con el actor o con el actuante. Sin embargo nos parece que su distinción es posible, aparte de que pertenecen a niveles del texto y de la representación perfectamente diferenciables.

La semiología deja a un lado el aspecto psicológico y metafísico del personaje, incluso puede dejar su aspecto físico: no es necesario considerar a un ente literario como un tipo psicológico, darle una trascendencia, ni siquiera hay por qué inventarle una vida extratextual. El personaje literario es sencillamente una unidad sémica, y como tal tiene una forma, un sentido, una función y una interpretación en la obra literaria.

El personaje es a la vez icono (tiene rasgos de modelos reales humanos) e índice (es testimonio de clase social, de tipo psicológico), es significante en su forma y significado en su sentido, es símbolo y metáfora; es decir, es todo lo que puede ser una unidad semiótica y realiza todo lo que puede hacer un proceso semiótico.

Si para considerar signo a una determinada entidad deben tenerse en cuenta tres aspectos: *a*) su forma y su referencia; *b*) su valor paradigmático, es decir, su posibilidad de entrar en serie con otras unidades con las que tenga rasgos comunes y rasgos de oposición, y *c*) su valor sintagmático, es decir, su posibilidad de

combinación con otros elementos del discurso, podemos afirmar la entidad sémica del personaje porque efectivamente tiene un sentido (es un Vengador, un ser con voluntad, con conocimientos, etc.), forma serie con otros (Vengador / Vengado, Agresor / Agredido, etc.) con los que es sustituible para expresar variantes, y puede combinarse con otros. Y a esto tenemos que añadir que el personaje tiene una dimensión pragmática que lo pone en relación con su creador, con sus intérpretes, con los sistemas culturales en los que adquiere sentido en las diferentes interpretaciones que se hagan de su ser y de su figura. Bachtine ha señalado que un personaje novelesco, un personaje de Dostoievski, cobra sentido y se convierte en una unidad artística si su vida queda englobada en la visión de otro, el autor. En la novela es posible matizar y manipular las relaciones entre el autor (o su representación en el texto, el narrador) y el personaje, porque los dos pueden dejar oír su voz. En el drama cambia la situación porque el personaje deja oír directamente su voz, pero, como afirma Veltruski —y hemos puesto de manifiesto en el estudio del diálogo—, esa voz forma parte del conjunto de voces orquestadas bajo una sola dirección, el autor.

Por último queremos destacar que el personaje dramático puede funcionar dentro del texto con más o menos originalidad, más o menos fuerza, con voz más o menos autoritaria, según lo haya creado el autor, según su manifestación en el texto y según la interpretación que de él hagan los lectores o espectadores. Su dimensión pragmática justifica las variantes de relación y de sentido en que pueda situarse, como todas las unidades sémicas, para su interpretación en el conjunto de la obra.

Hay un aspecto que tiene el personaje, pero que comparte con todos los signos del escenario, a pesar de su convencionalidad humana, y es que puede ser utilizado como objeto de la representación; por ejemplo, así aparecen los bebedores que acompañan al héroe en una taberna, o los soldados que hacen la escolta del general, los figurantes de las escenas de género en el drama romántico, con un valor como el que puede atribuírseles a los muebles de estilo o a los ropajes de época. Decorado y personajes se presentan generalmente como signos convergentes y pueden responder a las mismas normas semiológicas.

VI

EL TIEMPO DRAMÁTICO

1. El tiempo dramático

Con relativa frecuencia se afirma que el espacio es la categoría en la que la obra dramática encuentra su rasgo más decisivo, la que constituye su punto de acceso al mundo de ficción creado, por relación a la cual se organizan todas las demás categorías dramáticas (Jansen, 1984, 259). La razón de esta estructuración se encuentra en el hecho de que el texto dramático se escribe para ser representado en un espacio escénico convencional y limitado. Pero este mismo argumento sería válido para calificar al tiempo dramático como categoría que define al teatro, puesto que el texto se escribe para ser representado en un tiempo convencional y limitado. Quizá pueda decirse que el drama encuentra en las categorías de espacio y tiempo, y en las formas en que la acción dramática y el personaje se inscriben en ellas, uno de sus rasgos más fundamentales.

Como veremos, las formas espaciales son muy complejas en el drama, y paralelamente lo son también las formas temporales; entre unas y otras existe una estrecha vinculación que se advierte incluso en el lenguaje: es frecuente referirse al tiempo dramático con metáforas espaciales, y es frecuente referirse al espacio dramático con metáforas temporales.

Todo análisis del tiempo dramático y toda teorización sobre esta categoría de la obra de teatro se apoya en dos premisas textuales: 1) la historia creada en el texto se destina a una representación que se extenderá a un tiempo limitado en su duración y en sus formas de relación, y 2) la expresión del texto dramático es el diálogo directo que transcurre en un presente convencionalmente simultáneo al de la representación.

El texto dramático utiliza la categoría tiempo como un signo literario cuyas unidades puede manejar en las tres dimensiones: formal, semántica y pragmática, de los signos en general, y lo hace de un modo peculiar frente a los demás géneros literarios: «Tout genre peut se definir [...] par les diférentes temporalités qu'il permet d'utiliser [...] il y a un temps dramatique comme il y a un temps romanesque» (Larthomas, 1964).

El tiempo, al igual que la acción (situación), el personaje y el espacio, puede ser tomado como un elemento arquitectónico del drama, con mayor o menor relieve en su concurrencia con las demás unidades. El *orden* temporal, lineal o salteado, da lugar a dramas de escenas seguidas o de cuadros sueltos; la *sucesividad,* en progresión o en regresión, es la base de organización de dramas que asocian al tiempo un sentido especial de la vida; la *simultaneidad* de varias acciones (en escenario partido, por ejemplo), o la *circularidad* del tiempo, significa en el teatro lo mismo que puede significar un discurso sobre el mito y la anulación del tiempo, o el retorno intermitente, etc., además de suponer una determinada estructuración de las obras. El tiempo como elemento sintáctico de la obra dramática puede dar lugar a estructuras muy diversas al combinar las posibilidades que tiene en este género.

La novela utiliza la oposición temporal «presente/pasado» para organizar algunas de sus relaciones en el discurso: el espacio, las visiones, los modos del relato, el estilo verbal; una narración en presente *(showing)* implica generalmente (no por relación de necesidad) enfoque próximo de los hechos, visión emotiva, estilo directo, objetividad, etc.; la narración en pasado *(telling)* origina una mayor distancia a los hechos, tanto física como emocional, reclama el estilo indirecto al transcribir palabras de los personajes, ofrece más oportunidades para señalar las relaciones de causa a efecto, etc.

Frente a esto, el drama, y, debido a su forma de expresión, el diálogo, tienen limitaciones en el uso de la oposición temporal «presente/pasado». El diálogo es habla en situación, es decir, en riguroso presente, porque los diálogos dramáticos son directos; los diálogos de la novela, aunque se transcriban en presente, son siempre lenguaje referido, es decir, están incluidos en el discurso de un narrador, que los anuncia o los explica y los presenta.

El drama ha renunciado totalmente a la figura del narrador, o mejor dicho, es un género que se construye sin narrador, y, por tanto, no puede establecer en su discurso relaciones entre el

tiempo del narrador y el tiempo del personaje, con todo lo que esto implica respecto a las instancias del discurso (enunciación / enunciado), y en general a la confrontación de dos visiones, dos ideologías, dos espacios, en resumen dos mundos, que se contrastan continuamente para dar materia a la novela, al relato en general.

En este sentido, el texto dramático dispone solamente del *tiempo presente del personaje,* es decir, no tiene la posibilidad de oponer «pasado/presente», más que en circunstancias limitadas, y no tiene ninguna posibilidad de contrastar dos temporalidades en todas su facetas como hace la novela al contar con el tiempo del narrador bien diferenciado del tiempo del personaje.

Cuando afirmamos que el drama dispone solamente del presente del personaje tenemos que advertir que esto no supone que le esté vedado totalmente el pasado, porque ese presente es un tiempo humano y, como tal, exige el pasado, incluye un pasado y es el resultado de él. «Mi presente exige mi pasado, y las razones de esa exigencia son más sutiles de lo que se cree de ordinario» (Pouillon, 1970, 49). El presente de un personaje sería un vacío sin un pasado; podemos afirmar que el sentido que puede dársele al presente de un personaje, procede necesariamente del pasado: éste semantiza al presente. Por tanto, la oposición «presente/pasado» no es únicamente sintáctica, es decir, no se utiliza solamente para organizar la estructura de una obra dramática, responde también a otras oposiciones de sentido, que cada texto actualiza en sus propios límites y con relaciones extratextuales.

Pero tenemos que matizar más en este punto que resulta fundamental para comprender la temporalidad de la obra dramática. Suele decirse que el drama dispone sólo del presente porque, al utilizar el diálogo como forma expresiva, no tiene acceso, mediante el monólogo interior o mediante el relato diegético, al pasado. Y esto es verdad sólo parcialmente.

Hay que partir de una situación muy diferente a la que se da en la narración: no hay narrador y no hay tiempo del narrador y, por tanto, no hay confrontación y organización de dos temporalidades y quedan excluidas las relaciones de anterioridad y posterioridad frente al tiempo del personaje. El discurso narrativo se presenta como una red de relaciones temporales cuyos hilos pueden situarse en la duración, en el orden, en la diacronía, en la simultaneidad entre dos niveles: el del enunciado y el de la enunciación.

El teatro se limita a la temporalidad del personaje que, como creación literaria, dispone sólo de un tiempo presente, porque se expresa en diálogo directo; pero el personaje tiene como marco de referencia extraliterario el mismo que la persona humana y virtualmente cuenta con un pasado, que puede incorporarse al presente a través de la palabra del diálogo. Hay formas de rememorar o aludir al pasado, sutiles en el diálogo y directas en el monólogo, aunque éste no se considera propiamente teatral.

El tiempo presente resulta ser el marco limitado en el que se organizan las unidades del drama, por medio de la palabra de los personajes situada en la representación, pero abierta al tiempo del hombre. El personaje dramático se presenta solo, nadie lo trae a la escena, él es su palabra presente, y sin embargo, sorprende cómo el tiempo puede manifestarse con variedad de formas, como vamos a comprobar.

El tiempo dramático es el presente; el pasado, se dice, no es dramático. Y, sin embargo, no es así, lo que ocurre es que *el pasado no es representable* como tal pasado, aunque puede ser asumido en la palabra presente. La novela accede al pasado a través de varios caminos; el texto dramático solamente puede incluirlo en la palabra presente del diálogo, porque si lo escenifica, lo hace presente. Si un personaje recuerda su pasado y la obra le da formas escénicas, el pasado de la historia se convierte en presente e impone un corte temporal regresivo.

No es que el pasado no sea dramático, es que no puede ser representado como tal, sino sólo como presente, como contenido del diálogo.

El pasado es dramático en la medida en que genera un presente dramático en el personaje: no habla igual un personaje con pasado que un personaje sin pasado, y el teatro de cada época elige su modelo.

Del pasado deriva un presente dramático o no: el dramatismo del presente puede proceder del pasado o puede ir planteándose en el presente por efecto del pasado. Edipo tiene un presente dramático (proceso de conocimiento), que se ha originado en un pasado dramático (secuencia de acciones); Antígona tiene un presente dramático que se dramatiza a medida que transcurre el tiempo, en simultaneidad de palabra y acción: la desobediencia a la ley de Creonte, el enfrentamiento con el tirano, la condena, la muerte. Racine integra la historia en sus dramas «aunque sea bajo la forma de un pasado destructor» (Ubersfeld, 1978, 212).

El tiempo dramático, el presente y el pasado asumido en la palabra presente, se convierte en un elemento sintáctico al ser utilizado por el texto dentro de sus posibilidades. La *duración* puede ofrecerse como una realidad medible objetivamente (tiempo del calendario, dirá Benveniste), o como una vivencia (tiempo psicológico) y se puede atemperar a un ritmo de *tempo* lento o de *tempo* rápido.

Una determinada duración, es decir, el tiempo de un drama puede ser medido en tres niveles: el de las acciones o situaciones (historia), el de las palabras (discurso) y el de la representación, que suma a la palabra los signos no-verbales del texto espectacular que se realizarán en la escena. El tiempo, en cualquiera de estos aspectos, seguirá un *orden* determinado, que puede ser progresivo (presente → futuro) o regresivo (presente → pasado); puede ser *continuado,* en cuyo caso habrá coincidencia entre la historia y el discurso, o puede ser *segmentado* en cuadros que dejen «vacíos» entre uno y otro (es decir, escenas, actos, o las unidades que sean); puede referirse a uno o más personajes, que pueden ocupar un solo espacio, en cuyo caso el tiempo es el mismo para todos, o pueden estar en espacios distantes con lo que el tiempo de la historia puede ser el mismo, pero no así el tiempo del discurso o de la representación: el problema de la simultaneidad de tiempos de diversos personajes puede resolverse de varias maneras: representando uno y contando otro, o representando ambos en escenario partido por medio de la luz o por algún otro medio, lo que planteará un problema de recepción.

Se ofrecen, pues, muchas posibilidades de organizar el tiempo del teatro, a pesar de las limitaciones que impone el género. Vamos a distinguir: *a*) un *tiempo de la historia,* que puede ser más o menos amplio; *b*) un *tiempo del discurso,* o tiempo literario, que transcurre en presente a través de la forma dialogada, cuyos términos dan indicios directos o indirectos del tiempo de la historia y la disponen para *c*) el *tiempo de la representación,* que suele estar fijado en las convenciones sociales de cada tiempo y cultura.

La historia creada por el texto dramático no se sigue punto por punto en la representación y, desde luego, ésta no coincide, a no ser en contadas excepciones, con el tiempo cronológico de la historia, ni con el tiempo literario del discurso. La historia, por lo general (no conozco casos en contrario), es temporalmente más amplia que el discurso y que la representación (de hora

y media a dos horas en los espectáculos convencionales en la sociedad actual), y para adaptar los tres niveles el teatro dispone de varios recursos.

La relación que se establece entre el tiempo de la historia y el tiempo de la representación en el texto dramático (en el literario y en el espectacular) podemos denominarlo tiempo teatral: cada obra resuelve los problemas que se le plantean al inscribir la historia en la representación, de un modo particular, siguiendo convenciones de época, de escuela, de autor. La teatralización de una historia tiene dos aspectos: adaptarla a un espacio escénico, incluirla en el tiempo de la representación.

2. Tiempo de la historia/tiempo del discurso

Un análisis de los signos que denotan tiempo es el camino para determinar la estructura temporal de la historia y del discurso: primero es necesario señalar unidades sintácticas, sus relaciones y su significado en el texto, para pasar a su interpretación pragmática. Es frecuente que la retórica espacio-temporal sitúe a la obra, o sea signo en ella de una ideología determinada en un contexto cultural de lectura.

En una primera ojeada a algunas obras, advertimos que los signos de tiempo se manifiestan en formas muy diversas, según sea el estilo y la naturaleza de la obra: un drama realista procura que su marco temporal sea reproducción del marco cronológico real, una obra de teatro simbolista expone sus signos de tiempo de modo que se desligan de la realidad para buscar un sentido reiterativo del tiempo, o una disposición circular, o bien una anulación; una obra de acción, que generalmente admite una segmentación narratológica, suele medir el tiempo del discurso por las funciones y se desarrolla en secuencias que tienen el orden cronológico progresivo, a fin de poner de manifiesto el esquema causal que suelen seguir. En las obras de este tipo, el marco de referencias general para interpretar funciones y secuencias dramáticas suele ser el del tiempo humano, en su trayectoria vital, aprovechada en todo su recorrido, o segmentada en cuadros que dejan latente entre uno y otro el tiempo. El espectador percibe, mediante indicios textuales, que el tiempo no comienza al levantarse el telón y no acaba al bajarlo, de modo que el tiempo del drama se presenta como una zona de un continuo vital.

Un drama interiorizado exige otro ritmo temporal, indepen-

dizado del cambio y del movimiento, ya que no sigue los hechos, sino la forma en que el personaje los plantea y los vive. El drama no sigue el proceso de las acciones, ni se construye sobre el esquema causal de relaciones, sino que adopta formas diversas, como un proceso de conocimiento, de nostalgia, de recuerdo, de sentimiento, de tensión, de enfrentamiento, etc., y los hechos parecen situarse fuera del tiempo real.

Es difícil encontrar obras dramáticas en las que el tiempo de la historia coincida con el tiempo del discurso; generalmente éste es el resultado de una adaptación realizada con diversos recursos que resuelven los dos problemas que se plantean más frecuentemente: *a*) la necesidad de representar en presente hace que el pasado tenga que buscar un modo de cambiarse en el texto, y *b*) la extensión que se señala en el discurso para preparar la representación, que impondrá unos límites.

Estos dos problemas (pasado/extensión) han sido resueltos de modos geniales por algunos autores, como vamos a ver en algunas obras, en algunos esquemas.

Edipo rey se presenta como un proceso de conocimiento, es decir, como un drama que se plantea en el presente, mediante el diálogo, a medida que se van conociendo los hechos de una historia pasada. Sófocles hace una transposición del *tiempo de la historia,* que sigue una trayectoria vital: nacimiento, infancia en el destierro, vuelta al país, muerte del padre, casamiento con la madre, años de vida familiar en los que nacen cuatro hijos, al *tiempo del discurso,* que es el del diálogo, adaptado, a su vez, al tiempo de la representación mediante pausas y tiempos en blanco cuando el coro se queda solo. Los datos de la historia se organizan en el pasado en el orden vital en un amplio recorrido que se completará con la muerte del protagonista en *Edipo en Colono.* Éste es el tiempo de la historia, pero no es el tiempo del discurso, ni el de la representación.

El tiempo cronológico (el del calendario) no es el marco del discurso dramático, aunque sea el marco en el que se sitúan las acciones que sirven de anécdota al discurso.

El tiempo que organiza el drama *Edipo rey* no es el tiempo de la acción, es el tiempo de su conocimiento, y éste puede anular el orden, la sucesividad y la continuidad de los hechos, y darles una nueva organización: en el discurso dramático aparece como primer tema el del asesinato de Layo y como segundo tema el del origen de Edipo. El orden cronológico se ha cambiado totalmente en el orden discursivo, porque el conocimiento puede

proyectarse hacia cualquier punto del pasado, cosa que no puede hacer en el presente. La sucesividad también queda alterada y el drama invierte la secuencia de acciones, que es progresiva (nacimiento de Edipo / muerte de Layo / casamiento con Yocasta / hijos) en el proceso de conocimiento que es regresivo: parte de la situación actual (hijos, matrimonio) y se remonta al conocimiento de los otros datos.

La estructura de la obra como un «proceso de conocimiento» no es sólo una interpretación, ya que hay signos directos en el texto; varias veces dirá Edipo: «en este punto de mi pesquisa, no cejo», hasta que afirma «la verdad ha quedado desnuda»: el objeto del conocimiento es la verdad y a ella llega Edipo por caminos temporales que no son los señalados por el tiempo de las acciones, sino por el tiempo del discurso.

Toda una trayectoria vital humana se condensa así en un discurso que tiene sus propias leyes temporales. Tampoco coincide con el tiempo de la representación que es seguido y más corto que cualquiera de los otros. La reducción se consigue cuando queda sólo el coro mediante vacíos; el texto no dice nada, pero la palabra del diálogo no puede seguir en simultaneidad algunos hechos; por ejemplo, la divulgación de las sospechas de Edipo respecto de Creonte, y el conocimiento que éste tiene de ellas, o las entradas en el palacio de algunos personajes cuyo tiempo no se mide verbalmente.

La inscripción de la historia en el discurso se realiza desarrollándola realmente en el pasado y escenificándola en el presente del conocimiento del protagonista. *Edipo rey* no es una historia dramatizada que transcurre en la realidad convencional del escenario y que implica un tiempo dramático amplio. El presente (la actualización) del diálogo coincide con el presente del conocimiento, no con el presente de la acción, que obligaría, puesto que es muy extensa, a segmentarla en cuadros tomados del continuo temporal, cuya mayor parte quedaría latente.

El pasado se introduce en el discurso mediante la palabra de un personaje a quien se le pregunta; por ejemplo, Edipo cuenta a Yocasta cómo mató a Layo (sin saber que era él) y Yocasta le cuenta a Edipo cómo se desprendió de su hijo (sin saber que es él). El conocimiento que cada uno de ellos tiene de su propio pasado aclara el presente a medida que confirma las relaciones familiares y los hechos, y, por ello, es precisamente el presente discursivo el que va reclamando el conocimiento del pasado progresivamente.

El diálogo tiene una función informativa, pero no respecto a los espectadores, sino que está plenamente justificada la explicación de Edipo a Yocasta y la de ésta a Edipo, porque nadie más que ellos podía saber lo que cuentan. Y únicamente el pastor puede descubrir el nudo entre los dos temas: que hayan sido uno o varios los asesinos de Layo, que sea Edipo el niño que él entregó al mensajero de Corinto.

Este modo de integrar el pasado en el diálogo está muy alejado del que han seguido algunas obras, por ejemplo comedias «de salón», en las que se sustituye el diálogo por una conversación en la que los personajes hablan de lo que ellos deben conocer ya, para informar así al espectador, o bien hablan de algo que transcurre fuera del escenario y que se presenta, o se pretende presentar, como acción dramática.

No es el caso de *Edipo rey*. El pasado dramático de Edipo genera su trágico presente, y sólo el desconocimiento del pasado puede justificar un presente feliz: el conocimiento lo llevará a la mayor de las infelicidades humanas, y, a pesar de ello, el camino del conocimiento se recorrerá hasta el final, hasta que alcance la verdad, porque el objeto de la acción puede ser obtener la felicidad, pero el objeto del pensamiento debe ser la verdad, aunque sea a costa de la felicidad.

El paso de una secuencia vital de acciones a una secuencia de conocimiento es el artificio que utiliza Sófocles para incorporar el *pasado extenso* a un *presente limitado*.

Lukács, en su conocido estudio sobre la novela, mantiene la tesis de que las formas del pasado no conocen el fluir del tiempo; además, el tiempo, como categoría, es irrepresentable. Los términos lingüísticos del texto, o las acciones en la representación, pueden dar testimonio del tiempo, ya que directamente es imposible presentarlo; pero si el pasado no cambia y el tiempo en sí es irrepresentable, ¿cómo será posible dramatizar el tiempo pasado?

Si un dramaturgo quiere escenificar el tiempo pasado, debe hacerlo presente mediante signos de otra temporalidad. *Edipo rey* transforma el tiempo de la acción, que es pasado, en tiempo del conocimiento que es presente. El cambio, expresión del tiempo, se produce en el conocimiento progresivo de Edipo sobre su pasado: primero no sabe, luego sospecha, luego duda, luego confirma datos; y el dramatismo no reside en la acción pasada, sino en la posibilidad de que la sospecha no se confirme, y el desenlace de la tensión y de la tragedia se alcanzará precisamente cuando ya se disipa toda duda.

Esta disposición temporal de *Edipo rey* tiene una posible interpretación en el *horizonte de expectativas* de la cultura griega. La verdad que busca Edipo es objetiva y está terminada: él no tiene posibilidad alguna de elección en un destino que tiene prefijado antes de nacer y que ha seguido punto por punto en el pasado. La única libertad de que dispone Edipo es la de conocimiento, no la de acción. Lo que se dramatiza es el presente, porque en el presente se puede elegir antes de hacer; en el pasado ya no cabe esa posibilidad, todo está hecho. El problema de la libertad humana, en relación inmediata con el problema del destino, es el enfrentamiento dramático con que se encuentra el hombre. Bajo la anécdota y los nombres propios, *Edipo rey* dramatiza, en las categorías temporales, ese dilema del hombre griego.

El teatro posterior, analizado desde la misma perspectiva, descubrirá otras ideologías, otros horizontes de expectativas humanas. Ibsen hace también del pasado el tema de sus dramas, pero utiliza unos recursos muy diferentes a los que encontraremos en Sófocles, incluso podríamos considerarlos de alguna manera como contrarios directamente.

La verdad que escenifica Ibsen es una verdad interior que se ha formado en el pasado de los personajes. Precisamente Szondi considera que es imposible la presentación escénica de esa verdad, porque es una verdad interior y podría ser tema narrativo, pero no dramático (Szondi, 1962, 21 y ss.).

Creo que esa verdad puede representarse, que el teatro de Ibsen no es sospechoso de narratividad y que estamos ante una transposición temporal, como en el caso de Edipo (que Szondi considera dramático porque su tema es la verdad objetiva), aunque las soluciones que encontramos sean otras.

Ibsen toma el pasado incorporándolo al presente en la palabra del diálogo de sus personajes. Estos personajes son humanos y tienen un pasado, es más, cada uno de ellos, como criatura literaria se presenta casi exclusivamente con un ser que es el resultado del pasado (apenas se describen, apenas hay escenas de género que tengan intenciones miméticas, apenas exceden su propia funcionalidad...). Por lo general el pasado es un tiempo destructor que ha dado lugar a un presente infeliz.

Los dramas de Ibsen, y ejemplificaré con *Juan Gabriel Borkman*, presentan dramáticamente un presente condicionado por el pasado. El drama no es la recreación de ese pasado, porque no es un drama de acción, es la posibilidad de solucionar un pro-

blema presente teniendo en cuenta al pasado. Borkman, Ela, Gunilda han vivido una historia en la que unos han decidido (han ejercido su libertad) y otros han sufrido las consecuencias de la libertad de otros, y en el presente se muestra que no es posible volver atrás, porque el tiempo es irreversible, y vuelve a darse el caso con Erhard de una decisión, que afecta a los demás y que en el futuro lo condicionará también a él.

El encaje de la historia de Edipo en el *Edipo rey* se lograba cambiando un proceso de acciones en un proceso de conocimiento. El encaje que logra Ibsen se basa en la voluntad más que en el conocimiento: el hombre es individual y agota sus posibilidades de elección en el tiempo, que no vuelve para nadie otra vez; el nuevo tiempo, el presente, no sirve para los que han vivido, sirve para que el hijo decida su propia vida. Y la tragedia más profunda es que una vez que se ha vivido el presente y se ha convertido en pasado, los personajes no son más que sombras: «dos sombras ante un muerto» es la frase final de Ela y la frase final del drama que resume esa ideología.

Al tema central en esa lectura del tiempo, se suma otro en el drama de Ibsen, como el de la incomunicación derivada de las acciones apasionadas. Borkman y las dos hermanas establecieron sus relaciones basadas en equívocos, en desconocimientos, en esperanzas, en recelos, pero pudieron haber actuado de otra manera. Y ésta es una diferencia fundamental en la visión del pasado de Sófocles, cuyo personaje no pudo actuar de otro modo a como lo hizo, porque estaba en su destino prefijado. Al pasar los años y al recuperar la palabra sin pasión, «desde el momento en que su imagen comenzó a desvanecerse en mi corazón» (Ela, II), pueden explicarse las acciones del pasado, pero ya no es posible cambiarlas, y el resultado será «una vida entera echada a perder» (Ela, II). Toda la historia cuyos referentes temporales están claramente señalados en el texto (cinco años en la cárcel, ocho años sin verse), se condensan en un tiempo seguido «durante una noche de invierno» en el discurso, y se aproxima así al tiempo de la representación.

El desconocimiento del pasado era el marco que hacía posible la felicidad de Edipo en el presente; el desconocimiento en el pasado fue la causa de la infelicidad de los personajes del drama de Ibsen, pero el conocimiento que después, en el presente, puede alcanzarse sobre el pasado no hace cambiar nada, porque el tiempo no vuelve atrás y ni siquiera sirve de modelo para las generaciones que siguen.

La fijación del destino, la falta real de libertad es la tragedia de Edipo, es la tragedia del hombre griego al que no se le exime de responsabilidad; la fijación del tiempo, la imposibilidad de rectificar por falta de conocimiento en el presente y por no poder volver atrás en el pasado, es la tragedia del hombre actual, al que ni siquiera se le permite servir de ejemplo de desdichas: se agota en sí mismo, como una sombra.

Pasamos ahora a analizar otro modelo que inscribe la temporalidad de un proceso de enfrentamiento (no de acciones, como en los casos anteriores), en un discurso dramático. Lorca ha realizado en *Yerma* una transposición de este tipo, que consiste en seguir un tiempo de varios años en la historia y un tiempo de un día en el discurso, es decir, hay un encaje de una temporalidad real en otra temporalidad literaria que aproxima la primera a la temporalidad de la representación. El juego de Lorca se complica, o mejor, se hace complejo, el introducir cuadros sin signos explícitos de temporalidad, aunque implícitamente la lleven.

Las reducciones sucesivas hacen que el tiempo de la historia, varios años, pasen al tiempo meteorológico de un día en el discurso, mediante signos verbales el primero y mediante signos de luz el segundo, y de éste a la hora y media que puede durar la representación convencional, que se logra dejando fuera de los cuadros los espacios vacíos de los tiempos latentes.

El tiempo de la historia está expresado y construido en *Yerma* mediante indicadores verbales exclusivamente, en el diálogo; el tiempo del discurso está construido con signos verbales en las acotaciones exclusivamente que se transformarán en sus propios referentes en la representación, siempre signos luminosos. Vamos a identificarlos en el texto dramático (literario y espectacular).

Primer acto: en el *diálogo* del primer cuadro dice Yerma: *veinticuatro meses llevamos casados,* y luego precisa, sin que haya pasado tiempo en el texto espectacular: *dos años y veinte días.*

En el diálogo del segundo cuadro dice Yerma a la Vieja que le pregunta: ¿Llevas mucho tiempo casada? / *Tres años.* Por tanto, ha quedado latente un año menos los veinte días, entre los dos cuadros del acto primero.

En las acotaciones se señala el tiempo meteorológico del primer cuadro: *una alegre luz de mañana de primavera.* Nada se dice en las acotaciones del segundo cuadro, pero se dan indicios en el texto literario porque Yerma saluda a la Vieja con un «bue-

nos días» y explica que viene de llevar la comida a su marido, luego seguimos en la mañana.

Segundo acto: el primer cuadro se sale del tiempo, es la escena de las lavanderas y tiene el sentido de un cuadro de género que líricamente intensifica el clímax de tragedia con los ecos que la situación produce en el pueblo. El segundo cuadro precisa claramente en el diálogo, esta vez por boca de Juan, el tiempo de la historia: *hace ya más de cinco años,* que se mantiene seguido hasta el final de la obra, añadiéndole el mes que transcurre entre los dos cuadros del tercer acto.

Las indicaciones del texto espectacular son muchas en el acto segundo: se presenta el tiempo en un *atardecer,* cuando Yerma llega de buscar agua fresca; luego *la hermana segunda se dirige lentamente hacia la puerta, donde queda fija, iluminada por la última luz de la tarde;* y, finalmente, Yerma y la Muchacha *salen sigilosamente. La escena casi a oscuras,* y *se oyen las caracolas y los cuernos de los pastores. La escena está oscurísima.*

Acto tercero: en el primer cuadro *está amaneciendo.* El segundo cuadro en la ermita se alude a la noche, pero más relieve tiene el sentido de repetición, porque se comenta lo que pasa todos los años.

El sentido que puede tener este tratamiento del tiempo no parece que trascienda el artificio dramático: Lorca consigue que el espectador asista a un diálogo, vinculado a una acción de enfrentamiento que crea una tensión insorpotable hasta la muerte; el diálogo se sitúa en cuadros a lo largo de las luces de un día y una noche; es decir, expresa con signos escénicos de luz un tiempo del discurso; la historia se crea en el diálogo con formantes verbales que aluden a un intervalo de tres años aproximadamente. Y frente a la situación trágica anclada en unos tiempos precisos, los ecos de esa misma situación, en las habladurías de las lavanderas, que enconan el problema, y las supersticiones populares que lo resuelven, si se prescinde de la honra, y quizá por ser ecos, los dos cuadros parecen situarse fuera del tiempo real o convencional de la obra.

El diálogo expresa la línea temporal de la historia y se convierte en signo de tensión, de intensidad, de enfrentamiento cada vez más amargo en las relaciones de Yerma y Juan. El tiempo transcurrido desde el comienzo hasta el desenlace justifica la distribución de las escenas cuyo diálogo va acumulando el sentido de los anteriores que han creado implicaciones contextuales y conversacionales: cualquier alusión que hace Juan en el segundo

acto la interpreta Yerma en una forma más sarcástica que en el primer acto. El tiempo, que transcurre en riguroso presente en los enunciados, tiene un efecto acumulativo, que le da una tensión creciente y va encaminándose hacia el único desenlace dramático posible, la muerte. El carácter lúdico que parece tener la sintaxis temporal de la tragedia, es realmente la base para crear esa tensión de fondo, que es irrepresentable en sí misma y que se manifiesta en diálogos ásperos que recurrentemente tratan sólo dos temas: el de los hijos, tema de Yerma, en el que Juan se niega a entrar, y el de la honra, tema de Juan, que Yerma no quiere entender a no ser relacionado con el suyo. Pragmáticamente los temas remiten a una sociedad con unos valores vitales y sociales, con unos temas femeninos y masculinos, con unos prejuicios que también se separan por sexos, etc.

El tiempo lineal de la historia se inserta en el tiempo lineal del discurso cambiando el esquema de acciones por un proceso de conocimiento *(Edipo rey),* o forjando personajes que son en el presente su pasado *(Juan Gabriel Borkman),* o inscribiendo la temporalidad histórica en la temporalidad escénica mediante un sistema de signos, la luz cambiante de un día y su noche. El valor semántico y pragmático de esta forma de entender el tiempo está en relación con la cultura de la sociedad donde transcurren los dramas. Y esta relación se confirma al analizar otro modelo de concepción del tiempo: el circular. El tiempo, considerado en su linealidad, tiene un efecto acumulativo o se sitúa en sucesión que se puede asumir intelectualmente, emocionalmente; el tiempo, concebido como una estructura circular, tiene el efecto de la noria: el hombre se siente situado en un movimiento que se repite, que no parece tener sentido, que trae inevitablemente los mismos fenómenos.

El drama expresionista ha podido representar esta concepción temporal incorporándola a su propia estructura temporal, mediante segmentación de una realidad sin sentido, en cuadros que pueden inscribirse sin orden, porque éste ha dejado de ser pertinente. Algunos dramas realistas dan forma al tiempo concebido como eterno retorno mediante signos de la realidad que pueden tener ese sentido; por ejemplo, *Historia de una escalera,* de Buero Vallejo, visualiza el retorno en la leche derramada al principio y al final de la obra.

Los diálogos de un tiempo sucesivo, lineal, se perciben como una progresión del presente, que se va sumando a la conciencia a través del fluir de la palabra, de modo que el receptor asiste

a momentos diferentes de un presente que perdura y crea lo que Husserl denominó «horizonte de pasado». El teatro expresionista renuncia a esa forma de entender el tiempo y da a sus obras una estructura sintáctica fragmentada en cuadros que obligan a una recepción global: se acumulan imaginativamente simultaneidades, en las que el espectador sitúa las escenas anulando el orden en que las percibe; la sucesión es sustituida por la simultaneidad, que generalmente no se refiere a toda la obra, sino a partes de ella; la línea temporal se sustituye por un círculo que pasa y repasa las actitudes humanas. Si analizamos desde esta perspectiva *Luces de bohemia,* de Valle-Inclán, podemos comprobar que las conversaciones de los modernistas en la redacción del periódico pueden ir colocadas donde están o en otro orden, no tienen una vinculación directa con el tema y no siguen una línea de tensión creciente o decreciente; sí están en relación con el título y el sentido general de la obra: los modernistas son un ejemplo de esas luces de bohemia, de esos artistas ingeniosos, fugaces, frívolos aparentes que dan carácter al Madrid de la época. La línea argumental del paseo de Max Estrella y don Latino no es más que el hilo necesario en la técnica *d'enfilage* que da unidad literaria a *Luces de bohemia:* el cuadro de obreros, guardias, funcionarios, tenderos, cárceles, ministerios, buñolerías, redacciones de periódicos, calles y paseos del Madrid brillante y miserable, refleja por secciones, en encuadres casi fijos, la vida y milagros de una sociedad que, con otras técnicas retrata Pérez de Ayala en *Troteras y danzaderas,* y Baroja en *La busca.* En todo caso hay un personaje o más, que sirve de enlace entre los cuadros para darles unidad, pero sólo presta una parte de su tiempo: Max Estrella y don Latino la noche, Alberto Díaz de Guzmán y Manuel más, porque están en una novela, no en un drama. No es el tiempo lineal de la vida de los personajes lo que se incorpora a la obra literaria, no es su presente modelado en su pasado, es el tiempo circular de la vida social del que esos personajes dan testimonio.

El tiempo se muestra en un orden lineal como signo de tensión o signo mimético, o se muestra en una forma circular como signo de desesperanza y de repetición sin sentido de la vida del hombre, y en los dos supuestos mantiene una relación inmediata con el sentido general de la obra dramática, en su aspecto literario y en su aspecto espectacular.

El tiempo en *Luces de bohemia* tiene todavía otro recurso expresivo que queremos destacar; hay escenas indudablemente si-

multáneas en la historia, que se presentan en sucesividad en el escenario: mientras Max Estrella está en la cárcel del Ministerio de la Gobernación, los poetas están en el periódico y procuran su libertad, pero en el escenario se pone una escena y luego la otra, por eso decíamos más arriba que la circularidad del tiempo se percibe imaginativamente, ya que la expresión es sucesiva.

Hay otras posibilidades para conseguir la circularidad, o al menos la simultaneidad de escenas, pero no se encuentran en el tiempo de la historia ni en el del discurso, sino que se consiguen con medios técnicos de la representación: son el escenario dividido, que presenta problemas de recepción, o el espacio latente que actúa en simultaneidad con el espacio presente. Valle-Inclán utiliza este recurso en una de sus obras cortas, *Ligazón:* mientras se escenifica un pacto entre dos personajes que están en el espacio presente, a la vista del público, se realiza otro pacto entre dos personajes que están en el interior de la venta y que se ha anunciado previamente al público.

No existe una relación de codificación de los recursos escénicos y la significación que en un uso puedan tener: el escenario dividido puede indicar alejamiento temporal o espacial, puede indicar simultaneidad y puede expresar la oposición «mundo exterior/mundo interior», como ocurre en la puesta en escena de algunas obras de O'Neill, por ejemplo *Extraño interludio.* Estamos ante *formantes* escénicos cuyo significado es transitorio y resulta válido solamente en los límites de la obra donde aparece, incluso en la misma obra puede tener diferente valor, dada la movilidad del signo dramático escénico.

3. Tiempo de la representación

A. Ubersfeld afirma que el tiempo en el teatro se sitúa por relación a un aquí-ahora, que es el aquí-ahora de la representación y que es también el presente del espectador (Ubersfeld, 1978, 215). La «idea de presente» tiene más complejidad de la que implica la simultaneidad entre el habla y la acción, y es preciso matizar bastante en lo que se refiere al presente dramático. La escritura dramática es una escritura en presente y todos los signos temporales han de utilizarse por relación al presente.

Pero ya hemos visto cómo el pasado queda asumido en el presente, y cómo el sentido lineal del tiempo, con su orden en sucesividad, en progresión y regresión, y cómo el sentido circular

del tiempo, pueden dar lugar a estructuras sintácticas y a significaciones semánticas y pragmáticas diversas, a pesar de que se manifiestan invariablemente en un diálogo directo, en presente.

Tenemos que admitir que toda historia transcurre en presente mientras transcurre; el problema está en cómo se representa, si vista desde una situación posterior, es decir, como pasada, o si vista mientras transcurre. Los presentes de la historia, del discurso y de la representación pueden ser simultáneos o no, generalmente no; ahora bien, los que nunca son simultáneos son los presentes de la representación y del espectador, a pesar de que siempre se afirma lo contrario. Esa simultaneidad es tan convencional como la contigüidad espacial de la sala y el escenario, que se rompe en cuanto se levanta el telón. El presente del espectador es un presente vivencial y no tiene nada que ver con el presente dramático.

El diálogo en la representación (lo mismo que en el texto) discurre en presente, sea cual sea la estructura temporal del drama y sea cual sea la relación cronológica de las escenas de la obra.

La vinculación de la palabra con el tiempo presente en el diálogo consigue que en cada momento y sobre el escenario la acción se vea como presente en estricta simultaneidad. Los diálogos son acción hablada cuya temporalidad es inalterable en la escena. A esta vinculación de la palabra con la acción se debe el que el drama escenifique sólo una parte de la historia y deje fuera en los vacíos de los entreactos el tiempo latente. La mayor parte de las historias dramatizadas exigirían un tiempo de representación demasiado largo, aunque tuviesen en cuenta los límites más estrictos de las normas neoclásicas sobre la unidad de tiempo. Son muy escasas las obras que intentan conseguir esa simultaneidad y los problemas de inclusión de la historia en la representación, por lo que se refiere al tiempo de una y otra, se han resuelto de modos muy diversos. Las normas neoclásicas consideran un buen drama aquel cuya acción, en su dimensión histórica de tiempo real medido por el reloj, no estaba desproporcionado con la duración de la representación. La llamada «unidad de tiempo» se formuló de modo más o menos flexible, que oscilaba desde la exigencia de una simultaneidad estricta: tiempo de la historia, tiempo de la representación iguales, o una relación que no excediese el día en el tiempo de la historia. Pero la observancia de la unidad de tiempo en sus formas más rigurosas compromete otros aspectos de la obra y da lugar a formas de inverosimilitud en la acción: no pueden reunirse por azar los he-

chos de un drama en unas horas, o no puede explicarse un cambio de actitud en un drama psicológico en un espacio pequeño de tiempo.

Buero Vallejo experimenta en *Madrugada* las posibilidades de lograr simultaneidad entre la historia y la representación y mediante un signo visual convencional, un reloj que preside la escena, se miden los dos tiempos.

Madrugada tiene dos actos. El primero se inicia a las cuatro y cuarto de la mañana: «en la casa reina un gran silencio, que el sordo latir del reloj subraya». Termina este acto a las cinco y se produce un «descanso» en la representación que se aprovecha en la historia para tomar café fuera del escenario.

El segundo acto se sitúa temporalmente entre las cinco y cuarto y las seis. Cuando termina la acción «el reloj va a dar la hora... comienzan a sonar las campanadas de las seis». El reloj que preside la escena, coincide exactamente con el tiempo real de la representación: las dos horas menos cuarto en que el espectador está sentado, coinciden con las dos horas menos cuarto (incluido el descanso) de la acción. La historia se prolonga un poco hacia el pasado, que, en algo que no se conoce y que se intenta descubrir, condiciona el presente, y se proyecta también hacia el futuro, que será de un modo u otro según se desarrolle el presente.

Pero a pesar de esa simultaneidad medida objetivamente por el reloj, que se convierte en signo dramático de tensión (representa al tiempo) y que es objeto real con una función que cumple de medir el tiempo, la representación tiene un aquí-ahora que no es el aquí-ahora del espectador. Las siete y media o las ocho, es decir, la hora en que empieza la representación, ésa es la hora del tiempo del espectador; las cuatro y cuarto de la mañana es la hora de la representación; la noche del espectador no es la noche de la muerte de Mauricio que pertenece a la historia imaginaria, no a la realidad. Lo único que coincide es la *duración,* no el tiempo, ni el espacio, ni la localización en una y otra categoría.

El presente escénico no coincide nunca con el presente del espectador, difícilmente coincide con el del discurso y prácticamente nunca encaja con el de la historia. En todo texto dramático hay que distinguir, por tanto, diversos tiempos, diversos presentes y una gama de formas de inserción de unos en otros, entre las que no se puede calificar unas de teatrales y otras no, porque dependen de la obra y de cómo logre esa adaptación. No se puede mantener que el pasado no es dramático, porque algu-

nas de las mejores obras del teatro de todos los tiempos tienen una historia de acciones pasadas y terminadas: depende de la forma de inclusión de ese pasado en el presente escénico del diálogo; no se puede decir que el pasado se integra en el presente por medio del conocimiento, porque hay otras muchas formas de integrarlo, como ha demostrado Ibsen; no se puede decir que una historia presente debe ajustarse en sus límites materiales al tiempo de la representación porque el teatro cuenta con recursos para señalar sucesividad, simultaneidad, orden, duración, linealidad y circularidad, que explota para dar y conseguir determinados sentidos, para integrar la obra en una visión cultural determinada.

El tiempo es una categoría dramática que reconoce únicamente las limitaciones que puedan proceder de las formas de expresión lingüística y no-lingüística del teatro, o del espacio donde se ha de representar la acción, o de la naturaleza humana de los personajes, es decir, que está en relación con las otras unidades y categorías dramáticas, y con ellas da forma al drama. No hay razones para imponer al tiempo unas limitaciones que procedan de ámbitos no dramáticos.

VII

EL ESPACIO ESCÉNICO

1. El espacio dramático

Según algunos autores, el espacio es el elemento básico del género dramático, aquel en el que adquiere su máxima especificidad y, por tanto, la investigación debe darle un primer plano en sus explicaciones sobre el fenómeno teatral. Todos los signos dramáticos, tanto los codificados como los circunstanciales o formantes, encuentran en el espacio dramático su «lugar sémico» (Ubersfeld, 1981, 53), es decir, el ámbito donde pasan a ser significantes en una unidad de sentido. Frente a los que creen que la relación actor-público es la determinante del teatro, «el hecho teatral no puede definirse fundamentalmente por el actor, ni mucho menos por el texto dramático. Pero el hecho teatral sí queda definido por el ámbito escénico» (Breyer, 1968, 12).

En cada uno de los elementos que analizamos en los sucesivos capítulos hemos podido observar que siempre hay algún teórico dispuesto a decir que aquél precisamente es el específicamente teatral. En realidad el teatro cuenta con unidades y relaciones de diverso tipo, que pueden explotarse de forma diferente y de hecho han sido históricamente manipuladas por el teatro. No pretendemos decidir si tales o cuales elementos o categorías son lo esencial del teatro, porque esta decisión implica un sentido metafísico del teatro, y, como hemos anunciado, no pretendemos traspasar en ningún caso la actitud fenomenológica.

Desde esa posición es efectivamente un hecho que el espacio impone, tanto al Texto Literario como el Texto Espectacular, unos condicionamientos que afectan a todas sus unidades: a las funciones (situaciones), a los actuantes (personajes), al tiempo y sus manifestaciones, y a toda relación que pueda establecerse

entre esas unidades; y este hecho caracteriza al teatro frente a otros géneros literarios, porque en éstos el espacio no condiciona a los demás elementos, sino que resulta más independiente.

Los espacios del texto dramático están virtualmente limitados por el espacio real del escenario, tal como en cada época se concibe y se sitúa en el edificio teatral. Hay muchas excepciones, porque hay obras escritas para ser representadas al aire libre, y en ese caso no hay una adaptación a un virtual escenario; hay también la posiblidad de que una obra, escrita para un determinado tipo de escenario, se represente al aire libre, o en otro tipo de escenario; el teatro experimental trata de romper las limitaciones del ámbito escénico, pero en ningún caso puede evitar la presencia de espectadores y, por tanto, los límites antropocéntricos que imponen.

Frente a estas limitaciones, más o menos rígidas, en el texto dramático y en su realización escénica, el relato utiliza espacios imaginarios sin limitación alguna: los movimientos en el espacio, los cambios dentro de un mismo ámbito, el paso de un espacio real a un espacio psicológico, fantástico, etc., son posibles en el relato y en el cine.

El espacio escénico no condiciona sólo a la representación o al Texto Espectacular, también incide fuertemente sobre el Texto Literario, porque «es un hecho de lectura inmediata del texto teatral» en el que tienen cabida todas las referencias reales de los términos lingüísticos del texto, de un modo semejante a como el narrador es «la condición de lectura» del relato en todos sus aspectos (Jansen, 1984, 259).

La importancia que tiene el espacio en el teatro y el hecho de que sea una categoría común al texto y a la representación, son los puntos de partida que reconocemos para su estudio general y para su análisis en obras concretas. Como en el caso del diálogo, el espacio no puede fundamentar una relación dialéctica, ni siquiera de tensión, entre el texto y la representación, porque se encuentra en los dos niveles del proceso dramático: en la lectura forma parte de las posibles construcciones imaginarias que sugieren las acotaciones y eventualmente el diálogo (es decir, el Texto Espectacular), y en la representación porque la escenografía se realiza con el Texto Espectacular.

Ubersfeld define el espacio dramático en general como el espacio representado en el texto, o sea como la espacialización de las situaciones dramáticas, tal como se construyen en el texto si se lee como un relato con sus acotaciones y con los indicios que

actúan como connotadores de mímesis espacial (Ubersfeld, 1974).

Pero si hacemos una confrontación entre las formas y sentido que tiene el espacio en el relato y la funcionalidad que tiene en el texto dramático, destacan rápidamente algunas diferencias, que afectan a los géneros como tales, no a las obras concretas en cada uno de ellos.

El relato se estructura como una historia contada por un narrador y tiene a éste como categoría fundamental que polariza la distribución y organización de todas las demás. El proceso de comunicación que se realiza en la novela sitúa al narrador como una pantalla que recoge toda la materia narrativa y la ofrece al lector. La distancia a los hechos, la expresión lingüística propia o cedida en unos límites impuestos por él a los personajes, el tiempo manipulado como sucesión o como simultaneidad entre su presente y el de los personajes, el espacio compartido o alejado donde sitúa a los personajes y se sitúa él, todo es manipulado por el narrador, que es una creación textual del autor, situado como obervador de unos hechos o como creador de lo que cuenta, o como sujeto de lo mismo que cuenta. En cualquiera de esas organizaciones posibles el espacio, como las demás categorías de la novela, se sitúa en dos planos, el de la historia y el del narrador, con variantes de relación que van desde la identidad total hasta la divergencia total.

Podemos caracterizar al relato como un discurso que es el resultado de la superposición de dos planos temporales, funcionales, espaciales y lingüísticos por relación a dos sujetos: el narrador y el personaje. Cada uno de estos sujetos arrastran implicaciones en todos los aspectos en los que se concretan sus visiones, su valoración de los hechos, su estilo verbal, la distancia elegida, etc. Esto significa que si el tiempo del narrador cambia su distancia respecto al tiempo del personaje, impone también un cambio en las relaciones de espacio, de visión, de lenguaje, etc., entre ambos; si el narrador comparte el tiempo de sus personajes puede actuar como un observador que transcribe lo que ve y lo que oye, o un observador que deja hablar a sus personajes reproduciendo sus diálogos sin participar mientras los realizan, o simplemente presentándolos en cada intervención con un verbo introductorio, es decir, que desde la posición convencional que adopte tiene diferentes posibilidades de ejercer su papel de narrador; si, por el contrario, no quiere compartir el tiempo de sus personajes, las posibilidades en todos los aspectos son otras:

tendrá que presentar los hechos por medio de un artificio que puede ser la recreación de sus propios recuerdos, la narración que le haga uno de los personajes que ha vivido los hechos, y que actuará como coordinador entre el tiempo de la enunciación (del narrador) y el tiempo de la historia (de los personajes). En resumen, el relato dispone de dos planos cuyas posiciones relativas matizan el discurso y le dan unas posibilidades de contraste y de correlación muy variadas (Bobes, 1985, 219-253).

El texto dramático, concebido para ser representado en un espacio limitado y en un tiempo presente, exige la desaparición total del narrador y, por tanto, no puede estructurarse como la superposición de dos tiempos, dos espacios, dos modos de hablar, o dos modos de ver las cosas. El autor no puede delegar en un narrador la organización de la materia lingüística y dramática, no puede hacerle reflexionar sobre el texto en el mismo texto, no puede intervenir de ningún modo, porque convencionalmente los personajes, sus diálogos, sus relaciones, se presentan solos al alzarse el telón y sorprender un tramo de su tiempo. Ni el autor, ni el espectador tiene acceso directo a ese mundo sorprendido en un tiempo y un espacio propios. El drama tiene un solo plano temporal un solo espacio, unos personajes que actúan en esas coordenadas históricas y que lo hacen por su propio impulso, no movidos como marionetas por un narrador que les da espacios, tiempos, palabra por relación a los suyos.

Desde esta convención inicial de ausencia del narrador y la consiguiente reducción a un solo plano se advierte en el texto dramático que el espacio cobra un relieve mayor que en el relato, porque todo se hace significante en él: los procesos de semiosis teatral se originan y se terminan en el espacio escénico, creado en el texto espectacular y realizado en el escenario.

Naturalmente, y en otros capítulos ya lo hemos destacado, el texto dramático no se define sólo por limitarse a un plano, el de los personajes; tampoco se define por el relieve que le da al espacio; el texto dramático es un proceso de comunicación en el que el lenguaje se utiliza recursivamente (un proceso dentro de otro proceso), los sujetos se desdoblan (autor-director-actores//lector-espectadores) y la forma de expresión es el diálogo en presente, no referido, lo que arrastra necesariamente a una temporalidad y un espacio determinados.

En este capítulo destacamos el uso especial que el texto dramático hace del espacio y que, aparte de otras manifestaciones, que iremos analizando, consiste en el condicionamiento que la

extensión material del escenario impone a todas las categorías de la obra dramática, en su lectura, al limitar la construcción imaginaria espacial, y en su representación, al limitar las posibilidades escenográficas, al menos hasta donde lo exigen las coordenadas antropocéntricas. El escenario no puede ser más amplio que lo que un hombre puede abarcar auditiva y visualmente, según las técnicas de cada momento histórico. La representación directa, en presente y en un espacio compartido, está en inmediata dependencia con el espacio y el tiempo humanos. Esto en el más amplio de los supuestos teóricos, porque en la práctica escénica cotidiana, el espacio escénico que virtualmente se impone a la obra dramática desde su concepción es el escenario convencional de los edificios teatrales.

La prueba de este condicionamiento, o si se prefiere de este efecto *feedback* de la representación sobre el texto dramático, la encontramos continuamente en el discurso: los lugares físicos donde se sitúa la acción, las posiciones relativas de los personajes en su propio lugar relativo, de tipo egocéntrico (yo-aquí-ahora) o de relación con otras personas u objetos (cerca / lejos, arriba / abajo, dentro / fuera, etc.) tienen un tratamiento sustancialmente diferente en el texto dramático y en el texto narrativo. Éste dispone de toda la libertad de la imaginación humana, aquél está sometido a la realidad de un escenario con unos límites físicos determinados.

No sólo la expresión, también la interpretación del texto está sujeta a la representación. Cuando Lorca anota: «terminan de entrar las doscientas mujeres y aparece Bernarda con sus cinco hijas», Margarita Xirgu interpreta que estamos ante un uso literario de los número, porque piensa en una representación realista; en una representación simbolista o constructivista podía pensarse en un telón de fondo que pintase mujeres vestidas de negro desde un primer plano de tamaño natural para que no supusiese ruptura con Bernarda y sus hijas presentes en el escenario, y que continuase hasta desaparecer en una perspectiva hacia el punto de fuga, o podría pensarse en una figura que se moviese con un cartel que llevase escrito o pintadas doscientas mujeres. Desde luego doscientas seis mujeres son difíciles de acomodar en un escenario convencional y, si queremos agotar la interpretación realista, también sería impensable el gasto para cualquier compañía.

Los límites materiales del espacio escénico pueden ampliarse imaginariamente en la representación, por medio de palabras o

por medio de signos no-verbales, por ejemplo, gestuales, con *espacios latentes* contiguos, a los que se accede físicamente al atravesar una puerta, o visualmente desde el espacio presente del escenario. «Dans l'inmense majorité des pièces de théâtre, le spectateur n'est appelé à imaginer que deux lieux distincts, celui qu'il voit sur scène, figuré par le décor, et celui qu'il suppose dans la coulisse, et qui est contigu au précédent: ces deux lieux qu'ont pourrait appeler les lieux naturels de l'espace théâtral...» (Scherer, 1969, 172). Hay además los *espacios narrados,* que no son propiamente teatrales, sino efecto de un relato hecho por un personaje en el escenario.

Son espacios latentes los que suele utilizar el teatro clásico cuyo espacio presente suele ser la plaza ante el palacio real, que se amplía con el espacio latente del interior del palacio, de donde salen y a donde entran los personajes, y con el espacio abierto de la ciudad, de donde procede el coro y de donde llegan los mensajeros que en sus informes aluden a nuevos espacios narrativos, como puede ser el lugar fuera de las murallas donde yace el cadáver de Polinice, o el puente donde Edipo mató a Layo, o la cueva donde entierran viva a Antígona.

El espacio dramático presente se concibe siempre como una parte de un continuo, la ciudad, el campo, la casa, que se segmenta, pero que no se aísla en ningún caso.

2. Los distintos espacios escénicos

En un intento de buscar una interpretación formal y semántica del espacio escénico, vamos a seguir un esquema que comprende las formas más destacadas, y en el que lógicamente podrán encontrarse variantes muy numerosas en la historia del teatro de las diferentes culturas.

Reconoceremos dos tipos de espacios: los *anteriores a la obra,* pero no independientes de ella, pues ejercen una interacción indudable, y *los que crea la obra,* que se adaptan a los anteriores llenándolos con la presencia, las acciones y los movimientos de los personajes.

Estos espacios pueden semiotizarse *icónicamente;* por ejemplo, un escenario que se llena de objetos hasta el punto de agobiar es signo de un estado interior abrumado, y así ocurre en *El precio,* de A. Miller; *simbólicamente* mediante sentidos acumulados, por ejemplo el que procede de una luz verde que pone

en relación el escenario con un sentido vitalista de los que lo ocupan. Los espacios anteriores a la obra, que no tienen significado propio, se semiotizan en cada obra como formantes que tienen un valor en el conjunto del texto y sólo en sus límites.

Los espacios previos a la obra son fundamentalmente dos: el *edificio teatral* cuya evolución formal y situacional tiene una relación inmediata con el estudio que el teatro adquiere en cada cultura, y así podemos hablar de un teatro griego, un teatro isabelino, un teatro español, y no sólo refiriéndonos a las obras, sino al lugar escénico (teatro) donde se representan; y el *escenario* cuya disposición ha experimentado también en el tiempo cambios que van de acuerdo con la concepción que del teatro y del texto teatral se tenga en cada momento.

Estos dos espacios previos a la obra han sido denominados *espacios vacíos,* tanto el escenario (Brooks, 1973) como el conjunto, «la sala está llena de asientos [...] para que unos seres humanos estén sentados, sin hacer más que ver. En cambio, la escena es un espacio vacío...» (Ortega, 1983, 454).

El espacio vacío del escenario se convierte en espacio dramático en la representación al colocar en él las referencias que corresponden al texto espectacular, cuyo valor perlocutorio queda realizado en el decorado. El escenario no es más que un espacio que está al servicio del actor y de la acción dramática, siguiendo las indicaciones del texto espectacular.

Los espacios que crea el texto espectacular son de dos tipos: uno que reproduce los lugares donde transcurre la acción, al que denominaremos *espacio escenográfico* y que es el ámbito escénico adaptado mediante la decoración a las acciones que allí se representan, y al que hay que añadir los espacios latentes contiguos y los espacios narrativos que el texto literario pone en relación con el escenario. El espacio escenográfico está presentado como una «sala decentemente amueblada», como una plaza, como el salón del trono, etc., es decir, tiene una decoración (realista o simbolista, o como sea) y tiene una amplitud que reproduce un lugar extrateatral.

El sentido que adquiere el espacio escenográfico está en relación mimética o simbólica con los lugares que señala la historia representada, y el movimiento que se produce allí es reflejo del movimiento dramático, ya que las distancias y demás relaciones espaciales se semiotizan a lo largo de la representación. Los personajes ocupan ese espacio, en el que el decorado crea y sugiere distancias, no de cualquier modo, sino en relación mi-

mética o simbólica con el cuadro de actuantes que forman: la amistad, el amor, la sumisión, el dominio, los enfrentamientos, etc., que allí se escenifican están espacializados en el escenario; los espacios sociales que cada personaje ocupa en el conjunto de relaciones recogidas en la obra, por su profesión, su riqueza, su poder, etc., están también reproducidos de alguna forma en el escenario. Los mismos objetos de la escenografía crean espacios dentro del espacio general por las distancias físicas que ocupan, por su vinculación metonímica en la realidad con otros objetos en unos espacios fijos: una mesa crea el espacio «comedor», un sofá crea el espacio «salón», unas esquinas de edificios crean la plaza principal y las calles de Beocia.

Para interpretar el sentido que puedan tener los espacios escenográficos es necesario tener en cuenta los objetos y las distancias entre ellos y con los personajes, y también la segmentación relativa del mismo espacio: espacios amplios / espacios pequeños, espacios cerrados / espacios abiertos, espacios iluminados / espacios oscuros... La creación de oposiciones con el espacio reproduce la creación de oposiciones con otras unidades del teatro.

El espacio cerrado, cada vez más interiorizado respecto a los espacios latentes contiguos, a los que alude el texto en la escenografía de *La casa de Bernarda Alba,* está en una relación semiótica con la actitud autoritaria, de dominio, cada vez más exasperante de la protagonista con sus hijas y en su casa (Ruiz Ramón, 1986). En contraste, Lorca sitúa los espacios escenográficos de *Yerma* alternando los de la oposición «dentro / fuera» de la casa, sin tensiones entre ellos, aunque acumulan en sus términos otro sentido: para Juan «dentro» es la honra, el evitar habladurías; para Yerma «dentro» es espacio funcional en relación con el hijo: la mujer en casa, si tiene hijos, la honra es otra cosa. La obra empieza en la casa, dentro, y se desenlaza fuera, en la ermita, con la muerte de Juan, cuyo recelo a que Yerma salga parece quedar así justificado.

El espacio escenográfico, diseñado por el texto espectacular, se realiza en el escenario mediante formantes visuales estáticos (miméticos, simbólicos, gráficos), o mediante signos acústicos: el diálogo alude a un bosque, a un barco, a un salón, o mediante un gesto: miradas hacia arriba pueden indicar alturas y a la vez relaciones de sumisión.

A lo largo de la historia el espacio escenográfico se ha creado de formas y con recursos muy diferentes. Craig puso especial

énfasis en la investigación sobre recursos arquitectónicos para conseguir elementos estandarizados que permitiesen conseguir un número ilimitado de escenografías con número limitado de elementos, es decir, pretendía crear unidades sin significación que se combinasen para crear espacios escenográficos. Pitoëff en 1926 conseguía el decorado de *Hamlet* mediante paneles móviles con lo que podían lograrse veinticuatro cambios rápidos de decorado, de manera que no era necesario interrumpir el texto (Pitoëff, 1949). El decorador checo J. Svoboda explotó el mismo procedimiento e imaginó para *Hamlet* una serie de decorados con paneles verticales de un negro brillante, que se deslizaban en correderas paralelas a la escena, y tomando posiciones diferentes creaban los espacios sucesivos de la tragedia, en la puesta en escena realizada por J. Pleskot en el Teatro Nacional de Praga en 1959 (Bablet, 1965).

Pintura, escultura, elementos tridimensionales en general, palabras, escritos («bosque», «palacio»), etc., se han utilizado a lo largo de la historia del teatro para llenar el espacio vacío de la escena y convertirlo en un espacio escenográfico por relación al cual los personajes están convencionalmente situados en cualquier lugar real o imaginario que el texto exija.

El segundo de los espacios creados por la obra, es el que denominaremos *espacio lúdico* en inmediata relación con los personajes. Es independiente de los objetos escenográficos reales, ya que puede crearse en un espacio escénico vacío, por medio de la palabra, de los movimientos y de las posiciones y distancias relativas de los personajes. El número de personajes, su función y su caracterización (oficio, relaciones familiares y sociales, individualidad y desdoblamientos, etc.) señalan, antes incluso de iniciarse la obra en su correspondiente anécdota que lo regulará, el modo de ocupar el espacio, incluso el modo físico y cinésico de ocuparlo: «a grandes pasos», «con majestad», «inmóvil», etc. Particularmente en algunas formas de teatro, en algunos estilos, se intensifica o se utiliza más un determinado modo de ocupar el espacio; por ejemplo, el teatro expresionista, que suele dar a sus personajes nombres que no son propios (denotativos solamente), sino que se refieren a su aspecto, a su oficio, a su edad, etc. (la Mozuela, la Ventera, la Vieja Raposa, el Afilador, un Bulto, son los personajes de *Ligazón*) crea unas perspectivas sobre los lugares donde se situará la acción, y por tanto sobre el espacio escenográfico que se preparará: una venta en un cruce de caminos por ejemplo, y la forma de estar en ese es-

pacio cada uno de los personajes: la ventera y su hija fijas, frente al afilador que será transeúnte, o la vieja que será visitante, etcétera.

La configuración escénia se logra mediante formantes visuales estáticos; el espacio lúdico se crea mediante formantes visuales dinámicos en relación inmediata con el actor: movimientos y gestos principalmente. Grotowski aspira en su «teatro pobre» a crear los espacios mediante el cuerpo del actor, con formantes visuales mímicos y proxémicos. G. Philip indicaba un cambio de lugar, al representar *Lorenzaccio* mediante un simple movimiento de cabeza.

Las relaciones espaciales que se figuran en el escenario mediante estos recursos son de tipo interpersonal, o bien entre personas y cosas, y suelen tener un valor sémico que se suma al que procede del espacio escenográfico, o al menos se encuadra en él.

Las relaciones entre las unidades de espacio suelen ser de tipo binario y muchas coinciden con las que se establecen en la escenografía: «cerca / lejos», «arriba / abajo», «dentro / fuera», etc.; otras veces son personales: «aislado / en grupo», «de frente / de espalda», «movimiento hacia / rechazo», etc., que suelen reproducir icónicamente relaciones de amistad, de enfrentamiento, de solidaridad, etc., aparte del sentido que socialmente se concede a las distancias (Hall, 1972), y aparte del uso que determinados estilos dramáticos hacen de algunas de esas oposiciones: teatro de acción con muchos personajes, o teatro psicológico con muy pocos personajes.

En la determinación del espacio lúdico tienen una gran importancia los deícticos. Los índices de persona (Yo-Tú) que están siempre en el diálogo directo crean distancias entre los actuantes y señalan sus posiciones relativas, no sólo en el espacio sino también en el tiempo. El espacio vacío de la escena (continuo) se segmenta (discontinuo) en un esquema espacial egocéntrico: éste, aquí, ahora / ése, ahí, luego, cuyos polos son el Yo y el Tú. Los deícticos adquieren un valor performativo inmediato en la escena respecto al espacio y relacionan los personajes entre sí y con los objetos del escenario, y también pueden crear imaginariamente un espacio lúdico, aunque escenográficamente no esté presente: cualquier cosa sensible de la escena se convierte por medio de un deíctico en aquello que se dice, tomando como centro al personaje que lo dice. Es el principio que siguen movimientos como el simbolismo o el constructivismo para realizar sus decorados, y es la explicación que cabe en muchos tex-

tos clásicos, que carecen de acotaciones, para construir sus decorados.

3. VALOR SÉMICO DE LOS ESPACIOS DRAMÁTICOS

El edificio teatral fue cambiando a lo largo de la historia en su disposición exterior, que lógicamente sigue la de los estilos de cada época, y también en la disposición interior del escenario y en las relaciones de éste con la sala.

No vamos a hacer un estudio de los planos, disposición arquitectónica y decoración de los teatros. Nos interesa solamente el sentido que pueden tener los cambios que se van introduciendo y las relaciones de sentido que se buscan entre el edificio y las obras que en él se representan. Generalmente en los teatros nacionales (el griego, el isabelino, el español) se logra una correspondencia sémica de todos los aspectos del drama, desde los espacios hasta los personajes, desde los tiempos hasta el vestuario, etc., y parece que se puede hablar de una semantización del edificio por relación a las obras, al modo de presentarlas y a la sociedad que se identifica con su teatro nacional.

La relación que se establece entre el edificio teatral y el escenario en su disposición para la puesta en escena y para acoger a los espectadores puede llegar a tener un valor icónico respecto a la disposición del hombre ante los temas más frecuentemente escenificados en los teatros nacionales. Una actitud ante el teatro como un rito, como un discurso, o ante un teatro emotivo, crítico, lúdico, etc., parece descubrirse en la base de determinadas formas de teatro, en los temas desde luego, y en la disposición de la sala respecto al escenario, incluso en las formas del mismo escenario. Por ejemplo, la situación del edificio teatral *dentro* de la ciudad, en Roma, responde a la pérdida del sentido ritual y religioso del teatro griego, que se construía de espaldas a la ciudad, fuera de la *polis,* y a una actitud lúdica y de integración en la vida diaria del teatro romano.

En Grecia el teatro, vinculado inicialmente a las fiestas de Baco, es para el hombre un alto anual en su vida, que lo lleva fuera de la ciudad para reflexionar o ver cómo se puede reflexionar tras la apariencia de una anécdota, sobre las relaciones con los dioses, sobre el sentido trascendente de la propia responsabilidad, sobre la ley que rige la vida del hombre y de la sociedad, etc. El tema es siempre el hombre que piensa sobre con-

tenidos diversos y que es responsable como criatura inteligente ante los dioses. El ser humano que prescinde durante un tiempo de sus ocupaciones cotidianas —aunque Eurípides ya abre la puerta a la escena de género y saca a Electra a buscar agua a la fuente— para plantear preocupaciones trascendentes: el premio y el castigo, la felicidad y la infelicidad, la compasión, la responsabilidad, etc.

La construcción de los teatros en las afueras de la ciudad estaría en relación con el alejamiento temporal y espacial de la vida cotidiana y con la dedicación, al menos una vez al año, al discurso mental, religioso, de conducta.

El teatro escenifica ese tipo de discursos mediante personajes que prescinden de sus actividades diarias: entran, salen, hablan con unos y con otros, oyen al coro que aconseja o que se lamenta, pero no aluden (excepto en alguna de las obras de Eurípides, como ya anotamos) a su vida cotidiana. La interpretación de esta circunstancia en relación con la situación del edificio fuera de la ciudad es pragmática, no semántica; quiere esto decir que analizando desde ahora el horizonte de expectativas en el que se creó el teatro griego, es posible ver esa relación, que probablemente no está en el texto como un contenido codificado y buscado.

En la comedia romana el teatro escenifica anécdotas familiares, defectos personales (la fanfarronería, la avaricia, etc.), es decir, temas urbanos, cotidianos, insertos en la vida del hombre como ser social; el edificio teatral romano se construye dentro de la ciudad, entre las casas y formando línea con ellas.

El teatro español (exceptuando los autos sacramentales, que tienen un sentido aparte) y el teatro inglés de la época isabelina, se sitúan también en el ámbito urbano y tratan temas que son propios del hombre en sus relaciones con otros hombres. El teatro parece haber perdido definitivamente su carácter religioso, ritual y se ha convertido en espectáculo (Haig, 1907).

Si podemos proponer esta interpretación sobre la situación del teatro «fuera/dentro» de la ciudad, respecto al griego y los demás teatros nacionales europeos, siguiendo la misma línea, podemos relacionar la forma del teatro con algunos valores sémicos de las obras, en general. El teatro griego, situado en las afueras de la ciudad, y generalmente de espaldas a ella, tiene en sus comienzos una forma circular que reproduce de un modo icónico, según ha interpretado el psicoanálisis, una actitud humana de reflexión: el hombre, olvidado de lo externo, se concentra en

sí, se vuelve hacia adentro, y se plantea temas trascendentales que le afectan como género, no como individuo.

Más tarde el círculo se abre por una parte, donde se colocará, sin llegar a cerrarlo, una construcción que sigue una línea recta, la escena. Con la aparición de la escena en el teatro griego, se realiza una transformación de los espacios dramáticos y la creación de varios ámbitos en los que se situarán los actores, el público, el coro, con papeles bien diferenciados en diversos grados de participación en el espectáculo, frente a la participación conjunta en el rito religioso en honor de Baco. El lugar delante de la escena, el proscenio, corresponde al actor, que asume la palabra y dialoga con otro actor o con el coro, y vive el drama en su dimensión humana; la orquesta es ocupada por el coro que no vive el drama, sino que actúa como espectador al que se le reconoce una competencia que se negará al público: la de intervenir con sus juicios o con sus reflexiones en el drama; el coro, espectador de la tragedia, autorizado para traspasar el «telón» es un actuante intermedio entre el personaje y el público: no vive los problemas, pero habla con quien los están viviendo. El público se distancia del actor y del actor y es un observador sin capacidad para saltar el telón y participar del tiempo y del espacio dramáticos.

El teatro va adquiriendo una disposición física en la que todos, actores, coro, público, entran en el ámbito escénico por los mismos accesos, los *parodoi,* aunque luego ocupen lugares diferenciados en el interior. Los oficiantes y los asistentes al rito; los actuantes, el coro y los espectadores, todos están en el mismo círculo, que se rompe para lograr dos ámbitos que, perdido el intermedio del coro, persistirán en todo el teatro posterior al griego: el espacio de la acción (escena) frente al espacio de la contemplación (sala), es decir, el ámbito de ser visto, el ámbito del mirar.

El teatro romano, considerado ya como espectáculo, implica una división de intereses y de actitudes: de una parte los que entretienen y cobran por ello, y de otra los entretenidos que pagan para serlo; los que viven del espectáculo y los que les pagan para que lo realicen. El edificio, situado dentro de la ciudad, construido directamente como edificio teatral, insiste en la separación de los dos ámbitos y tendrá entrada distinta para los actores y para los espectadores.

Y en esta circunstancia coincidirán también el teatro español y el isabelino. El inglés, con su tablado en el centro y sus gale-

rías a diferentes niveles y con diferente profundidad, no se explica solamente como adaptación de los edificios destinados a los espectáculos de luchas de osos, sino que, visto desde hoy, podemos interpretarlo como una reproducción, hasta cierto punto icónica, de las ideas renacentistas que se abren paso en la sociedad isabelina y que Shakespeare acoge en sus dramas, bajo anécdotas en muchos casos tomadas de las historias medievales. El sentido teocéntrico de la historia, que tiene el hombre medieval, se pierde al llegar el Renacimiento y las ideas importadas del humanismo italiano. La pérdida del centro único y absoluto, y la sustitución por una visión centrada en el hombre con diversas perspectivas y circunstancias personales, da lugar a un relativismo que se traduce en un escenario con diversos espacios escénicos, a distinto nivel, a distinta profundidad. En ese escenario, dinámico y diverso, será posible situar perspectivas diferentes según las situaciones de espacio, tiempo, clase social, modo de pensar, etc., que tiene el hombre.

Es posible, insistimos en ello, que esta interpretación no tenga nada que ver con la historia y las circunstancias en que aparece el escenario isabelino, pero es indudable que si se afianza como un modo de entender el teatro es posiblemente por esa coincidencia del espíritu de la época con las formas utilizadas en el escenario.

El teatro italiano de *entradas,* de tipo estático, cuyas historias son más bien cuadros que dejan latente el tiempo entre cuadro y cuadro, como más tarde entre acto y acto, reflejan una sociedad en la que el arte de la pintura se valora más que cualquier otra manifestación humana artística. Lo mismo ocurrirá con la escenografía de bastidores, bambalinas y telones de fondo y todos los artificios que usa el teatro italiano para aproximar el escenario lo más posible a un cuadro, es decir para reducir la vida a dos dimensiones, las de los planos pintados.

La escena francesa, con sus escenarios casi planos, con sus artificios a la italiana y sus temas tomados de la época clásica o de la historia española, sugiere una actitud de juego, de espectáculo importado y refinado, en el que se superponen, a veces sin unidad sémica, elementos de orígenes y explicaciones muy diferentes.

El teatro nacional español merece lugar aparte. Podemos interpretarlo como el resultado de situar el espectáculo dramático y sus temas en la vida misma, individual, familiar, social y religiosa. Los corrales de comedias y su evolución histórica tienen

una disposición que se relaciona de forma inmediata con una sociedad dividida en dos planos: el de los criados que se ocupan en sobrevivir y calcan sus problemas de los de sus amos en todo lo demás, y el de los señores que se ocupan en convivir dentro de unas normas en las que destacan aquellas que se refieren al comportamiento de la mujer en sus relaciones con el hombre. El padre o el marido asumen la responsabilidad de los actos de la mujer, porque le han suprimido la libertad de elegir marido y trabajar. Toda la anécdota propia del teatro clásico español está basada en las artimañas de las damas para superar esas imposiciones en lo que se refiere a la elección de marido (lo del trabajo no se planteará hasta mucho más avanzada la historia, porque tampoco se planteaba respecto a los hombres). Las innumerables comedias de capa y espada entretuvieron a la sociedad española durante siglos, porque las anécdotas desarrolladas estaban en relación con el problema vivido por todos. Y el espacio donde se escenifica este teatro, tanto en los edificios construidos directamente para ello, como en los patios habilitados aprovechando los balcones y disposición de una calle, dan testimonio de un arte que intenta poner ante los ojos del espectador diario, cotidiano, sin salirse de lo normal en la vida, problemas también cotidianos, de la casa, de la calle.

Las sugerencias simbólicas que están en estas interpretaciones semióticas que proponemos exceden cualquier intento de formalización y de objetivación, y se justifican solamente como un deseo de buscar unidad entre formas que evolucionan y valores semánticos que también van cambiando en la sociedad humana. En todo caso no tienen ni se presentan con un valor dogmático, sino como sugerencias semióticas en el análisis de los edificios teatrales y en su disposición general respecto a la situación relativa en la ciudad y en la vida del hombre.

4. Las relaciones escenario-sala

Sea cual sea la disposición externa del edificio, y desde que se abre el círculo primitivo griego, se señalan en el interior del teatro dos ámbitos bien diferenciados: el escenario y la sala. La oposición que generan estos dos espacios no es solamente espacial, se prolonga también a otros términos: actores / público; actividad / pasividad; dejarse ver / mirar, etc.

La forma en que se sitúa esa oposición tan abarcadora de ac-

titudes y de actividades, puede ser muy diversa, y así lo reconocen los teóricos del teatro. Breyer enumera las siguientes:

Ámbito en T: el frente de la escena se extiende perpendicular al eje visual de la sala. Es la disposición que generalmente tienen el teatro a la italiana, el corral español y en general los tradicionales.

Ámbito en U: la escena se adelanta y la sala permite al público rodearla por tres de sus lados. Es una aproximación al círculo y mantiene una tensión media entre el enfrentamiento del ámbito en T y la participación del ámbito en O.

Ámbito en O: la sala dibuja un círculo alrededor del escenario, que ocupa el centro. Es el ámbito en el que se produce la participación y favorece el sentido ritual del espectáculo.

Ámbito en L: la sala se desdobla y ocupa los dos lados de un ángulo recto cuyo vértice está ocupado por el escenario, que pasa a tener dos bocas y dos fondos.

Ámbito en H: tiene también, como el anterior, dos salas, simétricamente opuestas, sin cerrarla por ninguno de los extremos, como ocurre en el ámbito en U.

Ámbito en F: la escena tiene un frente muy amplio, que excede la anchura de la sala y se despliega paralela al patio de butacas, en una especie de friso.

Ámbito en X: el público ocupa el centro y la escena, múltiple, se sitúa en los cuatro puntos extremos, o a todo lo largo del círculo envolvente.

Todas estas variantes pueden reducirse a dos situaciones: la de enfrentamiento y la de envolvimiento. La de enfrentamiento sitúa el escenario en oposición a la sala: a una sala, a dos en ángulo, a dos paralelas, con mayor o menor extensión en el escenario (T y F); la situación de envolvimiento encuentra su forma canónica en el ámbito en O e invierte las relaciones en el ámbito en X. Como ámbito intermedio se situaría el U, que pasa del enfrentamiento a un casi envolvimiento.

La disposición del espacio escénico en estas formas de relación sala-escenario tiene una serie de implicaciones interesantes, algunas de tipo físico, otras de valor semiótico.

El ámbito en T, utilizado por el corral español y el teatro a la italiana (el de bastidores y el de medio cajón) se caracteriza por organizar el espectáculo con la máxima tensión posible, en un enfrentamiento incluso físico. La tensión se alivia o se intensifica con la perspectiva en que se sitúe la escenografía, en forma paralela o en forma oblicua.

La escenografía pintada responde, a pesar de su fragmentación en bastidores, bambalinas y telones de fondo, a las leyes de la pintura, incluso la escenografía tridimensional respeta esas leyes de la perspectiva fundamentalmente, hasta finales del siglo XIX. Mientras se utilizaron decoraciones pintadas la sensación de artificio era grande y hasta se buscaba directamente, ya que los espacios escenográficos (los tres consabidos de Serlio) se organizan como un cuadro sobre telas que simulan distancias, pero que son impracticables.

La perspectiva paralela, que tiene la línea de fuga en el centro del fondo del escenario, organiza la sala en lugares de mejor o peor visión, desde el «ojo de príncipe» a quince metros del escenario, hasta los lugares más alejados al fondo o a los laterales, que sólo permiten visiones sesgadas.

A pesar de todo, esta perspectiva paralela puede lograr la sensación de continuidad entre el escenario y la sala, y los principios por los que se rige se supone que responden a exigencias antropocéntricas, es decir, las del ojo humano. Tales principios eran fundamentalmente tres: 1) las líneas perpendiculares al fondo de la sala concurren en el llamado «punto principal» o punto de fuga, 2) las líneas horizontales paralelas al espectador no sufren alteración, y 3) las líneas verticales al plano de la escena no sufren tampoco alteración alguna.

A partir del siglo XVII se inicia en Italia la decoración con perspectiva oblicua, cuyo giro respecto a la sala se basa en el llamado «triángulo áureo»: frente a la perspectiva paralela, que conserva en el escenario la dirección de los muros de la sala, la perspectiva oblicua les da un giro de cuarenta y cinco grados, de modo que la estancia figurada en escena tiene al fondo no un paño de pared sino un ángulo de noventa grados formado por dos paredes de un interior. En la decoración tridimensional se sigue una u otra perspectiva, pero se impone a partir de un momento la oblicua que sitúa los objetos en la llamada *proyección cónica,* que pasa a ser casi la única empleada en la comedia de salón (Arola, 1920).

La perspectiva paralela permite la visión hasta el fondo, pero se limita a una sala; el decorado pintado tenía los espacios de entrada y salida entre bastidores, pero el medio cajón hace inverosímiles las salidas, a no ser en una puerta del foro o de los laterales. La perspectiva oblicua, en la proyección cónica deja ver tres paredes y ofrece la posibilidad de dejar ver un inicio de escaleras, parte de otra sala, en resumen, ofrece más posibilidades.

En las variantes de este ámbito escénico que enfrenta sala y escenario, por ejemplo la duplicación de la sala, anula algunas de las posiblidades, y, a veces, se superan algunos de los efectos ópticos que tiene y que habían incitado a buscar la perspectiva oblicua y la proyeción cónica para ampliar la visión axial y estática que era la única posible en la perspectiva paralela. El ámbito en L, al situar la escena en el centro del ángulo, da a la escena dos bocas y dos fondos y elimina prácticamente los laterales. El ejemplo más destacado es el teatro Noh japonés. El ámbito en F, con la misma disposición axial, pero con la ampliación del escenario, permite situar la acción como en un friso y es la forma preferida de los constructivistas (Meyerhold, 1905), y la del *kabuki* japonés. El ámbito en H es como la versión especular del ámbito en T, y como en el caso del ámbito en L no sólo duplica la sala, sino que elimina también los fondos de la escena. A este tipo pertenecen el Teatro Geselkirchen, en Alemania (1959), y el Centro de Arte Dramático de Costa Mesa, en los Estados Unidos.

Los ámbitos escénicos con disposición envolvente sitúan la escena o la sala en el centro. La disposición en O predispone a la participación de los espectadores más que al discurso o a la mostración. Supone la vuelta a las formas más primitivas del teatro griego, y actualmente se han construido así el Théâtre Rond de París (1954) y el Arena Stage de Washington (1961).

La otra variante de la disposición envolvente, es decir, el llamado ámbito en X, es la base del «teatro total». Frente al ámbito en O cuya escena es centrípeta e impulsa a la participación, el ámbito en X dispone de una escena centrífuga y el espectador se integra totalmente en el espectáculo. La ley que rige las relaciones sala-escena en los teatros de ámbito circular supone la superación del enfrentamiento y la integración del público en el espectáculo. El ejemplo más conocido de teatro de ámbito en X es el diseñado por Gropius para Piscator en 1927.

Por último, la disposición en U pretende el enfrentamiento de las variantes en T con la tensión que imponen y conseguir la integración que imponen las variantes envolventes; es una fórmula en auge en la que la escena no oculta nada, no artificializa el espacio, puesto que la sala se prolonga por los laterales y deja a la vista el fondo y los lados del escenario. Teatros de este tipo son el Shakespeare Festival Theatre, de Guthrie, en Ontario (Canadá, 1953); el Arena Theatre, de Birmingham, o el auditorio al aire libre de la isla de San Giorgio en Venecia (1954).

En algunos edificios construidos recientemente se busca no una de estas formas, sino la posibilidad de montar escenas con ámbitos diversos. Así ocurre en algunos de los teatros que ya he citado, como el de Gelsenkirchen, o el de Costa Mesa, y en otros como el Loeb Drama Center, de Harvard (1960), o el Teatro Experimental de la Universidad de Miami (Estados Unidos, 1950).

Por último, vamos a rematar con otra cuestión a la que hemos aludido sólo de pasada, pero que creemos interesante para la interpretación semiológica de los espacios. Se refiere al espacio escenográfico y al espacio lúdico conjuntamente. Ambos actúan como «lugar». La escena se sitúa en su autonomía respecto a la sala como el espacio de la acción frente al espacio de la observación. Pero refiriéndonos a la ficcionalidad del mundo de la escena, en cuanto se levanta el telón y el decorado informa sobre el lugar donde se sitúa la acción, la contigüidad escenario-sala queda rota, no sólo espacialmente, también temporalmente: el presente de la sala es el del calendario, el presente de la escena es el presente de su acción. La escena cobra autonomía y se desprende de la sala, y a partir de ese momento se ve como un lugar acotado en un continuo propio. Si la escena es una plaza, ésa será el espacio presente y se prolongará con el interior del palacio o con las calles de la ciudad como espacios latentes; si la escena toma como lugar una sala, actuarán como espacios latentes contiguos el resto de las habitaciones de la casa y su exterior inmediato.

El espacio representado en el escenario es el espacio presente, al que se opone el espacio latente, tan extenso como se quiera. Al espacio presente llegan los personajes procedentes de los espacios latentes, que pueden definirse como derecha o izquierda, con valores asociados o con simples indicaciones físicas, de derecha, izquierda o foro, o pueden proceder de lugares latentes marcados moralmente, profesionalmente o con asociaciones textuales determinadas.

Madrugada, de Buero Vallejo, se sitúa en un lugar interior, un salón, al que se añaden como espacios latentes, un dormitorio, que tiene en el drama la connotación de «prohibido». En *Diálogo secreto,* del mismo autor, una puerta al foro permite la entrada a un espacio latente donde se refugia el protagonista en determinadas situaciones y que simbólicamente puede interpretarse como su propio subconsciente.

El aprovechamiento de los espacios latentes es posible en los ámbitos en T y en alguna de sus variantes, pero resulta inverosímil en los ámbitos envolventes que limitan directamente con la sala. En todo caso el uso del espacio, en todos sus aspectos, depende del Texto Espectacular y de la puesta en escena.

BIBLIOGRAFÍA

ABEL, L., 1963, *Metatheatre: a new view of dramatic form,* Nueva York, Hill & Wang.

ABIRACHED, R., 1978, *La crise du personnage dans le théâtre moderne,* París, Grasset.

ACTES, 1980, *Panorama sémiotique. A Semiotic Lanscape. Actes du premier colloque de l'AIS,* Berlín, Mouton-De Gruyter.

ADORNO, T. W., 1969, «Para una historia natural del teatro», en *El teatro y su crisis actual,* Caracas, Monte Ávila.

ALBADALEJO MAYORDOMO, T., 1982, «Pragmática y sintaxis pragmática del diálogo literario. Sobre un texto dramático del duque de Rivas», en *Anales de literatura española,* I, Departamento de Literatura, Universidad de Alicante.

——, 1984, «Espressione dell'autore e unitá comunicativa nella struttura sintattica pragmatica», en *Lingua e stile,* XIX, 1 (167-174).

ALEXANDRESCU, S., 1971, «A project in the semantic analysis of the characters in William Faulkner's work», en *Semiotica,* 4 (37-51).

——, 1985, «L'observateur et le discours spectaculaire», en *Recueil d'hommages pour Essays in honor of A. J. Greimas,* II (553-574), Amsterdam, Benjamin.

ALTERNBERD, L.-LEWIS, L. L., 1966, *A handbook for the study of drama,* Nueva York, Macmillan.

ANDRIEU, J., 1954, *Le dialogue antique structure et présentation,* París, Les Belles Lettres.

ANTINUCCI, F., 1974, «Sulla deissi», en *Lingua e stile,* IX, 2.

APPIA, A., 1895, *La mise en scène du drame wagnerien,* París.

——, 1899, *La musique et la mise en scène.* (Esta obra, escrita en francés entre 1892 y 1897, apareció en la edición alemana en Munich en 1899. Se editó en francés en 1963 en el *Annuaire du Théâtre Suisse,* XXVIII-XXIX, de la Societé Suisse de Théâtre, Berna).

——, 1921, *L'oeuvre d'art vivant,* Ginebra-París, Atard.

ARAGONÉS, J. E., 1971, *Teatro español de postguerra,* Madrid, Publicaciones españolas.

ARISTÓTELES, 1974, *La poética de Aristóteles* (ed. trilingüe de A.G.Y.), Madrid, Gredos.
AROLA SALA, F., 1920, *Escenografía,* Madrid-Barcelona, Calpe.
ARRÓNIZ, O., 1977, *Teatros y escenarios del siglo de oro,* Madrid, Gredos.
ARTAUD, A., 1956, *Oeuvres complètes,* París, Gallimard.
——, 1978, *El teatro y su doble,* Barcelona, Edhasa.
ARTIOLI, U., 1972, *Teorie della scena —dal naturalismo al surrealismo—. I: Dei Meininger a Craig,* Sansoni, Florencia.
ASLAN, O., 1979, *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético,* Barcelona, Gili.
AUSTIN, J. L., 1971, *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras,* Buenos Aires, Paidós.
BAAMONDE TRAVESO, G., 1986, «Caracteres generales del diálogo dramático», en *LEA,* VIII (209-218).
——, 1986b, «Discurso atributivo y acotación dramática», en *Archivum,* XXXVI, 1986.
BABLET, D.-JACQUOT, J., 1963, *Le lieu théâtral dans la société moderne.* Textes réunis et présentés par — —, París, C.N.R.S.
——, 1965, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 a 1914,* París, C.N.R.S.
——, 1968, *La mise en scène contemporaine (1877-1914),* París, La Renaissance du livre.
——, 1975, *Les révolutions scéniques au XXe. siècle,* París, Société Internationale d'Art XXe. Siècle.
BAISSE, G.-ROBIN, J., 1954, *Maquillages et perruques au théâtre,* París, Librairie théâtrale.
BAKER, B. M., 1933, *Dramatic bibliography. An anotated list of books on the history and criticism of the drama and stage and on the allied arts of the theatre,* Nueva York, H. V. Wilson.
BAKHTINE, M, 1970, *Poétique de Dostoïevski,* París, Seuil.
——, 1970b, *L'oeuvre de F. Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance,* París, Seuil.
——, 1977, *Le marxisme et la philosophie du langage,* París, Minuit.
——, 1984, *Esthétique de la création verbale,* París, Gallimard.
BAL, M., 1978, «Mise en abyme et iconicité», en *Littérature,* 29 (116-128).
BAU, G., UBERSFELD, A. y PIENS, B., 1979, *L'espace théâtral. Recherches dans la mise en scène d'aujourd'hui,* París, C.N.R.S.
BARBA, E., 1981, *La corsa dei contrari. Antopologia teatrale,* Milán, Feltrinelli.
BARRAULT, J. L., 1953, *Reflexiones sobre el teatro,* Buenos Aires, Pena del Giudice.
——, *Nouvelles réflexions sur le théâtre,* París, Flammarion.
BARTHES, R., 1964, «Rhétorique de l'image», en *Communication,* 4.
——, 1964b, «Eléments de sémiologie», en *Communications,* 4.

——, 1964c, *Essais critiques,* París, Seuil.
——, 1968, «Drame, poème, roman», en *Tel Quel. Théorie d'ensemble,* París, Seuil (25-40).
——, 1970, *L'empire des signes,* Ginebra, Skira.
——, 1970b, «Introduction à l'analyse structurale des récits», en *Communications,* 8. (Traducción española, «Introducción al análisis estructural de los relatos», en *Análisis estructural del relato,* Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.)
BARTOLUCCI, G., 1968, *La scrittura scenica,* Roma, Lerici.
BATY, G.-CAVANCE, R., 1955, *El arte teatral,* México, Fondo Cultura Económica (Breviarios).
BAUDRILLARD, J., 1968, *Le système des objets,* París, Gallimard.
BAYER, R., 1965, *Historia de la estética,* México, Fondo Cultura Económica.
BECQ DE FOUQUIÈRES, L., 1884, *L'art de la mise en scène. Essai d'esthétique théâtrale,* París, G. Charpentier.
BECH, K., 1973, «Codage et actuation du code dans la commedia dell' arte», en *Revue Romane,* VIII, 1-2 (1-12).
BEJEL, E., 1978, «Las secuencias estructurales en *Bodas de sangre*», en *Dispositio,* III, 9 (381-390).
BENTLEY, E., 1982, *La vida del drama,* Barcelona, Paidós.
BENVENISTE, E., 1969, «Semiologie de la langue», en *Semiotica,* I, 1 (1-12) y I, 2 (127-135).
——, 1970, «L'appareil formel de l'énontiation», en *Langages,* 17 (12-18). Incluido en *Problemas de lingüística general,* II, México, Siglo XXI (1977).
——, 1974, *Problèmes de linguistique générale,* II, París, Gallimard.
BERNARD, M., 1976, *L'expressivité du corps,* París, J. P. Delarge.
BETTETINI, G., 1975, *Produzione del senso e messa in scena,* Milán, Bompiani. (Trad. española, *Producción significante y puesta en escena,* Bacelona, Gili, 1977.)
——, 1977, «Appunti per una semiotica del teatro», en G. BETTETINI y M. DE MARINIS, *Teatro e comunicazione* (9-32), Rímini-Florencia, Guaraldi.
——, 1979, *Tempo del senso, senso del tempo,* Milán, Bompiani.
BISHOP, T., 1985, *«From text to performance. The dialectics of contemporary theater»,* en *Proceedings of the Xth. Congress of the International Comparative Literature Association. New York. 1982,* I, Nueva York-Londres, Garland.
BOGATYREV, P., 1938, «Semiotics in the folk theatre», en *Matejka and Titunik,* 1976 (33-49).
——, 1940, «Forms and functions of folk theatre», en *Matejka and Titunik,* 1976 (51-56).
——, «Les signes du théâtre», en *Poétique,* 8 (517-530). Escrito en 1938.
BONOMI, A., 1975, *Le vie del riferimento,* Milán, Bompiani.

BOOTH, W. C., 1974, *La retórica de la ficción,* Barcelona, Bosch.
——, 1970, «Distance et point de vue», en *Poétique,* 4 (511-524).
BOREL, J. P., 1963, *Théâtre de l'impóssible. Essai sur une des dimensions fondamentales du théâtre espagnol au XXème siècle,* Neuchatel. (Traducción española, *El teatro de lo imposible,* Madrid, Guadarrama, 1966.)
BOUCHARD, A., 1982, *La langue théâtral. Vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre,* París, Slatkine (reimpresión de la edición de París, 1878).
BOUISSAC, P., 1973, *La mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle,* La Haya, Mouton.
——, 1976, *Circus and culture. A semiotic approach,* I.U.P., Blomington.
BOULTON, M., 1961, *The anatomy of drama,* Nueva York, H. Hillary.
BOURGY, V.-DURAND, R. (comp.), 1980, *La relation théâtrale,* Lille, P.U.L.
BRAINERD, B.-NEUFELDT, V., 1974, «On Marcus methods for the analysis of the strategy of a play», en *Poetics,* 10 (31-74).
BRANDI, C., 1974, *Teoria generale della critica,* Turín, Einaudi.
BRECHT, B., 1970, *Escritos sobre teatro, 1.2.3,* Buenos Aires, Nueva Visión.
——, 1970b, *Petit organon pour le théâtre,* París, L'Arche.
BREMOND, C., 1970, *Logique du récit,* París, Seuil.
BREYER, G. A., 1968, *Teatro: el ámbito escénico,* Buenos Aires, Centro editor de América Latina.
BROCKETT, O. G., 1982, *Modern theatre. Realism and naturalism in the present,* Londres, Allyn & Bacon.
BROOK, P., 1973, *El espacio vacío,* Barcelona, Península. (Traducción de *The empty space,* Londres, Harmondsworth, Penguin, 1968.)
BRUNO, E., 1976, «Senso della "rappresentazione"», en *Dialettica del teatro* (153-162), Roma, Bulzoni.
BRUŠAK, K., 1938, «Signs in the chinese theater», en *Matejka and Titunic,* 1976.
BURNS, E., 1972, *Theatricality: a study of convention in the theatre and in social life,* Londres, Longman.
BURTON, D., 1980, *Dialogue and discourse. A sociolinguistic approch to modern drama dialogue and naturally occurring conversation,* Londres, Routlege.
BUYSSENS, E., 1978, *La comunicación y la articulación lingüística,* Buenos Aires, Universitaria.
BALDERWOOD, J. L., 1969, *Shakespeare metadrama, Mineápolis, U.M.P.*
CALDERWOOD, J. L., 1969, *Shakespeare Metadrama,* Mineápolis, U.M.P.
CANZIANI, A., 1978, «Brevi note a margine dell'attuale problematica dell'attore», en SERPIERI *et al.* (163-170).

CAMERON, K.-HOFFMAN, T. J. C., 1974, *A guide to theatre study,* Nueva York, Macmillan (2.ª ed.).
CASALDUERO, J., 1972, *Estudios sobre teatro español,* Madrid, Gredos (3.ª ed. aumentada; la primera es de 1962).
CASSINI, A.-DELLANTONIO, A., 1982, *Le basi fisiologiche dei processi motivazionali ed emotivi,* Bolonia, Il Moulino.
CASTAGNINO, R. H., 1967, *Teoría del teatro,* Buenos Aires, Plus Ultra.
——, 1974, *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo,* Buenos Aires, Trova.
——, 1981, *Teorías sobre el texto dramático y representación teatral,* Buenos Aires, Plus Ultra.
CASTRI, M., 1978, *Por un teatro político. Piscator. Brecht. Artaud* (traducción de M. Romero), Madrid, Akal.
CHARLES, M, 1977, *Rhétorique de la lecture,* París, Seuil.
CHAUCEREL, L., 1955, *Panorama du théâtre. Des origines à nos jours,* París, Colin.
CERIANI, G., 1985, «Rol sincretico al sinestesico. Ragionamento sulla critica teatrale», en *Versus,* 41 (95-116).
CERTEAU, M. de, 1980, *L'invention du quotidien,* París, Arts de faire.
CINDY, A. A.-CAINE, M., 1970, «Structure in the one-act play», en *Modern drama,* 12, 4 (30-38).
COFER, Ch. N., 1977, *Motivazione ed emozione,* Milán, Franco Angeli (1972).
COHEN, A. J., 1985, «Prolegomènes à une sémiotique du monologue», en PARRET y RUPRECHT (eds.), *Exigences et perspectives de la sémiotique* (Amsterdam-Philadelphia), Benjamin, I (149-159).
COHEN, G., 1956, *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Age et à la Renaissance,* París, Gallimard.
CONDILLAC, Abbé de, 1746, «Essai sur l'origine des connaissances humaines», en *Oeuvres completes,* I, París, G. Leroy (1947-1951).
CONTÉ, P., 1955, *Expession par gestes et locomotion. Ecriture,* París, Art et Mouvement.
COPPIETERS, F., 1981, «Performance and perception», en *Poetics today,* II, 3.
COQUET, J. C., 1973, «Le système des modalités et l'analyse transformationelle du discours», en *Sémiotique littéraire* (151-252). (Análisis de *Laville,* de P. Claudel.)
CORTI, M., 1972, «I generi letterari in prospectiva semiologica», en *Strumenti Critici,* 17 (1-18).
——, 1978, *An introduction to literary semiotics,* Bloomington, I.U.P.
CORTINA, J. R., 1973, *Ensayos sobre el teatro moderno,* Madrid, Gredos.
CORVIN, M., 1969, *Le théâtre nouveau à l'étranger,* París, P.U.F.
——, 1971, «A propos des spectacles de R. Wilson: Essai de lecture sémiologique», en *Cahiers Reanud-Barrault,* 77 (90-111).

——, *La laboratoire de théâtre, art et action. Étude sur le théâtre de recherche entre les deux guerres,* Lille, P.U.L.
——, 1973b, «Approche sémiologique d'un texte dramatique. "La parodie" de A. Adamov», en *Littérature,* 9 (86-100).
——, 1976, «Contribution a l'analyse de l'espace scènique dans le théâtre contemporaine», en *Travail théâtral,* 22, invierno (62-80).
——, 1978, «La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral», en *Degrés,* 13 (1-17).
COSTE, D., 1980, «Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire», en *Poétique,* 43 (354-371).
CRAIG, E. G., 1972, *Del arte del teatro,* Buenos Aires, Hachette (apareció en alemán la primera edición *Die Kunst des Theaters,* 1905; la francesa *De l'art du théâtre* es de 1920).
CRITCHLEY, M., 1939, *The language of gesture,* Londres, A. Arnold.
CRUCIANI, F., 1971, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno,* Roma, Bulzoni.
CUETO PÉREZ, M., 1983, «Teatro y sociedad en las tragedidas de Federico García Lorca», en *Archivum,* XXXIII (187-200).
——, 1986, «La doble enunciación del texto dramático», en *LEA,* VIII (195-207).
——, 1986, «La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral», en *Archivum,* XXXVI.
CULLER, J., 1975, *Structural poetics,* Ithaca, Nueva York, Cornell University Press. (Traducción española, *La poética estucturalista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura,* Barcelona, Anagrama, 1975.)
——, 1982, *The porsuit of signs,* Ithaca, Nueva York, Cornell University Press.
——, 1984, *Sobre la deconstrucción: teoría y crítica después del estructuralismo,* Madrid, Cátedra.
DAGRADA, E., 1985, «Strategia testuale e soggetiva in Spellbound», en *Carte semiotiche,* 1.
D'AMICO, S., 1953, *Storia del teatro drammatico,* Milán, Garzanti.
——, 1974, *Scena e parola in Shakespeare,* Turín, Einaudi.
DANCHIN, A., 1978, «Emozione / motivazione», en *Enciclopedia,* V, Turín, Einaudi.
DASCAL, M. (ed.), 1985, *Dialogue. An Interdisciplinary approach,* Amsterdam-Filadelfia, J. Benjamín.
DAVIDSON, R., 1984, *Emotion, cognition and behavior,* Nueva York, Cambridge University Press.
DAVITZ, J. R, 1969, *The language of emotion,* Nueva York-Londres, Academic Press.
DEÄK, F., 1976, «Structuralism in theatre: the Prague school contribution», en *The Drama Review,* 20 (83-94).
DEMARCY, R., 1973, «Les modes de réception du spectacle», en *Élé-*

ments d'une sociologie du spectacle (327-406), París, Union Generale d'Editions.

DE MARINIS, M., 1974, «L'esperienza dello spettatore», en *Documenti di Lavoro* (138-139), CISL, Urbino.

——, 1975, «Problemi e aspetti di un approccio semiotico al teatro», en *Lingua e stile,* X, 2 (343-357).

——, 1978, «Lo spettacolo come testo» (I), en *Versus,* (66-104).

——, 1979, «Lo spettacolo come testo» (II), en *Versus* (3-31).

——, 1980, *Almanaco del mimo contemporaneo,* Florencia, Casa Usher.

——, 1982, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo,* Milán, Bompiani.

——, 1982, «Capire il teatro: per una semiotica storica como epistemologia delle discipline teatrali», en *Versus,* 33 (111-130).

——, 1983, «Teatrical comprenhension: a socio-semiotic approach», en *Theater,* XV, invierno.

——, 1983b, «La comprensione della comprensione: fondamenti di una semiotica sperimentale della ricezione teatrale», documento presentado en el International Congress, *Semiótica del teatro: el texto de la representación,* Roma, Instituto Español de Cultura, 25-27 noviembre 1983 (forthcoming).

——, 1985, «Toward a cognitive semiotic of theatrical emotions», en *Versus,* 41 (5-20). Número de *Versus* al cuidado de M. de Marinis, *Semiotica della ricezione teatrale.*

——, 1986, «Problemas de semiótica teatral: la relación espectáculo-espectador», en *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico,* I (11-24).

DE MARINIS, M.-BETTETINI, G., 1977, *Teatro e comunicazione,* Florencia, Guaraldi.

DE MARINIS, M.-MAGLI, P., 1975, «Materiali bibliographici per una semiotica del teatro», en *Versus,* 11, 4.

DERRIDA, J., 1967, *L'ecriture et la différence,* París, Seuil.

——, 1973, *La dissémination,* París, Seuil.

DESCOTES, M., 1964, *Le public du théâtre et son histoire,* París, P.U.F.

DIETERICH, G., 1974, *Pequeño diccionario del teatro mundial,* Madrid, Istmo.

DÍEZ BORQUE, J. M., 1978, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega,* Barcelona, Bosch.

DÍEZ BORQUE, J. M.-GARCÍA LOZANO, L. (eds.), 1975, *Semiología del teatro,* Barcelona, Planeta.

DIJK, T. A. van, 1980, *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso,* Madrid, Cátedra.

DINU, M., 1968, «Structures linguistiques probabilistiques dans l'étude du théâtre», en *Cahiers de linguistique théorique et appliqué,* 5 (29-46).

——, 1972, «L'interdependence syntagmatique des scènes dans une

pièce de théâtre», en *Cahiers de linguistique théorique et appliqué,* 9, 1 (55-69).
——, 1974, «La stratégie des personnages dramatiques à la lumière du calcul propositionnel bivalent», en *Poetics,* X (147-159).
DOAT, J., 1941, *L'expression corporelle du comédien,* París, Librairie théâtrale.
DODD, W. N., 1979, «Metalanguage et character in drama», en *Lingua e stile,* XIV, I (135-150).
——, 1981, «Conversation, dialogue and exposition», en *Strumenti critici,* 44 (171-191).
DOMENACH, J. M., 1967, *Le retour du tragique,* París, Gallimard. (Traducción española, *El retorno de lo trágico,* Barcelona, Edicions 62).
DORFLES, G., 1975, *Para un nueva teoría de la tragedia (sobre los valores estético-antropológicos de la tragedia),* Valencia, Torres.
DORT, B., 1967, *Théâtre public,* París, Seuil.
——, 1971, *Théâtre réel,* París, Seuil.
——, 1979, *Théâtre en jeu,* París, Seuil.
DOUBROVSKY, S., 1962, *Corneille et la dialectique du héros,* París, Gallimard.
DUCROT, O., 1969, «Presupposés et sous-entendus», en *Langue française,* IV (30-43).
——, 1972, *Dire et ne pas dire, Principes de sémantique linguistique,* París, Hermann. (Traducción española, *Decir y no decir,* Barcelona, Anagrama, 1982.)
DUCROT, O. *et al.,* 1973, *La preuve et le dire. Langage et logique,* París, Mame.
DUFRENNE, M., 1953, *Phénomenologie de l'experience esthétique.* I: *L'objet esthétique,* II: *La perception esthétique,* París, P.U.F.
DURAND, G., 1981, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general,* Madrid, Taurus.
DUVIGNAU, J., 1965, *L'acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien,* París, Gallimard. (Traducción española, *El actor. Para una sociología del comediante,* Madrid, Taurus, 1966.)
——, 1965b, *Sociologie du théâtre. Essai dur les ombres collectives,* París, P.U.F. (Traducción española, *Sociología del teatro,* México, F.C.E., 1965.)
ECO, U., 1973, *Il segno,* Milán, ISEDI.
——, 1975, *Trattato di semiotica generale,* Milán, Bompiani.
——, 1978, «Posible worlds and text pragmatics: "Un drame bine parisien"», en *Versus* (5-72).
EISENSTEIN, S., 1976, *Le film: sa forme, son sens,* París, C. Bougeois. (Traducción española, *El sentido del cine,* Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.)
ELAM, K., 1978, «Appunti sulla deisi, l'anafora et le transformazioni nel testo e sulla scena», en SERPIERI *et al., Come comunica il teatro: dal testo alla scena* (97-128).

——, 1980, *The semiotics of theatre and drama,* Londres, Methuen.
——, 1985, «"Much ado about speech acts". Atti, fatti, effetti e affetti nella rapresentazione drammatica», en *Versus,* 41 (49-67).
ELIZALDE, I., 1977, *Temas y tendencias del teatro actual,* Madrid, Cupsa.
Enciclopedia dello spettacolo, Roma, Le Maschere, 9 vols., 1954-1962.
ERMILLI, M., 1975, «Pirandello e il problema del linguaggio teatrale», en *Lingua e stile,* 2 (275-309).
ERTEL, E., 1977, «Éléments pour une sémiologie du théâtre», en *Travail théâtral,* 28-29 (121-150).
——, 1979, «Vers un'analyse sémiotique de la répresentation théâtrale», en *Travail théâtral,* 32-33 (164-172).
ESSLIN, M., 1978, *An anatomy of drama,* Londres.
——, 1963, *Le théâtre de l'absurde,* París, Bouchet-Castel.
——, 1970, *Au-delà de l'absurde,* París, Bouchet-Castel.
EVREINOFF, N., 1930, *Le théâtre dans la vie,* París, Stock. (Traducción española, *El teatro en la vida,* Buenos Aires, Leviatán-Siglo XXI, 1963.)
FANCHETTE, J., 1975, *Psicodrama y teatro moderno,* Buenos Aires, La Pléyade.
FERGUSON, F., 1948, *The idea of a theater. A study of ten plays. The arte of the drama in changing perspective,* Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press.
FICHER-LICHTE, E., 1984, «The dramatic dialogue – Oral or literary communication?», en SCHMID y van KESTEREN (eds.), *Semiotics on drama and theatre.*
FRANCASTEL, P., 1967, *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quatrocento,* París, Gallimard.
GARCÍA LORENZO, L., 1975, «Elementos paraverbales en el teatro de Antonio Buero Vallejo», en J. M. DÍEZ BORQUE, *Semiología del teatro.*
GARCÍA NOVO, E., 1981, «Simetría estructural. Importancia de la escena en la tragedia griega», en *Habis,* 12 (43-57) y II, 13 (17-33), 1982.
GARCÍA TEMPLADO, J., 1978, *La función poética y el teatro de vanguardia,* Murcia, Cátedra de teatro de la Universidad de Murcia.
GARRONI, E., 1968, *Semiotica ed estetica,* Bari, Laterza.
GARVIN, P. (ed.), 1964, *A Prague scholl reader on esthetics, literary structure and style,* Washington, Georgetown University Press.
GENOT, G., 1973, «Tactique du sens», en *Semiotica,* VIII, 3 (193-219).
GINESTIER, P., 1961, *Le théâtre contemporain dans le monde,* París, P.U.F.
——, 1975, *Valeurs actuelles du théâtre classique,* París, Bordas.
GIRARD, G., QUELLER, R. y RIGAULT, Ch., 1978, *L'univers du théâtre,* París, P.U.F.

GOFFMAN, E., 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne: les relations en public,* París, Minuit.
——, 1974, *Les rites d'interaction,* París, Minuit.
——, 1981, *Forms of Talk,* Filadelfia, Pensilvania University Press.
GOODMAN, N., 1968, *Languages of art,* Nueva York, Bobba Merril.
GORDON, J., 1965, *Teatro experimental español. (Antología e historia),* Madrid, Escelicer.
GOUHIER, H., 1943, *L'essence du théâtre,* París, Plon. (Traducción española, *La esencia del teatro,* Madrid, Artola, 1954.)
——, 1952, *Le théâtre et l'existence,* París, Librairie Philosophique.
——, 1958, *L'oeuvre théâtrale,* París, Flammarion.
GOURDON, A. M., 1982, *Théâtre, public, perception,* París, C.N.R.S.
GREEN, A., 1969, *Un oeil en trop. Le complexe d'Oedipe,* París, Minuit. (Traducción española, *El complejo de Edipo en la tragedia,* Barcelona, Ed. Buenos Aires, 1982.)
——, 1982, *Hamlet and Hamlet,* Mayenne, Balland.
GREIMAS, A. J., 1973, «Les actants, les acteurs et les figures», en Cl. CHABROL, *Semiotique narrative et textuelle,* París, Larousse.
——, 1982, *Du sens,* II, París, Seuil.
——, 1982b, *Semiótica (Diccionario razonado de la teoría del lenguaje),* Madrid, Gredos.
GREWENDORF, G., 1983, «What answers can be given?», en J. HINTIKKA y J. KULAS (eds.), *The game of language. Studies in game-theoretical semantics and its applications,* Boston, Dordrecht.
GRICE, H. P., 1975, «Logic and conversation», en *Syntax and semantics.* III: *Speech acts,* editado por P. Cole y J. L. Morgan, Nueva York-San Francisco-Londres, Academie Press (41-58).
——, 1975b, «Meaning», en STEINBERG y JAKOVITS (eds.), *Semantics,* Cambridge University Press.
GROTOWSKI, J., 1968, *Hacia un teatro pobre,* México, Siglo XXI (9.ª ed., 1980).
——, 1980, *Teatro de laboratorio,* Barcelona, Tusquets (3.ª ed.).
GROUPEN, MI, 1978, «Ironique et iconique», en *Poétique,* 36 (427-442).
GUAL, A., 1929, *Temas de historia del teatro. La evolución de la escenografía. Las danzas de la muerte. La comedia del siglo XVIII,* Barcelona, Instituto del Teatro Nacional.
GUARIDA, A. de la, 1970, *Visión de la crítica dramática,* Buenos Aires, La Pléyade.
GUARINO, R., 1978, «Per una definizione del drama: proposte e problemi della narratologia alla tipologia testuale», en *Biblioteca teatrale* (75-113).
GUERRERO ZAMORA, J., 1961-67, *Historia del teatro contemporáneo* (4 vols.), Barcelona, F. Flors.
GUESPIN, L., 1976, «Les embrayeurs en discours», en *Langages,* 41 (47-48).

GUIDUCCI, R., 1978, «Lettera sul contesto teatrale», en A. SERPIERI *et al., Come comunica il teatro* (181-190).
GUILHOT, J., 1962, *La dynamique de l'expression et de la communication. La voix, la parole, les mimiques et gestes auxiliaires,* París-La Haya, Mouton.
GUIRAUD, P., 1968, «Temps narratif et temps dramatique: le récit dramatique», en *Essais de stylistique* (151-173), París, Klinsieck.
GULLÌ-PUGLIATTI, P., 1976, *I segni latenti. Scrittura come virtualitá scenica in «King Lear»,* Florencia, G. d'Anna.
——, 1978, «Prova di segmentazione di due brani drammatici a verifica della proposta de découpage in orientamenti deiticci formulata da A. Serpieri», en A. SERPIERI *et al., Come comunica il teatro* (81-91).
——, 1978b, «Contributo al processo di segmentazione del testo drammatico in orientamenti deittico-performativo come verifica di ulteriori sopraelevazioni connotative», en A. SERPIERI *et al., Come comunica il teatro* (314-146).
——, 1979, «Per un'indagine sulla convenzione nel testo drammatico», en *Strumenti Critici,* 39-40 (428-447).
HALL, E. T., 1959, *The silent language,* Nueva York, Garden City.
——, 1972, *La dimension cachée,* París, Seuil.
——, 1979, *Au-delà de la culture,* París, Seuil.
HALLIDAY, M. A. K., 1978, *Language and social semiotic,* Londres, Arnold.
——, 1973, *Explorations in the functions of language,* Londres, Arnold.
HAMON, Ph., 1972, «Pour un statut sémiologique du personnage», en *Littérature,* 6 (86-107).
—, 1977, «Texte littéraire et métalangage», en *Poétique,* 31 (261-284).
HARWEG, G., 1971, «Quelques problèmes de la constitution monologique et dialogique des textes», en *Semiotica,* IV, 2 (127-148).
HEFFNER, H. C., 1980, *Técnica teatral moderna,* Buenos Aires, EUDEBA.
HELBO, A., 1974, «Prolegomènes à la sémiologie théâtrale», en *Semiotica,* XI, 4 (359-374).
——, 1978, *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic,* Barcelona, Gili.
——, 1981, «The semiology of theater, or: communication swamped», en *Poetics Today,* 2, 3.
——, 1983, *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre,* Lille, P.U.L.
——, 1985, «Approches de la réception. Quelques problèmes», en *Versus,* 41 (41-48).
——, 1986, «Evidences et stratégies de l'analyse théâtrale», en *R. S. H.,* 201, 1 (141-145).
HÉNAULT, A., 1979, *Les enjeux de la sémiotique,* París, P.U.F.
HERRERO, F., 1982, *Apuntes sobre una historia del teatro,* Valladolid, Ayuntamiento.

HESSE, E. W., 1968, *Análisis e interpretación de la comedia,* Madrid, Castalia.

HINTIKKA, J., 1962, *Knowledge and belief,* Ithaca, Cornell University Press.

——, 1974, «Questions about questions», en M. Munitz y P. Unger (eds.), *Semantics and philosophy,* Nueva York, New York University Press (103-158).

——, 1976, «The semantic of questions and the questions of semantics», en *Acta Philologica Fennica,* 28, Amsterdam, North Holland.

HODGSON, Y.-RICHARDS, E., 1981, *Improvisación (para actores y grupos),* Madrid, Fundamentos.

HONZL, J., 1940, «La mobilité du signe théâtral», en *Travail théâtral,* 4, 1971. (La primera edición en *Slovo a slovesnost,* VI, 1940 (177-188.)

——, 1943, «The hierarchy of dramatic devices», en MATEJKA y TITUNIC, 1976 (118-127), primera edición, 1943.

HORMIGÓN, J. A., 1974, *Teatro. Realismo y cultura de masas,* Madrid, Cuadernos para el diálogo.

INGARDEN, R., 1958, «Les fonctions du langage au théâtre», en *Poétique,* 8 (531-538). (Publicado por primera vez en *Zagadnienja rodzajow literarich (Les problèmes des genres littéraires),* I (65-86).

IONESCO, E., 1965, *Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro,* Buenos Aires, Losada.

IRIBARREN BORGES, I., 1981, *Escena y lenguaje. Sobre teatro, poesía y narrativa,* Caracas, Monte Ávila.

ISER, W., 1979, «La fiction en effect», en *Poétique,* 39 (275-298).

JACQUES, F., 1985, «Du dialogisme a la forme dialoguée: sur les fondements de l'approche pragmatique», en M. DASCAL (ed.), *Dialogue. An interdisciplinary approach.*

JACQUOT, J.-VEINSTEIN, A., 1957, *La mise en scène des oeuvres du passé,* estudios reunidos y editados por, París, C.N.R.S.

——, 1963, *Le lieu théâtral dans la société moderne,* París, C.N.R.S.

JAFFRE, J., 1974, «Théâtre et idéologie, note sur la dramaturgie de Molière», en *Littérature,* 13 (58-74).

JANSEN, S., 1968, «Esquisse d'une théorie de la forme dramatique», en *Langages,* 12 (71-93).

——, 1968b, «Appunti per l'analisi dello spettacolo», Urbino, Universidad de Urbino (antes en *Documenti di Lavoro e Pre-publicazioni,* 68, C.I.S.L.

——, 1973 «Qu'est-ce qu'une situation dramatique?», en *Orbis litterarum,* XXVIII, 4 (235-292).

——, 1978, «Problemi dell'analisi di testi drammatici», en *Biblioteca teatrale,* 20 (14-43).

——, 1984, «Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique. Quelques observations sur un "modele" du genre drama-

tique et sur le *Sei personaggi in cerca d'autore* de Pirandello», en H. SCHMID (ed.), *Semiotics of drama and theatre* (254-289).

JAUMAIN, M., 1983, «Théâtre et public. Approches méthodologiques de l'audiende théâtrale», en *Cahiers de théâtre,* 49, Lovaina.

JAUSS, H. R., 1978, *Pour une esthétique de la réception,* París, Gallimard.

JEAN, G., 1977, *Le théâtre,* París, Seuil.

JOSÉ PRADES, J. de, 1963, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva,* Madrid, C.S.I.C.

JOUVET, L., 1953, *Testimonios sobre el teatro,* Buenos Aires, Psique.

KAISERGRUBER, D.-LEMPERT, J., 1972, *«Phèdre» de Racine. Pour une sémiotique de la représentation classique,* París, Larousse.

KANTOR, T., 1977, *Le théâtre de la mort. Textes réunis par D. Bablet,* Lausana, L'Âge d'homme.

KAPLAN, D. M. *et al.,* 1973, *La cavidad teatral,* Barcelona, Anagrama.

KEMENY, T., 1978, «Nota in margine alle prove di segmentazione del testo drammatico», en A. SERPIERI *et al., Come comunica il teatro* (129-133).

——, 1978b, «Prove di segmentazione del testo drammatico», en A. SERPIERI *et al., Come comunica il teatro* (70-80).

KEMPSON, R. M., 1975, *Presupposition and the delimitation of semantics,* Londres, Cambridge University Press.

KENNEDY, A., 1985, «Written versus spoken dialogue», en *Proceedings of the Xth. Congress of the International Comparative Literature Association. New York, 1982,* vol. I, Nueva York-Londres, Garland.

KERBRAT-ORECCHIONI, C., 1980, *L'enonciation de la subjetivité dans le langage,* París, Colin.

KESTEREN, A. VAN, 1984, «Theatre and drama research; an analytical proposition», en H. SCHMIDT, *Semiotics of dramma and theatre* (19-63).

KIBEDI VARGA, A., 1970, «La perspective tragique», en *Revue d'Histoire littéraire de la France,* 5-5 (918-930).

KITTANG, A., 1975, «Action et langage dans *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset», en *Revue Romane,* X, 1 (33-49).

KOCH, W., 1969, «Le texte normal, le théâtre et le film», en *Linguistics,* 48 (40-67).

KONIGSON, E., 1975, *L'espace théâtral médiéval,* París, C.N.R.S.

——, 1980, *Les voies de la création théâtrale,* París, C.N.R.S.

KOTT, J., 1969, «The icon and the absurd», en *The Drama Review,* 14 (17-24).

KOWZAN, T., 1968, «Le signe au théâtre», en *Diogène,* 61 (59-90). (Traducción española en ADORNO y otros, *El teatro y su crisis actual,* Caracas, Monte Ávila, 1969.)

——, 1975, *Littérature et spectacle,* París-La Haya, Mouton. (Es la edición revisada y aumentada de *Littérature et spectacle dans leurs rap-*

ports esthétiques, thématiques et sémiologiques, Éditions Scientifiques de Pologne, 1970.)

KOWZAN, T. (ed.), 1976, *Analyse sémiologique du spectacle théâtral,* Lyon, Centre d'Études et de Recherches Théâtrales de l'Université de Lyon, II.

KOURIL, M., 1969, «La cinétique scénique», en *Le lieu du théâtre dans la société moderne,* París, C.N.R.S.

KRISTEVA, J., 1968, «Le geste, pratique ou communications?», en *Langages* (64-84). (Reimpreso en J. KRISTEVA, *Semeiotiké,* París, Seuil, 1969.)

LAMBERT, B., 1973, «Les grandes théories. Nietzche et le théâtre», en *Littérature,* 9 (3-30).

LAPINI, L., 1977, *Il teatro futurista italiano,* Milán, Marsia.

LARTHOMAS, P., 1972, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés,* París, Colin.

LATELLA, G., 1986, «Notas para un enfoque semiótico de la interacción», en *LEA,* VIII (169-175).

LEENHARDT, J., 1984, «L'opérationnalisation des critiques de la littérature», en *Degrés,* 39-40.

LEROI-GOURHAN, A., 1964, *Le geste et la parole,* París, A. Micuel (I, *Techniques et langage,* 1964; II, *La mémoire et les rythmes,* 1965).

LÉVI-STRAUSS, Cl., 1978, *La voix des masques,* Lausana, Skira.

LEVITT, P. M., 1971, *A structural aproach to the analysis of drama,* La Haya, Mouton.

LIEU, 1963, *Le théâtral dans la société moderne.* Études réunies et presentés par D. Bablet et J. Jacquot, París, C.N.R.S. (2.ª edición).

LINTVELT, J., 1981, *Essai de typologie narrative. Le «point de vue»,* París, Corti.

LÓPEZ MORALES, H., 1968, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano,* Madrid, Alcalá.

LOTMAN, I., 1973, *La structure du texte artistique,* París, Gallimard.

——, 1973b, «La scena come dispositivi codificatori del comportamento culturale nella Rusia del primo Ottocento», en I. LOTMAN, USPENSKLY, *Tipologia della cultura,* Milán, Bompiani.

——, 1977, *Esthétique et sémiotique du cinéma,* París. Ed. Sociales.

——, 1981, «Semiotica della scena», en *Strumenti Critici,* 44 (1-45).

LOZANO, J., PEÑA-MARÍN y ABRIL, G., 1982, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual,* Madrid, Cátedra.

LUKÁS, L., 1969, *Dialogstrukturen and ihre szenischen Elemente in deutschsprachigen Drama des 20. Jahrhunderts,* Bonn, H. Bouvier.

LYONS, W., 1980, *Emotion,* Cambridge-Londres-Nueva York, Cambridge University Press.

LYOTARD, J. F., 1971, *Discours. Figure,* París, Klinsieck.

MAINGENAU, O., 1976, *Initiation aux méthodes de l'analyse de discours,* París, Hachette, Université.

MANDLER, G., 1975, *Mind and emotion,* Nueva York, Wiley.

MANNONI, O., 1969, *Clés pour l'immaginaire,* París, Seuil. (Traducción española, *La otra escena. Claves para lo imaginario,* Buenos Aires, Amorrortu, 1979.)
MAÑAGA-ESQUIVEL, A., 1970, *El teatro, contrapunto,* México, F.C.E.
MARCUS, S., 1967, «Modèles mathématiques dans l'étude du drame», resumen en *T. A. Information,* 2.
——, 1978, «Estrategia de los personajes dramáticos», en A. HELBO, *Semiología de la representación.*
MARÍN, L., 1970, «Textes en répresentation», en *Critique,* XXVI, 282 (909-934).
MAROTTI, F., 1966, *Amleto o dell'oxymoron, studi e note sull'estetica della scena moderna,* Roma, Bulzoni.
——, 1974, *Lo spazio scenico. Teorie e technique scenografiche in Italia dall'etá barocca al settecento,* Roma, Bulzoni.
——, 1974b, «Per un'analisi dei teatri orientali: la codificabilità del "gestuali". (La gestualità tra "significazione" e "pratica")», en *Letteratura e Critica. Studi in onore di Natalino Spagno,* Roma, Bulzoni.
MATEJKA, L.-TITUNIC, I. R. (eds.), 1976, *Semiotics of art: Prague school contributions,* Cambridge, MIT Press.
MAURON, Ch., 1964, *Psicocritique du genre comique,* París, Corti.
METZ, Ch., 1971, *Langage et cinema,* París, Larousse. (Taducción española, *Lenguaje y cine,* Barcelona, Planeta, 1973.)
——, 1954, «Le cinema: langue ou langage?», en *Communications,* 4 (52-90).
——, 1968, *Essais sur la signification au cinema,* París, Klinsieck.
——, 1969, «Specificité des codes et specificité des langages», en *Semiotica,* I, 4 (370-396).
——, 1977, *Essais sémiotiques,* París, Klinsieck.
MEYERHOLD, V., 1963, *Le théâtre théâtral,* París, Gallimard.
——, 1972, *Textos teóricos,* Madrid, A. Corazón.
——, 1973, *Teoría teatral,* Madrid, Fundamentos.
——, 1973b, *Écrits sur le théâtre,* Lausana, La Cité.
MIRLAS, L., 1978, *Artaud y el teatro moderno,* Buenos Aires, El Ateneo.
MILLER, J., 1972, «Plays and players», en R. A. HINDE (ed.), *Non-verbal communication,* Cambridge, Cambridge University Press.
MOLERO MENGLANO, L., 1974, *Teatro español contemporáneo,* Madrid, Ed. Nacional.
MOLES, A., 1958, *Théorie de l'information et perception esthétique,* París, Flammarion.
MOLINARI, C.-OTTOLENGHI, V., 1979, *Leggere il teatro. Un manuale per l'analisi del fatto teatrale,* Florencia, Vallechi.
MONLEON, J., 1971, *Treinta años de teatro de la derecha,* Barcelona, Tusquets.
MONNER SANS, J. M., 1963, *Introducción al teatro del siglo XX,* Buenos Aires, Columba.

MORRIS, Ch., 1939, «Esthetics and the theory of signs», en *Journal of Unified Science (Erkennis),* 8 (131-150). (Reimpreso en 1971, en *Writings of the general theory of signs,* La Haya-París, Mouton).
MOUNIN, G., 1972, «La comunciación teatral», en *Introducción a la semiología,* Barcelona, Anagrama.
MOUSSINAC, L., 1948, *Traité de la mise en scène,* París, Massin.
MUKAŘOVSKI, I., 1977, *Escritos de estética y semiótica del arte,* Barcelona, Gili. (Incluye los principales artículos que citamos en el texto.)
NENCIONI, G., 1976, «Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato», en *Strumenti Critici,* 29.
NICOLL, A., 1962, *The theatre and dramatic theory,* Londres, G. G. Harrap.
——, 1971, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale,* Roma, Bulzoni. (Es traducción de *The development of the theatre,* Londres, 1927.)
NØJGAARD, M., 1978, «Tempo drammatico e tempo narrativo. Saggi sui livelli temporali ne *La dernière bande* di Beckett», en *Biblioteca teatrale,* 20 (65-75).
OLEZA, J., 1981, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», en *Cuadernos de filología,* III, 1-2 (12-13).
OLIVA, C., 1978, *Antecedentes estéticos del esperanto,* Murcia, Cátedra de teatro de la Universidad de Murcia.
OLSON, E., 1971, *Tragedy and the theory of drama,* Detroit, Wayne State University Press.
——, 1978, *Teoría de la comedia,* Barcelona, Ariel.
OMESCO, I., 1978, *La metamorphose de la tragedie,* París, P.U.F.
ONIMUS, J., 1961, «Camus adapte à la scène Faulkner et Dostoievski», en *L'adaptation théâtrale des oeuvres romanesques,* número especial de Revue des Sciences Humaines, 104.
ORLANDO, F., 1971, *Lettura freudiana della «Phèdre»,* Turín, Einaudi.
ORTEGA Y GASSET, J., 1958, «Idea del teatro. Una abreviatura», Madrid, Revista de Occidente. (En *Obras completas,* VII, Alianza Editorial-Revista de Occidente, 1983, 439-500 con los anejos I, *Máscaras,* y II, *O século.*)
OUELLET, R.-RIGAULT, C., 1978, *L'univers du théâtre,* París, P.U.F.
PAGNINI, M., 1970, «Per una semiologia del teatro classico», en *Strumenti Critici,* 12 (121-140).
——, 1975, «Observaciones sobre el teatro clásico», en *Estructura literaria y método crítico,* Madrid, Cátedra.
——, 1978, «Riflessioni sulla enunciazione letteraria e in particolare sulla comunicazione a teatro», en A. SERPIERI *et al., Come comunica il teatro* (171-180).
——, 1980, *Pragmatica della letteratura,* Palermo, Sallerio.
PALOMO, P., 1975, «El proceso comunicativo de *La Esfinge*», en J. M. DÍEZ BORQUE, *Semiología del teatro* (145-166).
PALANT, P., 1968, *El texto dramático,* Buenos Aires, Centro editor de América Latina.

PANDOLFI, V., 1961, *Regía e registi nel teatro moderno,* Bolonia, Capelli. (Reedición de *Spettacolo del secolo,* Pisa, Nistri-Lischi, 1953.)
PANOFSKI, E., 1967, *Essais d'iconologie,* París, Gallimard.
PAPETTI, V., 1979, «Lo spazio teatrale nella Londra della Restaurazione», en G. MELCHIORE (ed.), *Le forme del teatro,* Roma, Ed. di Storia e Letteratura.
PARIS, J., 1975, *Univers parallèles. I: Théâtre,* París, Seuil.
PAVEL, T. G., 1976, *La sintaxe narrative des tragédies de Corneille,* París, Klinsieck.
PAVIS, P., 1975, «Problèmes d'une sémiologie du théâtre», en *Semiotica,* XV, 3 (241-264).
——, 1976, *Problèmes de sémiologie théâtrale,* Quebec, Presse Universitaire de Quebec.
——, 1976b, «Theorie du théâtre et sémiologie. Sphère de l'objet et sphère de l'homme», en *Semiotica,* XVI, 1 (45-66).
——, 1978, «Dibattito sulla semiotica del teatro», en *Versus,* 21.
——, 1978b, «Remarques sur le discours théâtral», en *Degrés,* 13.
——, 1980, *Dictionnaire. Termes et concepts de l'analyse théâtrale,* París, Ed. Sociales. (Traducción española, *Diccionario del teatro,* Barcelona, Paidós.)
——, 1980b, «Vers une esthétique de la reception théâtrale», en V. BOURG y R. DURAND (eds.), *La rélation théâtrale,* Lille, P.U.L.
——, 1982, *Voix et images de la scène. (Essais de sémiologie théâtrale),* Lille, P.U.L.
——, 1983, «Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire», en *R.S.H.,* 189 (51-88).
——, 1985, «La réception du texte dramatique et spectaculaire: le processus de fictionnalisation et idéologisation», en *Versus,* 41 (69-94).
PÉREZ GALLEGO, C., 1975, «Dentro-fuera y presente-ausente en teatro», en J. M. DÍEZ BORQUE, *Semiología del teatro* (167-192).
PÉREZ MINIK, D., 1961, Teatro europeo contemporáneo. Su libertad y compromisos, Madrid, Guadarrama.
PÉREZ STANFIELD, M. P., 1983, *Direcciones del teatro español de posguerra: ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario,* Madrid, Porrúa.
Personaje dramático, El (1985). Ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro clásico español (Almagro, 20-30 de septiembre, 1983). Coordinador, L. García Lorenzo, Madrid, Taurus.
PIGNARRE, R., 1967, *Histoire du théâtre,* París, P.U.F. (8.ª ed.).
PISCATOR, E., 1962, *Le théâtre politique,* París, L'Arche. (Traducción española, *Teatro político,* Madrid, Ayuso, 1976.)
PITOËFF, G., 1949, *Notre théâtre.* Textos y documentos reunidos por J. de Rigault.
POLIERI, J., 1971, *Scénographie. Semiographie. Textes et réalisations,* París, Denoël.

POLTI, M. G., 1934, *Les XXXVI situations dramatiques,* París, Mercure de France (4a.).

PONCE, F., 1969, *Introducción al teatro contemporáneo,* Madrid, Ed. Nacional.

PRATT, M. L., 1977, *Toward a speech acts theory of literary discours,* Bloomington, Indiana University Press.

PRIESTLEY, J. B., 1957, *The art of the dramatist,* Melbourne, Heineman.

PRINCE, G., 1978, «Le discours atributif et le récit», en *Poétique,* 35 (305-313).

PROPP, V., 1928, *Morphologie du conte,* París, Seuil, 1970. (La primera edición es de 1928. Traducción española, *Morfología del cuento,* Madrid, Fundamentos, 1974.)

PUJALS, E., 1956, «El momento cumbre de los teatros inglés y español», en *Estudios dedicados a Menéndez y Pidal,* VI (465-505).

RASTIER, F., 1971, «Les niveaux d'ambitiqué des structures narratives», en *Semiotica,* III, 4 (289-342).

——, 1972, «Un concept dans le discours des études littéraires», en *Littérature,* 7 (87-101).

——, 1973, «L'ambiguïté du recit: la double lecture de Don Juan de Molière», en *Essais de sémiotique discursive,* París, Mame.

——, 1976, «Sistemática de las isotopías», en *Ensayos de semiótica poética,* edición de A. J. GREIMAS (107-140), Barcelona, Planeta.

RAVAR, R.-ANDRIEU, P., 1964, *Le spectateur au théâtre. Recherche d'une méthode sociologique d'après «M. Biedermann et les incendiaires»,* Bruselas, Institut de Sociologie.

Realisme et poésie au théâtre (1967), estudios reunidos y presentados por J. J. JACQUOT, París, C.N.R.S. (2.ª ed.).

REVZIN, I. I.-KARPINSKAJA, O. G., 1969, «Analisi semiotica delle primer commedie di Ionesco *(La cantatrice calva, La lezione)*», en R. FACANI y U. ECO (eds.), *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico,* Milán, Bompiani.

REVZINA, O.-REVZIN, I., 1971, «Experimentation sémiotique ches Eugène Ionesco *(La cantatrice chauve* et *La leçon)*», en *Semiotica,* IV, 3 (240-262).

——, 1973, «On marcus descriptive mode of theatre», en *Cahiers de linguistique théorique et appliquée,* X, 1 (27-31).

——, 1975, «Semiotic experiment on stage: the violation of a postulate of normal communications as a dramatic device», en *Semiotica,* XIV, 3 (245-268).

RICARDOU, J., 1982, *Le théâtre des métamorphoses,* París, Seuil.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F., 1975, «Semántica del sexo en el teatro griego», en J. M. DÍEZ BORQUE, *Semiología del teatro* (13-26).

ROJAS, M., 1980-81, «Tipología de discurso del personaje en el texto narrativo», en *Dispositio,* V-VI (19-55).

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, J. M., 1972, *Comentarios impertinentes sobre el teatro español,* Barcelona, Península.

ROOSE-EVANS, J., 1971, *Experimental theatre. From Stanisavski to today,* Nueva York, Avon.
ROSSI-LANDI, F., 1972, «Azione sociale e procedimento dialettico nel teatro», en *Semiologia e ideologia,* Milán, Bompiani.
ROUBINE, J. J., 1980, *Théâtre et mise en scène: 1880-1890,* París, P.U.F.
ROUCHE, J., 1910, *L'art théâtral moderne,* París, E. Cornely (1924, 2a.)
ROUSSET, J., 1962, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel,* París, Corti.
RUBIO-BARCIA, J., 1965, «Realismo mágico en *La casa de Bernarda Alba*», en *Revista Hispánica Moderna,* 31.
RUFFINI, F., 1974, «Semiotica de teatro: la stabilizzazione del senso. Un approccio informazionale», en *Biblioteca teatrale,* 10-11 (205-239).
——, 1974b, «Semiotica del teatro: ricognizione degli studi», en *Biblioteca teatrale,* 9 (34-81).
——, 1976, «Il luogo teatrale», en *Biblioteca teatrale,* 15-16, número doble dedicado al teatro del Renacimiento (70-139).
——, 1978, *Semiotica del testo: l'essempio teatro,* Roma, Bulzoni.
——, 1985, «Testo/scena: drammaturgia dello spettacolo e dello spettatore», en *Versus,* 41 (21-40).
RUIBAL, J., 1973, *Teatro sobre teatro,* Madrid, Cátedra.
RUIZ FERNÁNDEZ, C., 1981, *El léxico del teatro de Valle-Inclán. (Ensayo interpretativo),* Salamanca, Universidad de Salamanca.
RUIZ RAMÓN, F., 1978, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo,* Madrid, Fundación March-Cátedra.
——, 1984, *Calderón y la tragedia,* Madrid, Alhambra.
——, 1986, «Espacios dramáticos en La casa de Bernarda Alba», en *Gestos,* I (87-100).
RUNCAN, A., 1977, «Propositions pour un approche du dialogue», en *Versus* (13-26).
RUTELLI, R., 1978, «Formalizzazione dell'ipotesi teorica di Serpieri sulla specificità deiticco-performativa del linguaggio drammatico», en A. SERPIERI *et al., Come comunica il teatro* (149-152).
RYNGAERT, J. P., 1980, «L'autre et le palais dans le décor simultané selon Mahelot», en *Les voies de la création théâtrale,* VIII (183-226), París. C.N.R.S.
SACKS, H., SCHEGLOFF, E. y JEFFERSON, G., 1974, «A simplest systematics for the organization of turn-taking in conversation», en *Language,* 50 (696-735).
SADOCK, J. M., 1974, *Toward a linguistic theory of speech acts,* Nueva York, Academic Press.
SAINAS, P., 1972, «Significación del esperpento, o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98», en *Literatura española siglo XX,* Madrid, Alianza.
SALVAT, R., 1981, *Historia del teatro moderno. I: Los inicios de la nueva objetividad,* Barcelona, Península.
——, 1983, *El teatro como texto, como espectáculo,* Barcelona, Montesinos.

SAKSTEDER, W., 1965, «Éléments du modèle dramatique», en *Diogène,* 62 (29-60), París.
SANDERS, J., 1974, *Aux sources de la vérité du théâtre moderne,* París, Minard.
——, 1978, *André Antoine, directeur à l'Odéon,* París, Minard.
SAMI-ALI, 1974, *L'espace imaginaire,* París, Gallimard.
SARTRE, J. P., 1973, *Un théâtre de situations,* París, Gallimard.
——, 1973b, «Théâtre dramatique», en *Un théâtre de situations,* París, Gallimard.
SAVARESE, N. de, 1983, *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale,* Florencia, La casa Usher.
SAVONA, J., 1980, *Théâtre et théâtralité,* París, Minuit.
SCHACHTER, S.-SINGER, J. E., 1962, «Cognitive, social and physiological determinant of emotional states», en *Phsychological Review,* XIX, 5.
SCHEFFER, J. L., 1969, *Scénographie d'un tableau,* París.
SCHEGLOFF, E.-SACKS, H., 1973, «Opening up closing», en *Semiotica,* VIII, 4 (289-327).
SCHERER, J., 1950, *La dramaturgie classique en France,* París, Nizet.
SCHERER, J.-ROUGEMONT M. de, 1973-78, «Textes d'esthétique théâtrale», en *SEDES.*
SCHMID, H.-KESTERN, A. van (eds.), 1984, «Semiotics of drama and Theatre. Linguistic and literary studies», en *Easteren Europe,* Vol. X, Amsterdam, J. Benjamin.
SCHOENMAKERS, H., 1982, «The tacit majority in the theatre», en *E.W.B.,* Hess-Lüttich, *Multimedial communication,* vol. II: *Theatre semiotics,* Tubinga, Gunther Narr V.
SCHOLZ, W. von, 1956, *Das drama. Wessen. Werden, Darstellung der dramatischen Kunst,* Tubinga, Niemeyer.
SCOTTO DI CARLO, N., 1973, «Analyse sémiologique des gestes et mimiques des chanteurs d'opèra», en *Semiotica,* IX (289-317).
SEARLE, J., 1969, *Speech acts: an essay in the philosophy of language,* Cambridge, Cambridge University Press.
——, 1977, «Actos de habla indirectos», en *Teorema,* VII, 1.
——, 1979, *Expression and Meaning. Studies in the theory of speech acts,* Cambridge, Cambridge University Press.
SEGRE, C., 1974, *Le strutture e il tempo,* Turín, Einaudi.
——, 1975, «La función del lenguaje en el *Acte sans paroles* de Samuel Beckett», en J. M. DÍEZ BORQUE, *Semiología del teatro.*
——, 1978, «La natura del texto», en *Strumenti Critici,* 36-37 (131-145).
——, 1980, «A contribution to the semiotics of theater», en *Poetics today,* I, 3.
SELDEN, S., 1960, *La escena en acción,* Buenos Aires, EUDEBA.
SERPIERI, A., 1977, «Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale», en *Strumenti Critici,* 32-33. Después fue incuido en *Come co-*

munica il teatro con artículos de varios autores que llevan la hipótesis de Serpieri a la práctica (90-135).
——, 1978, *Otello: l'Eros negato. Psicoanalisi di una proiezione distruttiva,* Milán, Il Formichiere.
——, 1980, «La retorica a teatro», en *Strumenti Critici,* 41 (149-179).
——, 1981, «Toward a segmentazion of the dramatic text», en *Poetics today,* 2, 3 (con K. Elam *et al.*).
SERPIERI, A. *et al.*, 1978, *Come comunica il teatro: dal testo alla scena,* Milán, Il Formichiere.
SERRAU, G., 1975, *Histoire du «nouveau théâtre»,* París, Gallimard.
SHERZER, D., 1976, *Structure de la trilogie de Beckett: Molloy, Malone meurt, L'innombrable,* París-La Haya, Mouton.
——, 1978, «Dialogic incongruïties in the theater of the absurd», en *Semiotica,* XXII, 3-4 (269-285).
SITO ALBA, M., 1982, «El mimema, unidad primaria de la teatralidad», en *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980* (971-978), Roma, Bulzoni.
——, 1983, «Mimemática en Caderón: *El gran teatro del mundo*», en *Colloquium calderonianum internationale,* L'Aquila, 16-19 de septiembre, 1981 (35-62).
SLAWINSKA, I., 1959, «Les problèmes de la structure du drame», en *Stil- und Formprobleme in der Literatur.* Vorträge des VII Kongresses de Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen, en Heidelberg, Hrgs. P. Bockman, invierno (108-113).
——, 1961, «Metaphor in drama», en *Poetics/poetyka,* La Haya, Monton.
——, 1978, «La semiología del teatro *in statu nascendi:* Praga, 1931-1941», en *Biblioteca teatrale* (114-135).
SONREL, P., 1984, *Scénographie,* París, Librairie théâtral.
SOURIAU, E., 1950, «Le cube et a sphère», en VILLERS (ed.), *Architecture et dramaturgie* (63-83), París, Flammarion.
——, 1950b, *Les deux cents mile situations dramatiques,* París, Flammarion.
——, 1960, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale,* París, Centre de Documentation Universitaire, Université de la Sorbonne.
SOURIAU, P., 1913, *L'esthétique de la lumière,* París, Hachette.
SQUARZINA, L., 1974, «Nascita, apogeo e crisi della regía come istanza totalizzante», en CARACCIOLO *et al.*, *Problemi del linguaggio teatrale* (123-146), Génova.
STANISLAVSKI, K., 1948, *Mise en scène d'«Othello» de Shakespeare,* París, Seuil.
——, 1963, *La formation de l'acteur,* París, Payot.
——, 1975, *La construcción de personaje,* Madrid, Alianza Editorial.
——, 1977, *El trabajo del actor sobre su papel,* Buenos Aires, Quetzal.
STEPUN, F., 1960, *El teatro y el cine,* Madrid, Taurus.

STREHLER, G., 1980, *Un théâtre pour la vie,* París, Fayard.
STYAN, J. L., 1962, *The elements of drama,* Londres, Cambridge University Press.
——, 1965, *The dramatic experience,* Londres, Cambridge University Press.
——, 1971, *Shakespeare's stagecraft,* Londres, Cambridge University Press.
——, 1975, *Drama, stage and audience,* Londres, Cambridge University Press.
——, 1981, *Modern drama in theory and practics. I: Realism and naturalism. II: Symbolism, surrealism and the absurd. III: Expressionism and epic theatre,* 3 vols., Londres, Cambridge University Press.
SZONDI, P., 1962, *Theorie des modernen Dramas,* Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1959. (Traducción italiana, *Teoria del drama moderno (1880-1950),* Turín, Einaudi, 1962.
——, 1972, «Tableau et coup de théâtre. Pour una sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing», en *Poétique,* 9 (1-14).
TAYLOR, J. R., 1970, *A dictionary of the theatre,* Londres, Penguin Books.
Teatro, El. Enciclopedia del arte escénico, 1958 (dir. G. Díaz-Plaja), Barcelona, Noguer.
TESSARI, R., 1969, *La commedia dell'arte nel Seicento, «industria» e «arte giocosa» della civiltá barocca,* Florencia, L. S. Olschki.
THOMAS, J., 1973, «Quelques aspects de l'analyse du drame», en *Orbis litterarum,* XXVIII, 4 (319-331).
THOMASEAU, J. M., 1984, «Pour une analyse du para-texte théâtral», en *Littérature,* 53 (79-103).
TODOROV, T., 1971 «Documents: sémiologie du théâtre», en *Poétique,* 8 (515-516).
——, 1981, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de écrits du Cercle de Bakhtine,* París, Seuil.
TOMACHEVA, G., 1946, *Creadores del teatro moderno. Los grandes directores de los siglos XIX y XX,* Buenos Aires, Centurión.
TORDERA, A., 1981, «Actor, espacio, espectador, teatro», en *Cuadernos de filología,* I (143-156), Valencia, Universidad, 1981.
——, 1978, «Teoría y técnica del análisis teatral», en *Elementos para una semiótica del texto artístico,* Madrid, Cátedra.
TORREGO, E., 1971, «Lingüística y kinésica», en *Revista de Filología Española,* LIV.
TORRENTE BALLESTER, G., 1968, *Teatro español contemporáneo,* Madrid, Guadarrama.
UBERSFELD, A., 1968, «Structures du théâtre d'Alexandre Dumas père», en *Linguistique et littérature,* número especial de *La nouvelle critique* (146-156).
——, 1978, *L'objet théâtral (avec diapositives),* C.N.D.P.

——, 1970, «Les drames de Hugo: structure et idéologie dans "Le roi s'amuse" et "Lucrèce Borgia"», en *Littérature et idéologie,* número especial de *La nouvele critique.*
——, 1974, *Le roi et le buffon,* París, Corti.
——, 1978, *Lire le théâtre,* París, Ed. Sociales.
——, 1979, *L'espace théâtral (avec diapositives),* C.N.D.P.
——, 1981, *L'école du spectateur. Lire le théâtre,* 2, París, Ed. Sociales.
URRUTIA, J., «De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto teatral», en J. M. DÍEZ BORQUE, *Semiología del teatro* (269-292).
USCATESCU, G., 1968, *Teatro occidental contemporáneo,* Madrid, Guadarrama.
VEINSTEIN, A., 1955, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique,* París, Fammarion.
——, 1968, *Le théâtre experimental. Tendences et propositions,* París, La Renaissance du livre.
VELTRUSKI, J., 1976, «Construction of semantic components», en MATEJKA y TITUNIC, 1976 (134-144).
——, 1976b, «Dramatic text as a component of theater», en MATEJKA y TITUNIK, 1946 (94-117).
——, 1977, *Drama as literature,* Lisse, P. Ridder Press. (Es la versión inglesa de la obra original en checo de 1942: la adapta, no tiene censura y alivia la nomenclatura.)
——, 1981, «The Prague school theory of theater», en *Linguistics today,* 2, 3 (225-235).
VERGINE, L., 1974, *Il corpo come linguaggio,* Milán, Prearo.
VERNOIS, P., 1972, *La dynamique théâtrale d'Eugéne Ionesco,* París, Klinsieck.
VICENTINI, C. (a cura di), 1983, *Il teatro nella società dello spettacolo,* Bolonia, Il Mulino.
VILAR, J., 1955, *De la tradition théâtrale,* París, Gallimard.
VITALY, G., 1947, *Maquillage de théâtre,* París, Bordas.
VOLLI, U., 1979, «Il teatro e i suoi segni», en *Alfabeta,* 3-4 (15-16).
VOLOSHINOV, V. N. (BAKHTINE), 1976, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje,* Buenos Aires, Nueva Visión.
VOLTS, P., 1964, *a comedie,* París, Con (3.ª ed.).
——, 1974, «L'insolite est-il une catégorie dramaturgique?», en *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain,* París, Klinsieck.
WAGNER, F., 1970, *Teoría y técnica teatral,* Madrid, Labor.
WEISSMAN, Ph., 1967, *La creatividad en el teatro. Estudio psicoanalítico,* México, Siglo XXI.
WELLWARTH, G. E., 1972, *Spanish underground drama,* Pensilvania, University Press. (Traducción española, *Teatro español «underground»,* Madrid, Villalar, 1978.)
WINTER, M. H., 1962, *Le théâtre du merveilleux,* París, Perrin.

WOLFF, E., 1966, «Sobre mi teatro», en *Teatro chileno actual,* Santiago de Chile, Zig-zag.
WUNDERLICH, D., 1972, «Pragmatique, situation d'énonciation et deixis», en *Langages,* 26 (34-58).
ZICH, O., 1931, *Esthétique de l'art dramatique. Dramaturgie théorique,* Praga, Melantrich.
ZERAFFA, M., 1969, *Personne et personnage,* París, Klinsieck.

ÍNDICE ONOMÁSTICO Y ANALÍTICO*

Abuelo, El (Galdós), 145
Acto sin palabras (Beckett), 16, 146
Adamov, 147
Alba, Sito, 173
Alberti, R., 180
Alexandrescu, S., 17, 40, 124, 125, 151
anagnórisis, 195
análisis pragmático, 170
análisis semiológico, 28, 35, 36, 50, 179
Andrómaca (Eurípides), 180
Anouilh, J., 178
Antígona (Sófocles), 158, 161, 209
Appia, A., 32, 48, 69, 109, 110
Aristóteles, 16, 150, 180
Artaud, A., 32, 65, 69, 143
artes no-semánticas, 56
artes semánticas, 56
Augier, E., 58
Austin, J. L., 44, 122

Bablet, D., 68, 245
Bachtine, M. M., 60 [Bajtin], 86, 117, 124, 140, 203, 215
Baroja, Pío, 231
Barthes, R., 75, 76, 106, 175, 176, 179, 180, 188, 210
Baty, G., 73, 113, 114
Bautista, A., 84
Beck, Julien, 89
Beckett, S., 147, 188
Becque, H., 58
Belarmino y Apolonio (Pérez de Ayala), 138
Benavente, J., 156
Benveniste, E., 74, 120, 121, 122, 221
Bergson, H., 57
Bettetini, G., 73, 175
Bobes, María del Carmen, 240
Bodas de sangre (García Lorca), 156, 159, 208
Bogatyrev, P. G., 46, 51, 52, 53, 54, 55, 95, 96, 110
Bonomi, A., 186
Booth, W. C., 137
Bouissac, P., 70
Brechi, B., 76, 104, 112
Bremond, H., 176
Brejer, G. A., 237, 252
Brooks, P., 243
Buero Vallejo, A., 147, 155, 230, 234, 255
Busca, La (Baroja), 231
Buyssens, E., 38, 39

campo sémico, 80, 81, 88, 99
Camus, A., 58
Cantante calva, La (Ionesco), 94, 159, 194, 212

* Elaborado por Luis Lorenzo Rivas.

Cántico espiritual (San Juan de la Cruz), 16
Capote, El (Gogol), 203
Casa de Bernarda Alba, La (F. García Lorca), 90, 91, 92, 113, 156, 158, 244
Celestina, La (Rojas, Fernando de), 199
Cinco horas con Mario (Delibes), 16, 145
«Clarín», 138
código(s), 80, 81, 82, 84, 85, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 114, 117, 126, 172, 174, 186, 189
código proxémico, 113
Cohen, A. J., 146
Compton-Burnett, Y., 145
comunicación, 38, 39, 40, 41, 42, 49, 50, 86, 111, 116, 117, 126, 127, 131, 141, 142, 143, 148, 152, 153, 155, 175, 184, 240
comunicación dramática(o), 103, 142, 148, 149, 163, 165, 167, 189, 190
comunicación literaria, 155
Constanza, Escuela de, 31
constructivismo, 48, 87, 246
Conversación en la catedral (M. Vargas Llosa), 112
cooperación conversacional, 129
Corti, M., 44
Corvin, M., 147, 174, 175
Courtez, 37
Craig, E. G., 32, 69, 109, 110, 244
Criados y doncellas (Compton-Burnett), 145
Crimen y castigo (Dostoievski), 203
Culler, J., 44
Curandero de su honra, El (R. Pérez de Ayala), 112

Chéjov, 19, 92

deíxis, 55, 141, 185, 186
Delibes, M., 145
De Marinis, M., 43, 44, 45, 65, 66, 75, 98, 102, 105, 114, 172, 175, 189, 190
Dernière bande, La (Ionesco), 146
Derrida, J., 32
diálogo(s), 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 57, 38, 40, 41, 42, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 69, 74, 91, 103, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 171, 172, 173, 174, 177, 180, 182, 185, 186, 195, 209, 212, 213, 215, 217, 218, 219, 220, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 233, 235, 238, 239, 240, 246
diálogo dramático, 56, 71, 117, 120, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161-162, 163, 164, 165, 185, 213
diálogo narrativo, 124, 137, 138, 140
Diálogo secreto (Buero Vallejo), 95, 255
dialoguismo, 17, 18, 23, 41, 116, 117, 118, 125, 136, 141, 144, 152, 153, 156, 165
Dijk, T. van, 44, 71, 72, 132
Dilthej, 46, 67
Dinu, M., 181, 182, 183, 189
Doña Rosita la soltera (F. García Lorca), 92, 159
Dostoievski, F., 203, 205, 215
Dramaturg, 14, 22, 23

Eco, U., 40, 42, 44, 67
edificio teatral, 243, 247, 249, 251
Edipo en Colono (Sófocles), 223
Edipo Rey (Sófocles), 161, 209, 223, 224, 225, 226, 227, 230
Eichenbaum, B., 203
Elam, K., 52, 54, 88, 176, 183
Enrique IV (Pirandello), 112
entropía, 170

Ertel, E., 66
espacio escenográfico, 243, 244
espacio lúdico, 245, 246
espectro, 73, 94-95, 97, 113, 114
Esperando a Godot, (Beckett), 159, 188, 204
esperpento, 200
Esquilo, 76
estética, 48, 49
estética de la recepción, 44, 170
estrategia conversacional, 129
estructura, 51, 162, 163, 181, 196, 199, 203, 213, 218, 219, 222, 224, 230, 233
estructuralismo, 9, 10, 17, 44, 46, 49, 56, 84, 99, 100, 116, 117, 152, 168, 169, 170, 189, 190
Eurípides, 248
expresionismo, 51, 193, 200
Extraño interludio (O'Neill), 232

feed back (efecto), 11, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 31, 60, 61, 72, 73, 100, 117, 149, 184, 241
figuras, 80
filosofía analítica, 129
filosofía del lenguaje, 194
flash back, 138
formalismo, 115
formantes escénicos, 85, 232
formantes semánticos, 81
Freud, S., 205, 208
Frye, N., 60
fuerza ilocutoria, 129
fuerza perlocutoria, 129
función, 51

Galdós, Benito Pérez, 145
Garcilaso, 22
Garroni, E., 201
Genot, G., 40
Giraudoux, J., 20
glosemática, 179
Gogol, N., 203
Goffman, E., 157
gramática generativo-transformacional, 181
gramática del texto, 142
Gran Dios Brown, El (O'Neill), 208
Green, A., 205
Greimas, A. J., 37, 44, 213
Grewendorf, G., 134
Grice, H. P., 122, 129, 132
Grotowski, J., 20, 77, 214, 246
Guèrre de Troie n'aura pas lieu, La (Giraudoux), 20
Guiraud, P., 61
Gulli-Pugliatti, P., 74, 75, 179, 183, 184

Haig, 248
Hall, E. T., 246
Hamlet (Shakespeare), 73, 95, 113, 181, 245
Hamon, Ph., 137
Hartman, N., 57
Havránek, B., 55
Hedda Gabler (Ibsen), 113
Helbo, A., 48, 67, 88
Hénault, A., 36
Herencia y su historia, Una (Compton-Burnett), 145
Hintikka, J., 133, 134
Hiroshima, non amour (Duras, M.), 104
Historia de una escalera (Buero Vallejo), 230
Hjelmslev, L., 53, 80, 173
Honzl, J., 43, 49, 54, 55, 74, 96, 103
Horacio, 94
horizonte de expectativas, 31, 226
Humillados y ofendidos (Dostoievski), 203
Husserl, E., 57, 231

Ibsen, 113, 210, 226, 227, 235
icono(s), 86, 89, 214
idealismo, 57
Ingarden, R., 25, 46, 56, 57, 62, 161
Ionesco, E., 94, 146, 194, 195, 207, 211, 212, 213
Iser, W., 44
isotopías, 101, 103, 194

Jacobo o la sumisión (Ionesco), 211
Jacques, F., 117

Jakobson, R., 52, 121, 149
Jansen, S., 84, 106, 178, 179, 180, 181, 217, 238
Jardín de los cerezos, El (Chéjov), 92, 159
Jauss, H. R., 44
Jeferson, 129
Jespersen, O., 121
Jovet, 51
Juan Gabriel Borkman (Ibsen), 226, 230
Jung, K. G., 205

Kaisergruber, D., 76
Kant, E., 46, 115
Kattan, N., 77
Kempson, R. M., 129
Kerbrat-Orecchioni, C., 90
Kott, J., 88
Kowzan, T., 12, 16, 58, 76, 86, 96, 98, 99, 105, 106, 112, 114, 145, 146, 172, 173, 174, 175, 184, 188

Larthomas, P., 61, 151, 218
Latella, G., 45, 153
Lección, La (Ionesco), 38, 153, 155
Lemarchand, J., 194
Lempert, J., 76
Lévi-Strauss, C., 197
lexías, 188
léxicon, 80, 114, 136
Ligazón (Valle-Inclán), 81, 82, 84, 91, 130, 132, 139, 153, 158, 172, 177, 199, 200, 232, 245
lingüística, 38, 39, 115, 116, 121, 122
lingüística estructural, 56, 122
Lintvelt, J., 137
lírica, la, 16, 60, 147
Living Theater, El, 89
Locke, J., 211
Lorca, Federico García, 82, 113, 164, 228, 229, 241, 244
Lorenzaccio (Musset, A.), 84, 246
Lotman, I., 170
Luces de Bohemia (Valle-Inclán), 26, 27, 92, 159, 231
Lukács, G., 225

Madrugada (Buero Vallejo), 107, 147, 234, 255
Maeterlinck, M., 68
Malinas, Judith, 89
Mallarné, S., 68, 76
Marcus, S., 181, 182, 183, 189
Martinet, A., 185
Mejningen, 48
Metz, C., 29, 62, 98, 176
Meyerhold, V., 19, 254
Miller, Arthur, 204, 242
mímesis, 30, 71, 86, 179, 192, 202, 239
monólogo, 128, 137, 145, 146, 147, 155, 207, 219, 220
morcilla, 23-24
Morris, Ch., 10, 12, 168, 169
Mounin, G., 38, 39, 40, 41, 42, 43, 50, 98, 175
Muerte de un viajante (A. Miller), 111, 204
Mukařovski, J., 27, 31, 46, 49, 50, 51, 55, 56, 59, 70, 74, 151, 154, 161, 169, 193

narratología, 37, 167, 176, 191
novela, 16, 27, 33, 37, 60, 61, 90, 112, 117, 125, 128, 138, 140, 141, 144, 145, 169, 172, 177, 207, 215, 218, 219, 220, 225, 231, 239

obra dramática, 13, 14, 156, 16, 19, 20, 22, 24, 25, 28-29, 31, 33, 35, 36, 37, 44, 45, 47, 48, 70, 87, 89, 107, 119, 126, 131, 137, 145, 150, 151, 155, 158, 159, 160, 161, 162, 168, 169, 170, 172, 175, 177, 178, 179, 181, 182, 184, 197, 200, 213, 217, 218, 219, 223, 231, 241
obra escrita, 170, 238
obra literaria, 31, 37, 44, 50, 51, 57, 59, 65, 66-67, 70, 101, 130, 155, 169, 170, 193, 201, 211, 214, 231
obra narrativa, 19, 24, 60, 89
O'Neill, E., 207, 208, 232
Ortega y Gasset, J., 14, 122, 243
Ozeray, Madeleine, 20

Padres e Hijos (Compton-Burnett), 145
Pagnini, M., 44, 180, 181
Parejas de trapo (E. Wolf), 107, 113
Pavis, P., 44, 88
Peirce, Ch. S., 43, 85, 88, 121, 186
Pérez de Ayala, R., 112, 138, 156, 231
personaje dramático, 25
Petöfi, J., 44
Philip, G., 246
Philipe, G., 84
Pirandello, L., 112, 147, 186, 206, 207, 210
Pitoëff, G., 245
plano escénico, 180
plano textual, 180
Poe, E. A., 205
poema, 61, 89, 99, 101, 102, 103, 117, 144, 145, 169
Pouillon, J., 219
práctica semiótica, 79
pragmática, 116, 152, 168, 170, 189, 203
pragmática del discurso, 44
pragmática del texto, 67
Pratt, M. L., 129
Precio, El (A. Miller),
Prince, G., 137
proceso recursivo, 65, 148
Propp, V., 11, 176, 197, 198
psicologismo, 31

Rastier, F., 60, 162, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202
realismo, 22, 31, 48, 57, 62, 113, 141
realismo psicológico, 19, 48, 202
Regenta, La (L. Alas), 100, 101, 137, 138, 140
relato, 61, 89, 99, 117, 137, 144, 162, 172, 176, 177, 178, 179, 186, 187, 197, 198, 199, 200, 207, 218, 219, 238, 239, 240, 242
Renacimiento, 250
Renard, J., 58
Resnais, A., 104
Rinoceronte, El (Ionesco), 204, 211
Romeo y Julieta (Shakespeare), 161
Romero Esteo, Miguel, 25, 148
Rosa de papel, La (Valle-Inclán), 150
Rosas de otoño (Benavente), 159
Rossi-Landi, F., 36, 37, 201
Rubio Barcia, J., 113
Ruffini, F., 43, 60, 172, 174, 181, 189
Russell, B., 121
Rutelli, R., 183

Sacks, H., 129
Saussure, F. de, 50, 79, 115
Schegloff, E., 129
Scherer, J., 242
Schmidt, S., 44
Searle, J., 44, 122, 129, 132, 135, 149
Segre, C., 69, 70, 72
Seis personajes en busca de autor (Pirandello), 206
semántica, 38, 168, 189, 190
semas, 93, 102, 175, 194, 210
semiología, 28, 35, 37, 56, 66, 67, 169, 170, 172, 189, 190, 202, 214
semiología dramática, 29, 44, 46, 52, 69, 76, 79, 167, 174, 180
semiología de la representación, 67
semiología del teatro, 35, 36, 37, 39, 43, 44, 46, 47, 58, 59, 66, 80, 99
semiosis, 31, 48, 67, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 88, 94, 96, 97, 100, 101, 169, 175, 240
semiótica, 10, 17, 29, 36, 37, 40, 41, 43, 44, 45, 50, 51, 52, 53, 74, 75, 79, 99, 105, 110, 129, 161, 172, 174, 189, 190
Señorita de Taona, La (M. Vargas Llosa), 53, 84, 85
Serpieri, A., 74, 138, 147, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 210
Shakespeare, W., 73, 76, 114, 125, 163, 180, 205, 250
Shifters, 121
Sioney, Sir Ph., 110
signo(s), 21, 23, 25, 28, 30, 31, 34,

36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 67, 69, 71, 72, 74, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 113, 114, 119, 120, 126, 130, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 150, 152, 155, 157, 163, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 185, 186, 187, 188, 194, 202, 209, 214, 215, 218, 222, 224, 228, 229, 230, 231
signos deícticos, 91
signo dramático, 10, 11, 12, 47, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 64, 80, 81, 88, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 167, 232, 234, 237
signo escénico, 93, 94, 96, 128, 147, 158, 181, 189, 229
signos globales, 93, 97, 101, 102, 103, 120
signos indéxicos, 121, 122
signo lingüístico, 55, 73, 79, 80, 81, 93, 97, 98, 99, 102, 106, 111, 118, 142, 146, 148, 169, 171, 172, 179, 209
signos no-verbales, 15, 25, 26, 28, 30, 36, 37, 38, 43, 45, 48, 49, 56, 62, 66, 74, 75, 76, 101, 102, 106, 107, 114, 142-143, 144, 146, 161, 163, 173, 183, 209, 221, 242
signos de representación, 75
signos teatrales, 36, 49, 55, 99
signos de texto, 32, 74, 75
signos verbales, 15, 22, 25, 26, 27, 36, 43, 48, 62, 73-74, 83, 101, 102, 142, 144, 228
signos visuales, 83
simbolismo, 48, 246
sintaxis, 168, 181, 182, 189, 190, 191, 197, 200, 214
sistemas sémicos, 28, 55
Slama-Cazacu, T., 93
sociología, la, 129
Sófocles, 205, 223, 225, 226, 227
Sourel, P., 108
Souriau, E., 176, 178
speech acts, 44, 122, 128, 142, 165
Spitzer, L., 50, 169
Stanislavsky, K., 19p 86, 202
surrealismo, 194
Szondi, P., 145, 226

teatro, 13, 14, 15, 16, 22, 24, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 61, 68, 69, 74, 75, 76, 77, 79, 86, 88, 89, 90, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 103, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 125, 127, 128, 131, 134, 138, 141, 143, 144, 145, 146, 150, 156, 158, 164, 167, 169, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 181, 182, 184, 186, 191, 195, 197, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 214, 217, 218, 220, 222, 226, 231, 232, 235, 237, 238, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255
teatro del absurdo, 34, 93, 94, 131, 156, 161, 194, 197, 211
teatro experimental, 238
teatro mental, 68, 76
teatro naturalista, 110, 192, 212
teatro psicológico, 48
teatro realista, 30, 74, 147, 192
teatro simbolista, 155
teoría del conocimiento, 133
teoría dramática, 43, 57, 59, 69, 142, 191
teoría lingüística, 115, 123, 127
teoría literaria, 30, 31, 38, 44, 59, 60, 115, 116, 152, 169, 171, 196, 198, 199, 203, 204, 205, 208
teoría psicoanalítica, 205
teoría de la recepción, 31, 44
teorías semánticas, 44
teorías textuales, 44
texto(s), 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 81, 82, 83, 84, 90, 101, 103, 119, 121, 124, 129, 130, 140, 145, 148, 149, 150, 155, 162, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 187,

188, 189, 190, 195, 196, 198, 200, 202, 203, 208, 210, 211, 212, 214, 215, 217, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 233, 238, 240, 241, 243, 244, 246-247, 248
texto dialogado, 22, 145
texto dramático, 12, 14, 16, 17, 18, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 45, 47, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 80, 89, 90, 101, 124, 130, 133, 141, 142, 144, 145, 147, 148, 149, 155, 158, 160, 161, 162, 165, 167, 171, 172, 174, 175, 176, 178, 180, 182, 183, 184, 187, 188, 189, 190, 203, 210, 213, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 228, 234, 237, 238, 239, 240, 241
texto escrito, 26, 27, 30, 31, 32, 37, 43, 48, 56, 59, 60, 61, 62, 66, 67, 68, 72, 73, 75, 76, 77, 119, 120, 143, 149, 167, 176, 183, 184, 185, 187
texto espectacular, 12, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 36, 37, 43, 47, 54, 56, 59, 61, 65, 66, 67, 72, 74, 75, 77, 82, 83, 99, 101, 104, 107, 141, 142, 143, 147, 149, 160, 165, 168, 170, 171, 172, 173, 175, 179, 189, 190, 191, 195, 202, 208, 209, 221, 222, 228, 229, 237, 238, 240, 243, 244, 256
texto histórico, 31
texto literario, 12, 17, 20, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 36, 43, 45, 47, 54, 56, 59, 61, 65, 66, 67, 72, 73, 75, 77, 101, 104, 141, 142, 147, 150, 152, 165, 170, 171, 172, 175, 179, 181, 184, 190, 191, 195, 201, 202, 208, 209, 214, 222, 228, 237, 238, 243
texto narrativo, 15, 145, 241
texto de la representación, 67, 71, 167
tiempo dramático, 217, 220, 221
Tragaluz, El (Buero Vallejo), 155
Tres hermanas, Las (Chéjov), 92
Trobetzkoy, 39
Troteras y danzaderas (Pérez de Ayala), 231
turn-taking, 152, 155
Tynianov, 103

Ubersfeld, A., 14, 20, 21, 23, 36, 61, 67, 71, 72, 76, 88, 94, 104, 173, 201, 202, 203, 214, 220, 232, 237, 238, 239
Urrutia, J., 69

Valle-Inclán, Ramón del, 63, 82, 83, 150, 172, 199, 200, 231, 232
Vargas Llosa, M., 53, 112
Veltruski, J., 52, 55, 56, 89, 145, 158, 162, 185, 215
Volli, U., 98
Voloshinov, V. N., 134

Wallis, M., 56
Windelband, 46
Wolf, E., 95, 107, 113

Yerma (F. García Lorca), 16, 38, 83, 94, 123, 130, 133, 138, 150, 153, 154, 156, 158, 160, 161, 162, 177, 197, 228, 244

Zich, O., 48, 49, 55, 58, 97
Zola, E., 58.

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS
TALLERES GRÁFICOS DE UNIGRAF, S. A., EN
MÓSTOLES (MADRID), EN EL MES DE
JULIO DE 1991

La perspectiva semiológica se ha revelado, en los últimos cincuenta años, idónea para el estudio cabal del teatro con un propósito integrador que va más allá del puro logocentrismo de la crítica y la teoría literaria de antaño, pues es evidente que en la escena hay, además del lenguaje verbal, signos de otros lenguajes que contribuyen también a crear sentido en la representación. Pero el problema capital no reside en la prevalencia o exclusión de unos u otros, sino en explicar las formas en que signos de diversa naturaleza organizan un significado único y coherente.

María del Carmen Bobes Naves, Catedrática de Teoría de la Literatura de la Universidad de Oviedo, es figura destacada en el cultivo de la Semiología, tanto en su vertiente lingüística como en la literaria.

Teoría y Crítica Literaria

9 788430 621804