EL teatro es un arte paradójico: a un tiempo producción literaria y representación concreta, indefinidamente eterno e instantáneo; arte de la representación, flor de un día, jamás el mismo de ayer. Y, no obstante, siempre queda de él algo permanente, que al menos teóricamente, habrá de seguir intangible, fijado para siempre: el texto.

El propósito del presente libro es proporcionar al lector algunos procedimientos de lectura del texto teatral, mostrando simultáneamente los lazos que unen esta práctica con la de la representación.

El profesor Torres Monreal, conocido por sus publicaciones sobre literatura dramática, ha traducido el texto francés y ha introducido en la versión castellana las notas oportunas y los ejemplos de teatro español.

CATEDRA

ISBN 84-376-0876-7

18

ANNE UBERSFELD

SEMIOTICA TEATRAL

ANNE UBERSFELD

SEMIOTICA TEATRAL

CATEDRA/UNIVERSIDAD DE MURCIA

Signo e imagen

Gabriela
28-11-93.

ANNE UBERSFELD

SEMIÓTICA TEATRAL

TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN DE FRANCISCO TORRES MONREAL

CATEDRA/UNIVERSIDAD DE MURCIA
Signo e imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

Título original de la obra:
Lire le Théâtre

Documentación gráfica de cubierta: Fernando Muñoz
Escena de *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente

© Secretariado de publicaciones e intercambio científico. Universidad de Murcia
© Editions Sociales/Messidor
© Ediciones Cátedra, S. A., 1989
Josefa Valcárcel, 27. 28027-Madrid
Depósito legal: M. 39.867-1989
ISBN: 84-376-0876-7
Printed in Spain
Impreso en Lavel
Los Llanos, nave 6. Humanes (Madrid)

Introducción

No se puede leer teatro. Esto es algo que todos saben o creen saber. Lo saben, por desgracia, esos editores que sólo publican las obras de lectura recomendada en las instituciones docentes. No lo ignoran los profesores, que difícilmente disimulan su angustia a la hora de explicar o de intentar explicar un documento textual cuyas claves escapan al libro. Los comediantes, los directores escénicos —que creen conocer el problema mejor que nadie— miran con cierto desdén y recelo todo tipo de exégesis universitarias por considerarlas inútiles y soporíferas. Sábelo también el simple lector, ese lector que, cada vez que se arriesga a la empresa de la lectura, tropieza con las dificultades de unos textos que no parece hayan sido escritos para el consumo libresco. No todo el mundo posee el hábito «técnico» del teatro representado o la imaginación especial que se requiere para construir, al hilo de la lectura, una representación ficticia. Y, no obstante, esto es lo que todos hacemos. Operación individualista que, por una serie de razones que pronto vamos a ver, no se justifica ni en la teoría ni en la práctica.

¿Debemos, entonces, renunciar a leer el teatro, o habremos de leerlo como un objeto literario más? Es decir, ¿hemos de leer a Racine como si de un extenso poema se tratase; *Berenice,* como una elegía; *Fedra,* como el apasionado episodio de Dido en la *Eneida* de Virgilio? ¿Se puede leer a Musset o al Duque de Rivas como a los novelistas del XIX; las comedias de capa y espada como a *Los tres mosqueteros; Polieuctes* o *La vida es sueño,* como los *Pensamientos,* de Pascal, o *El criticón* de Gracián?

Admitamos que no se pueda «leer» el teatro. Y, pese a ello..., hay que leerlo. Ha de leerlo, en primer lugar, quien, por cualquier razón, ande metido en la práctica teatral (amateurs y profesionales, espectadores asiduos, todos vuelven al texto como a una fuente o referencia). Leen también teatro los amantes y profesionales de la literatura, profe-

sores y alumnos (pues no ignora que, en algunas literaturas, buena parte de sus grandes autores son dramaturgos[1]). Por supuesto que nos gustaría estudiar las obras dramáticas en su escenificación, verlas representadas o hasta representarlas nosotros mismos. Serían estos otros tantos procedimientos ejemplares para comprender el teatro. No obstante, confesemos con franqueza que esto de la representación es algo fugaz, efímero; sólo el texto permanece. Nuestro propósito, al escribir este modesto libro, no es otro que el de proporcionar al lector unas claves sencillas, el de indicarle algunos procedimientos de lectura del texto teatral. No vamos a descubrir o sacar a la luz «secretos» ocultos en el texto teatral. Nuestra tarea, menos ambiciosa pero más ardua, no consiste sólo en intentar determinar los modos de lectura que permitan poner en claro una práctica textual harto peculiar, sino en mostrar, de ser posible, los lazos que la unen con otra práctica: la de la representación.

No prescindiremos de tal o cual análisis de la representación ni de la relación texto-representación. Posteriormente, y si ello es posible, nos gustaría sentar las bases para una «gramática» elemental de la representación (suficiente materia para otro ensayo). ¿Qué es lo específico del texto teatral? Esta es la primera cuestión que hemos de plantearnos, la cuestión esencial; dar con los elementos de su respuesta equivaldría quizá a liberarnos a la vez del terrorismo textual y del terrorismo escénico, escapar al conflicto entablado entre los que privilegian al texto literario y los que, enfrentados únicamente con la práctica dramatúrgica, menosprecian la instancia escritural. En esta lucha entre el profesor de literatura y el hombre de teatro, entre el teórico y el práctico, el semiólogo no es el árbitro sino más bien —si así se le puede denominar— el organizador. Uno y otro de los combatientes se sirven de sistemas de signos; precisamente del sistema o de los sistemas que hay que estudiar y constituir conjuntamente a fin de establecer luego una dialéctica verdadera de la teoría y de la práctica.

No es que ignoremos la fuerza de la ilusión cientista y positivista; el semiólogo no pretende mostrar la «verdad» del texto —aunque ésta fuera «plural»—, sólo pretende establecer el sistema o sistemas de signos textuales que permitan al director escénico, a los comediantes, construir un sistema significativo en el que el espectador concreto no

[1] La autora se refiere a la literatura francesa donde «las obras clásicas, desde la Edad Media hasta el siglo XX, son en buena proporción obras de teatro». Lo que es muy cierto. Pensemos en las farsas y misterios medievales franceses, en las grandes figuras del XVII —Corneille, Racine, Molière—, en los descollantes autores del XVIII —Miravaux y Beaumarchais—, en los románticos Víctor Hugo o Musset, para adentrarnos en el llamado teatro «contemporáneo» donde Francia encabeza los movimientos naturalista, simbolista, dada-superrealista, existencial y absurdo. Tampoco es desdeñable el puesto que el teatro ocupa en nuestra literatura española e hispanoamericana de la que no es preciso citar aquí nombres y movimientos de todos conocidos. *[N. del T.]*

se encuentre fuera de lugar. El semiólogo no debe ignorar que el sentido «va por delante» de su lectura, que nadie, ni siquiera el propio autor (cuanto menos el semiólogo, que no es ni un hermeneuta ni un brujo) es «propietario» del sentido.

El interés de su cometido reside en hacer saltar en pedazos, por medio de las prácticas semióticas y textuales, el discurso dominante, el discurso aprendido que interpone, entre el texto y la representación, una invisible barrera de prejuicios, de «personajes» y de «pasiones»; romper incluso con el código de la ideología dominante para la que el teatro es un instrumento poderoso.

Se comprenderán ahora las enormes dificultades teóricas que encontramos en nuestro camino, no sólo porque la semiología del teatro sea aún una disciplina balbuciente, sino por la complejidad de la práctica teatral, que la sitúa en una encrucijada de enormes querellas por la que transitan la antropología, el psicoanálisis, la lingüística, la semántica y la historia.

Sin duda que, desde un punto de vista metodológico, la lingüística es una ciencia privilegiada para el estudio de la práctica teatral; y no sólo en lo que atañe al texto —sobre todo en los diálogos—, lo que es de todo punto evidente por ser verbal su materia de expresión[2], sino también en lo tocante a la representación, dada la relación existente —que aquí nos toca elucidar— entre los signos textuales y los signos de la representación.

Sería nuestro deseo que este modesto trabajo, que pretende esclarecer un campo difícil, fuese de alguna utilidad a determinados lectores, en particular:

— a las gentes de teatro, en primer lugar; a los directores, que encontrarán aquí, en buena medida, la sistematización de su práctica espontánea o razonada; a los «dramaturgos» —en el sentido alemán del término[3]— cuya tarea, propiamente semiológica, no es otra que la de hacer una lectura del texto teatral con vistas a su eventual representación;

— a los actores que desean oponer a la tiranía real o supuesta del director la libertad que aporta el conocimiento, o que anhelan colaborar en una creación colectiva con la aportación decisiva de una lectura actualizada;

— a los alumnos de todos los niveles; a los profesores irritados o

[2] Ver las distinciones de L. Hjelmslev entre forma y materia de la expresión y entre forma y materia del contenido (de ellas nos ocuparemos en el próximo capítulo). Ver igualmente Christian Metz, *Langage et Cinéma*.

[3] La autora empleará con este sentido el término *dramaturgo* a lo largo del presente ensayo. En consecuencia, debemos distinguirlo siempre del *autor* dramático al que llama, en francés, indiferentemente, «auteur» y «scripteur». Ante la dificultad de traducir este último término, y de acuerdo con la autora, aquí hablaremos sólo de *autor*. *[N. del T.]*

turbados por la inadecuación de los tradicionales métodos de análisis del texto teatral que, sensibles a las dificultades de la *poética* o del análisis del relato, se encuentran ante un objeto literario de estructuras más abultadas que las de un texto poético y menos lineales que las de una narración;

— en fin, a todos los amantes del teatro que buscan una mediación necesaria o difícil entre lo que leen y lo que gustan ver sobre las tablas.

El ámbito de esta obra hace imposible una formulación completa o una discusión en profundidad sobre los múltiples problemas que se le plantean al lector de teatro; nuestra labor se contenta con designar el lugar de los problemas que no puede resolver y ni siquiera plantear en todo su rigor (los problemas, por ejemplo, de la relación comunicación-expresión, signo-estímulo, el problema de la no arbitrariedad del signo teatral...).

Conocidos son los reproches, a veces legítimos, que se le hacen a toda semiología. Se le reprocha, en primer lugar, que anule la historia; y no porque la semiología sea un refugio cómodo para quien quiera evacuar la historia o porque no pueda, al contrario, mostrar en los signos productos históricamente determinados: «Los signos constituyen, en sí mismos, unos conocimientos sociales generalizados al máximo. Por ejemplo, las armas y las insignias se relacionan emblemáticamente con la estructura integral de la sociedad»[4]. También se le reprocha a la semiología que «formalice» el texto y no nos permita sentir su belleza; argumento irracionalista, desmentido por la psicología de la percepción estética. Una lectura más afinada de la multiplicidad de las combinaciones de una obra constituye un elemento de juego y, en consecuencia, de placer estético; y lo que es más, la semiología permite al lector una actitud creativa, ya que su cometido no es otro que el de descifrar los signos y construir el sentido. Por último, a la semiología se le reprocha su falta de interés por la psicología. Hemos de decir, con respecto a esta última acusación, que la semiología paraliza ciertamente el discurso «psicologizante» sobre el personaje, que pone fin a la autocracia idealista de una psicología eterna de la Persona humana; pero que, en cambio, permite, quizá, poner en su lugar, de cara al espectador, el funcionamiento psíquico del teatro, es decir, que explica la función psicosocial de la representación teatral.

Toda reflexión sobre el texto teatral se encontrará obligatoriamente con la problemática de la representación; un estudio del texto sólo puede constituir el prolegómeno, el punto de partida obligado, pero no suficiente, de esa práctica totalizadora que es la práctica del teatro concreto.

[4] Speze-Voigt, «Alternative sémiotique», *Sémiotique, Recherches Internationales*, pág. 20, Cuaderno núm. 81.

CAPÍTULO PRIMERO

Texto-representación

1. La relación representación-texto

El teatro es un arte paradójico. O lo que es más: el teatro es el arte de la paradoja; a un tiempo producción literaria y representación concreta; indefinidamente eterno (reproductible y renovable) e instantáneo (nunca reproducible en toda su identidad); arte de la representación, flor de un día, jamás el mismo de ayer; hecho para una sola representación, como Artaud lo deseara. Arte del hoy, pues la representación de mañana, que pretende ser idéntica a la de la velada precedente, se realiza con hombres en proceso de cambio para nuevos espectadores; la puesta en escena de hace tres años, por muchas que fueran sus buenas cualidades, está, en el momento presente, más muerta que el caballo del Cid. Y, no obstante, siempre quedará algo permanente, algo que, al menos teóricamente, habrá de seguir inmutable, fijado para siempre: el texto.

Paradoja: arte del refinamiento textual, de la más honda poesía, de Esquilo a Lorca o a Genet pasando por Calderón, Racine o Víctor Hugo. Arte de la práctica o de una práctica de grandes rasgos, de grandes signos, de redundancias, para ser contemplado, para ser comprendido por todos. Abismo entre el texto, de lectura poética siempre nueva, y la representación, de lectura inmediata.

Paradoja: arte de una sola persona, el gran creador, Molière, Sófocles, Shakespeare..., pero necesitado —tanto o más que el cine— del concurso activo, creativo, de muchas otras personas (aun sin contar con la intervención directa de los espectadores). Arte intelectual y difícil que sólo encuentra su acabamiento en el instante preciso en que el espectador plural se convierte no en muchedumbre, sino en público,

ese público cuya unidad es presupuesta, con todas las mistificaciones que ello implica. Víctor Hugo veía en el teatro el instrumento capaz de conciliar las contradicciones sociales: «¡Profundo misterio el de la transformación (por el teatro) de la muchedumbre en pueblo!» *(Literatura y filosofía mezcladas)*. Por el contrario, Brecht ve en el teatro un instrumento para una toma de conciencia que divida profundamente al público, ahondando en sus contradicciones internas.

Más que ningún otro arte —de ahí su situación peligrosa y privilegiada— el teatro, por medio de la articulación texto-representación, y aún más por la importancia de lo que apuesta material y financieramente, se muestra como una *práctica social* cuya relación con la producción —y, en consecuencia, con la lucha de clases— no es nunca abolida, ni siquiera cuando aparece difuminado por momentos y cuando todo un trabajo mistificador lo transforma, a merced de la clase dominante, en simple instrumento de diversión. Arte *peligroso,* de modo directo o indirecto, económico o policial, la censura —a veces bajo el aspecto particularmente perverso de la autocensura— no le quita nunca el ojo de encima.

Arte *fascinante* por exigir una *participación* cuyo sentido y función no del todo claros nos toca analizar; participación física y psíquica del comediante, participación física y psíquica del espectador (cuyo carácter activo hemos de ver). Por mostrar —mejor que cualquier otro arte— de qué modo el psiquismo individual se enriquece con la relación colectiva, el teatro se nos presenta como un arte privilegiado de una importancia capital. El espectador no está nunca solo; su mirada abarca al espectáculo y a los otros espectadores, siendo a su vez, y por ello mismo, blanco de las miradas de los demás. El teatro, psicodrama revelador de las relaciones sociales, maneja estos hilos paradójicos.

1.1. *Confusiones y contradicciones*

La primera contradicción dialéctica que se desprende del arte teatral radica en la *oposición texto-representación.*

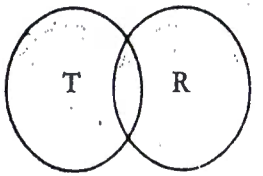
La semiología del teatro ha de considerar al conjunto del discurso teatral «como lugar integralmente significante» (= forma y sustancia del contenido, forma y sustancia de la expresión, según las distinciones de L. Hjelmslev). Sin forzar las cosas, podríamos aplicar al discurso teatral la definición que Christian Metz propone para el discurso cinematográfico[1]. De rechazar la distinción texto-representación, nos veríamos abocados a una serie de confusiones dado que, de entrada, no son los mismos instrumentos los requeridos para el análisis de cada

[1] *Langage et Cinéma,* pág. 13.

uno de estos dos componentes. Confusiones múltiples que determinan actitudes reductoras del hecho teatral.

1.1.1. La ilusión de la coincidencia entre T y R

La primera de estas actitudes posibles la hallamos en la clásica postura «intelectual» o pseudo-intelectual que privilegia al texto no viendo en la representación otra cosa que la expresión y traducción del texto literario. Desde esta óptica, la tarea del director de escena sería, pues, la de «traducir a otra lengua» un texto procurando serle «fiel» al máximo de lo posible. Esta actitud supone la idea de *equivalencia semántica* entre el texto escrito y su representación. En el paso del sistema de signos-texto al sistema de signos-representación, sólo cambiaría la «materia de la expresión» —en el sentido hjelmsleviano del término— permaneciendo inalterables el contenido y la forma de la expresión. Ahora bien, esta equivalencia corre el riesgo de ser una ilusión: el conjunto de los signos visuales, auditivos, musicales creados por el director, el decorador, los músicos y los actores tiene un sentido (o una pluralidad de sentidos) que va más allá del conjunto textual. Y, recíprocamente, de las incontables estructuras virtuales y reales del mensaje (poético) del texto literario, muchas de ellas desaparecerán o no podrán ser percibidas al ser borradas por el propio sistema de la representación. Aún más: en el caso de que, por un imposible, la representación «dijera» todo el texto, el espectador, por su parte, no lo entendería en su totalidad; un buen número de estas informaciones quedan difuminadas; el arte del director y de los comediantes consiste, en buena medida, en seleccionar *lo que no hay que hacer escuchar.* En consecuencia, no se puede hablar de equivalencia semántica entre T (conjunto de los signos textuales) y R (conjunto de los signos representados) ya que estos dos conjuntos tienen una intersección variable en cada representación.



La mayor o menor coincidencia entre los dos conjuntos dependerá de los modos de escritura y de representación; partiendo de ellos se podrá establecer la distinción entre los diferentes tipos de relaciones texto-representación. La actitud que privilegia al texto literario como lo primordial del hecho teatral se identifica con la ilusión de una coincidencia (por lo demás nunca llevada a cabo) entre el conjunto de los sig-

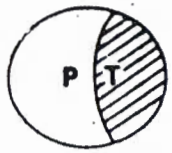
nos del texto y el de los signos representados. Y esta coincidencia —en el caso de que por un imposible se llevase a efecto— dejaría sin solución la pregunta sobre si la representación sólo funciona como sistema de signos.

El mayor peligro de semejante actitud reside sin duda en la tentación de fijar el texto, de sacralizarlo hasta el extremo de bloquear todo el sistema de la representación y la imaginación de los «intérpretes»[2] (director y comediantes); reside aún más en la tentación (inconsciente) de taponar todas las grietas del texto, de leerlo como un bloque compacto que sólo puede ser *reproducido* con la ayuda de otros instrumentos, impidiendo la *producción* del objeto artístico. Y todavía es mayor el peligro si privilegiamos no ya el *texto* sino *una* lectura particular del mismo —histórica, codificada, ideológicamente determinada— que el fetichismo textual permitiría eternizar; a la vista de las relaciones (inconscientes pero poderosas) en torno al texto de teatro y a sus condiciones históricas de representación, este privilegio concedido a lo literario conduciría, por una vía extraña, a favorecer las actitudes codificadas de la representación; dicho de otro modo, a prohibir cualquier progreso escénico. Es lo que ocurre con los comediantes y algunos de los directores de la *Comedia Francesa,* que creen defender la integridad y la pureza de los textos de Racine o de Molière aferrándose a un lectura codificada y, lo que es más, a un modo muy determinado de representación. Este ejemplo, que pone bien en claro que privilegiar al texto puede conducir a la esterilización del teatro, nos obliga a distinguir con toda claridad lo que es *del texto* y lo que es *de la representación.* Sin esta distinción sería imposible analizar sus relaciones y su *trabajo* en común. Paradójicamente, la falta de distinción entre texto y representación permite a los defensores de la primacía del texto revertir sobre éste el *efecto* de la representación.

1.1.2. El rechazo «moderno» del texto

Frente a los que defienden la postura aquí enunciada están los que optan por el rechazo, a veces radical, del texto; esta actitud es frecuente en la práctica moderna o de «vanguardia» (una vanguardia un tanto desvaída ya en los últimos años). Para sus defensores, el teatro, en su esencia y totalidad, reside en la ceremonia que los comediantes ofician frente a los espectadores o entre los espectadores. El texto sería sólo uno de los elementos de la representación, el menos importante quizá. En la figura la parte T (texto) puede ser reducida enormemente e, incluso, puede desaparecer. Es la tesis de Artaud, y no ciertamente como

[2] Por nuestra parte, preferimos hablar de «prácticos».



él la enunciara sino entendida a menudo —y mal entendida— como rechazo radical del teatro de texto[3]. Esta actitud constituye otra forma de ilusión, contraria y simétrica a la precedente, que nos obliga a examinar más de cerca la noción de texto en sus relaciones con la representación.

1.2. *Qué es del texto y qué de la representación*

La razón principal de las confusiones que se enumeran, en particular en los análisis de semiología teatral, proviene de la negativa a distinguir entre lo que es del texto y lo que es de la representación. El estudio reciente de André Helbo, que tan importantes aportaciones contiene, lleva un título usurpado, *Sémiologie de la représentation*[4], cuando, en realidad, lo esencial de su trabajo se refiere al texto teatral.

1.2.1. Instrumentos de análisis diferenciados

Ahora bien, no es posible examinar con los mismos instrumentos los signos textuales y los signos no verbales de la representación: la *sintaxis* (textual) y la *proxémica*[5] constituyen dos aproximaciones diferentes al hecho teatral, aproximaciones que no conviene confundir, de entrada, sobre todo si hay que mostrar ulteriormente sus relaciones (aun cuando esas relaciones no sean inmediatamente visibles).

[3] Ver el importante análisis de J. Derrida, «La parole soufflée», en *L'écriture et la différence.* En él se nos demuestra que la tentativa de Artaud sobre el texto teatral constituye una situación límite. Notemos, por nuestra parte, que la materialidad del teatro reside también en el lenguaje (foné).

[4] Ed. Complexe, Bruselas, 1975.

[5] Por *proxémica* se entiende el estudio de las relaciones entre los hombres en razón de la distancia física. Ver Edward T. Hall, *Le langage silencieux,* Mame, 1973, y *La dimension cachée,* París, Seuil, 1972.

1.2.2. Lo específico del teatro. Matrices de representatividad

La confusión anida en el interior mismo de la noción de teatralidad tal como la define Barthes en un célebre artículo de sus *Essais critiques:* «Nos hallamos ante una verdadera polifonía informacional; eso es la teatralidad: un *espesor de signos* (expresión que empleo para marcar el contraste entre la teatralidad y la monodia literaria; no me ocupo ahora del problema del cine).» ¿Dónde se sitúa la teatralidad así definida? ¿Hay que excluirla del texto para verterla en la representación? En tal caso, ¿sería el texto una simple práctica escritural merecedora de una lectura «literaria», mientras que la teatralidad vendría dada por el acto de la representación? De ser así, una semiología del texto teatral no tendría ningún sentido y, en consecuencia, cualquier semiología del hecho teatral debería ser una semiología de la representación. Pero recordemos algunos datos:

a) el texto de teatro está presente en el interior de la representación bajo forma de voz, de *foné;* tiene una doble existencia, precede a la representación y la acompaña,

b) por otro lado, también es cierto que podemos leer en cualquier momento un texto de teatro como no-teatro; que nada impide leerlo como una novela (viendo en los diálogos, diálogos de novela, y en las didascalias, descripciones); que podemos siempre «novelar» una pieza teatral, como se puede, a la inversa, teatralizar una novela (Galdós, Voltaire...). De un escrito novelesco puede partir un trabajo de transformación textual, análogo y de sentido inverso al que supone construir la *fábula* de la pieza como una especie de relato novelesco haciendo abstracción de su teatralidad. Nuestro presupuesto de partida es que existen, en el interior del texto de teatro, matrices textuales de «representatividad»; que un texto de teatro puede ser analizado con unos instrumentos (relativamente) específicos que ponen de relieve los núcleos de teatralidad del texto. Estos procedimientos específicos se deben menos al texto que a la lectura que de él se haga. Un texto raciniano, por ejemplo, perderá siempre en inteligibilidad de leerlo como si de una novela se tratase.

Adelantemos algo que después intentaremos aclarar: en la escritura teatral, y más en concreto en sus presupuestos, existe un algo específico que es preciso captar; ese algo específico debe darse obligatoriamente en la adaptación teatral de un texto poético o novelesco.

1.2.3. Diálogos y didascalias

¿Qué hace que un texto pueda ser conceptuado como texto de teatro? Veámoslo. De entrada, en un texto de teatro podemos observar dos componentes distintos e indisociables: el *diálogo* y las *didascalias* —escénicas o administrativas[6]. La relación textual diálogo-didascalias varía según las épocas de la historia del teatro, las didascalias, en ocasiones inexistentes o casi inexistentes (de ahí la importancia que adquieren en este último caso cuando por azar nos encontramos con alguna de ellas)[7], pueden, en otras ocasiones, ser de una extensión considerable en el teatro contemporáneo. En Adamov, Genet, Valle-Inclán, Romero Esteo..., la parte didascálica del texto es de una importancia, de una belleza y de una significación extremas; se dan obras en el teatro contemporáneo (*Acto sin palabras,* de Beckett; *¿Se ha vuelto Dios loco?,* de Arrabal...) en las que el texto consiste en una extensa didascalia.

Pero no se puede concluir que los textos sin acotaciones carezcan de didascalias, puesto que didascalias son también los *nombres de los personajes,* tanto los que figuran en el reparto inicial como los que aparecen en el interior del diálogo; las indicaciones de lugar responden a dos preguntas: *quién* y *dónde;* las didascalias designan el contexto de la comunicación, determinan, pues, una *pragmática,* es decir, las condiciones concretas del uso de la palabra. En resumen, las didascalias textuales pueden preparar la práctica de la representación (en la que no figuran como *palabras*).

¿Quién habla en el texto teatral, quién es el sujeto de la enunciación? En la respuesta a esta pregunta está la clave de una distinción lingüística fundamental entre diálogo y didascalias. En el diálogo habla ese ser de papel que conocemos con el nombre de *personaje* (que es distinto del autor); en las didascalias, es el propio autor quien:

a) nombra a los personajes (indicando en cada momento *quién habla*) y atribuye a cada uno de ellos un *lugar para hablar* y una *porción del discurso;*

b) indica los gestos y las acciones de los personajes independientemente de todo discurso.

---

[6] El término usual es el de *acotaciones escénicas.* Siguiendo a Jansen, en nuestro estudio sobre Víctor Hugo hemos hablado de «regiduría» (gestión, administración, en fr. «régie»). El término *didascalias* es más preciso y completo.

[7] En realidad, nunca han dejado de existir. Sólo que los autores no creían necesario conservarlas en la escritura. En la primera edición de Shakespeare no hay didascalias; las ediciones siguientes las traen, aunque hemos de advertir que están sacadas del texto.

Es esta una distinción fundamental que permite ver cómo el autor *no se dice* en el teatro sino que escribe para que *otro* hable en su lugar —y no solamente otro, sino una colección de *otros* en una serie intercambiable de palabras—. El texto de teatro no puede ser nunca descifrado como una confidencia o como la expresión de la «personalidad», de los «sentimientos» y «problemas» del autor[8], pues todos los aspectos subjetivos están expresamente remitidos a otros locutores. El primer rasgo distintivo de la escritura teatral es el de no ser nunca subjetiva (en la medida en que, por propia voluntad, el autor se niega a hablar en nombre propio; el autor sólo es sujeto de esa parte textual constituida por las didascalias. Ahora bien, las didascalias son precisamente la parte contextual del texto y pueden ser reducidas a un espacio mínimo[9]. Y siendo el diálogo, en todo momento, la voz de *otro* —o de varios *otros*—, de poder ser descubierta, (auxiliados de un eficaz procedimiento hermenéutico) la voz del sujeto que escribe, ésta no sería otra cosa que la superposición de todas las voces; el problema «literario» de la escritura teatral se encuentra, por lo demás, en el encubrimiento de la palabra del *yo* por la palabra del *otro* (corolario del rechazo a *decirse*)[10].

1.2.4. Texto del autor/texto del director

El texto de teatro (libro o manuscrito) posee un determinado número de características:

a) su materia de expresión es lingüística (la de la representación es lingüística y no lingüística);

b) se dice diacrónicamente y su lectura es lineal, en contraste con el carácter materialmente polisémico de los signos de la representación. El texto literario, texto «tabular» (dispuesto en capas paralelas), supone una lectura según el orden del tiempo (aun cuando la relectura o vuelta atrás invierta este orden), mientras que la percepción de lo representado supone en el espectador la organización espacio-temporal de signos múltiples y simultáneos.

De ahí la necesidad, en lo que a la representación se refiere, de una práctica, de un trabajo sobre la materia textual, que es, al mismo tiempo, trabajo sobre otros materiales significantes. Pero el trabajo sobre el texto supone también, por una especie de reciprocidad, la transformación *en texto*, por el técnico de teatro, de los signos no lingüísticos. De ahí que se dé, junto al texto del autor —impreso o mecanografiado—, que llamamos T, otro texto, *el de la puesta en escena*, que llamamos T′; uno y otro en oposición a R, la representación:

$$T + T' = R$$

Naturalmente, como cualquier otro texto literario, o aún más —por razones obvias—, el texto de teatro T es un texto *abundante en lagunas;* T′ se inscribe en los agujeros o lagunas de T. El ejemplo más simple bastaría para mostrar la importancia de estas lagunas textuales y su necesidad para la representación; por ejemplo, nada sabemos de la edad, del aspecto físico, de las opiniones políticas o del pasado de personajes tan nítidamente caracterizados como Alcestes o Filintas; es más, si leemos la primera réplica, el inicio de la escena entre Alcestes y Filintas de *El misántropo,* nos daremos cuenta de nuestra ignorancia con respecto a la *situación contextual.* Los personajes, ¿estaban *ya ahí,* en el lugar escénico, o acaban de llegar? ¿Cómo han llegado? ¿Corriendo o a paso normal? ¿Quién siguió a quién? He aquí algunas de las cuestiones que plantea este texto teatral, necesariamente lacunar, que, de no ser así, no podría ni siquiera ser representado; por lo demás, la representación deberá responder a estas preguntas. El trabajo textual es necesario para dar con estas respuestas; ese es el cometido del cuaderno de la puesta en escena, escrito o no; verbal o escritural, un texto T′ se interpone necesariamente como mediador entre T y R (asimilable por su naturaleza a T —en su parte lingüística— y radicalmente diferente de R —por tener una materia y unos códigos de otro orden—; la parte lingüística del hecho teatral se compone de los dos conjuntos de signos T + T′. Nos enfrentamos aquí a la noción de *signo* que, de momento, vamos a utilizar en su sentido usual.

2. El signo en el teatro

2.1. *¿Existen los signos teatrales?*

En la medida en que un lenguaje se define como un sistema de signos destinados a la comunicación, está claro que el teatro no es un lenguaje, que no existe, hablando con propiedad, un lenguaje teatral. Al igual que Christian Metz niega la existencia de un «signo cinematográfico», también debemos descartar, en rigor, la noción de «signo teatral»; en la representación no se dan elementos aislables equivalentes a los signos lingüísticos, con su doble carácter de arbitrario (relativo) y

[8] No porque no pueda hacerse, con la ayuda del texto, una hermenéutica del sujeto que escribe, sino porque no es esa la *función* del texto.

[9] Ver en Benveniste la oposición discurso-relato.

[10] De objetársenos que no es este el caso de la escritura *objetiva* del «nouveau roman», por ejemplo, diríamos que la escritura novelesca no puede borrar la marca subjetiva del sujeto que escribe recubriéndola con otra marca subjetiva. Ver, más adelante, en el cap. VI, *El discurso teatral,* una explicación menos sumaria de problema de la «objetividad» en el teatro.

de doble articulación (en morfemas y fonemas)[11]. En consecuencia, cualquier identificación del proceso teatral con un proceso de comunicación (emisor-código-mensaje-receptor) se presta a los ataques apasionadamente formulados por G. Mounin[12].

No obstante, hay que insistir en que:

1. El texto teatral, sin constituir un lenguaje autónomo, puede ser analizado como cualquier otro objeto lingüístico según:

a) las reglas de la lingüística;
b) el proceso de comunicación, ya que posee, incontestablemente, un emisor, etc.

2. La *representación* teatral constituye un conjunto (o sistema) de signos de naturaleza diversa que pone de manifiesto —si no total al menos parcialmente— un proceso de comunicación en el que concurren una serie compleja de emisores —estrecha y recíprocamente relacionados—, una serie de mensajes —igualmente relacionados, en este caso según unos códigos extremadamente precisos— y un receptor múltiple presente en un mismo lugar. Que el receptor no pueda, por lo general, responder en el mismo código que el emisor —como lo hace observar G. Mounin— no implica, en modo alguno, que no se dé comunicación. A un mensaje emitido en morse o en lenguaje cifrado se puede contestar perfectamente con un gesto, con otro lenguaje o con el silencio. La identidad de códigos de ida y vuelta no es una condición indispensable en la comunicación.

Si es cierto que la comunicación no lo es todo en el funcionamiento de la representación, que no se puede prescindir ni de la expresión ni de lo que G. Mounin llama el *estímulo*[13], ello no impide que se pueda analizar el proceso relacionante texto-representación partiendo de la hipótesis del hecho teatral como relación entre dos conjuntos de signos, verbales y no verbales.

[11] Sólo el *cuerpo* del actor puede, quizá, ser considerado como un sistema de signos «articulado» en partes cuya relación significante/significado sea relativamente arbitraria.

[12] *Introduction à la sémiologie,* París, Minuit, 1970.

[13] La existencia de estímulos no es privativa del teatro y ni siquiera lo es del espectáculo. Muchos de los signos percibidos en un proceso de comunicación funcionan a la vez como signos y como estímulos: el signo *peligro* (o, más precisamente, la señal *peligro*) es comprendido como signo, pero puede hacernos también huir a la carrera. En la literatura erótica, el sistema de los colores es a la vez conjunto de signos inteligible y de estímulos.

2.2. *La definición saussureana del signo*

Sabemos que, según Saussure, el signo es un elemento significante compuesto por dos partes indisociables aunque, en derecho y metodológicamente, puedan ser separadas (como hacen otras ciencias al estudiar las leyes —las leyes de la termodinámica, por ejemplo— de ciertos sistemas que, como tales sistemas, no pueden existir aislados). Las dos partes del signo saussureano son el significante Se y el significado So[14]. El signo lingüístico se caracteriza por su *arbitrariedad,* es decir, por la ausencia de relación visible, por su falta de «parecido» entre el significante y el significado, o, más exactamente, por la falta de parecido entre el significante y el referente: la palabra *silla* no se parece a una silla.

Otra de sus características es la *linearidad,* lo que quiere decir que los signos lingüísticos son descodificados sucesivamente en un orden cronológico. El tercer elemento de la tríada del signo es el *referente,* es decir, el elemento al que reenvía el signo en el proceso de la comunicación, elemento que no puede ser referido imprudentemente a un objeto en el mundo: existen referentes imaginarios. Así, el signo *silla* tiene como significante el morfema *silla* (gráfico o fónico), por significado el concepto *silla,* y por referente la existencia o la posibilidad de existencia de un objeto silla (pero no, necesariamente, de un objeto silla en el mundo). En el teatro, los signos del conjunto T + T′ responden a esta definición y son, en consecuencia, merecedores de un tratamiento lingüístico[15].

2.3. *Los signos no verbales*

Presentaremos aquí algunas definiciones sin entrar para nada en las polémicas que suscitan estos términos. La teoría de la semiología teatral está aún en una fase de perfeccionamiento, nuestro propósito no es otro que el de presentar aquí sus bases teóricas.

Luis Prieto distingue entre signos no intencionales, que llama *indicios* (el humo es indicio del fuego), y signos intencionales, que llama *se-*

[14] Saussure trae la comparación de la hoja de papel que, indivisible en su espesor, consta, no obstante, de un anverso y de un reverso independientes (lo *arbitrario* del signo) pero indisociable. Como sabemos Hjelmslev ampliará esta distinción oponiendo un plano de la expresión y un plano del contenido, distinción matizada a su vez en
— forma/substancia de la expresión,
— forma/substancia del contenido.

[15] Discúlpesenos al traer aquí, de modo tan esquemático, nociones ya conocidas; si lo hemos hecho no ha sido con otra finalidad que la de aclarar nuestro propósito a algunos de nuestros lectores.

ñales (el mismo humo puede señalar mi presencia en el bosque si éste ha sido el código convenido para mi reconocimiento). Los *indicios* y las *señales* pueden ser verbales o no verbales (es posible señalar o indicar algo sirviéndonos de la palabra o de cualquier otro medio, como el gesto...). En el terreno de la representación, todos los signos —verbales o no verbales—, son en principio, *señales,* ya que, teóricamente, todos son *intencionales;* lo que no impide que sean también *indicios* de algo distinto de su denotado principal[16]; o que nos encontremos con numerosos signos-indicios, en función de tales, que el director escénico o los comediantes no han tenido en cuenta expresa y voluntariamente. La terminología de Peirce clasifica los signos en *indicios, iconos* y *símbolos:* el *indicio* se halla en relación de contigüidad con el objeto al que remite (el humo con el fuego); el *icono* mantiene una relación de semejanza con el objeto denotado (semejanza en determinados aspectos: un retrato, por ejemplo). Estas nociones son objeto de controversias. Así, L. Prieto muestra que el indicio, lejos de marcar una relación evidente, implica un trabajo de clasificación en función de una clase más general, «el universo del discurso»[17].

Volviendo al ejemplo vulgar del humo, sólo cuando el universo sociocultural haya establecido este parentesco se le podrá tener como indicio del fuego; un fuego sin humo bastaría para anular el funcionamiento del indicio.

El icono es también cuestionado por Umberto Eco[18]. Eco advierte que las «semejanzas» entre el icono y el objeto no son fiables.

En cuanto al símbolo, se trata, para Peirce, de una relación preexistente sometida a condicionamientos socio-culturales entre el icono y el objeto: la azucena con la blancura o la inocencia.

Es evidente que todo signo es a un tiempo, en mayor o menor grado, indicio y símbolo (tanto o más por el uso y tratamiento que se le dé que por su naturaleza propia): el negro, color del luto en Occidente (en Asia el color del luto es el blanco), ¿es icono, indicio o símbolo? Se puede decir, de modo generalizado, que en el campo literario, el indicio sirve, de preferencia, para anunciar o articular los episodios del relato, remite a la diégesis o, según la formulación de R. Barthes, al código proairético (cfr.: el ensayo de Barthes, *S/Z*). El icono funciona como «efecto de lo real» y como estímulo. De la simbólica del signo nos ocuparemos más detenidamente al tratar del objeto teatral.

Inútil advertir que todo signo teatral es a la vez indicio e icono (a veces también símbolo): icono, por ser el teatro, en cierta medida, una producción-reproducción de las acciones humanas[19]; indicio, puesto

[16] Se puede afirmar que los indicios remiten también a *connotaciones,* es decir, a significaciones segundas. Ver, *infra,* 2.6.

[17] L. Prieto, *Messages et signaux,* París, P.U.F., 1972.

[18] U. Eco, *La structure absente,* París, Mercure de France, 1972, págs. 174 y ss.

[19] Podemos decir que, en teatro, los iconos son signos que sirven a la representación de

que todo elemento de la representación se inserta en una serie en la que adquiere su sentido; el rasgo más inocente, el más gratuito en apariencia, tiende a ser percibido por el espectador como indicio de elementos por aparecer, aunque la expectación quede luego defraudada.

2.4. *Representación y código*

La representación está constituida por un conjunto de signos verbales y no verbales, el mensaje verbal figura en el interior del sistema de la representación con su materia de expresión propia —materia acústica, la voz—, comportando dos especies de *signos:* los signos lingüísticos, componentes del *mensaje* lingüístico, y los signos acústicos propiamente dichos (voz, expresión, ritmo, tono, timbre). El mensaje verbal viene, pues, denotado según dos códigos, lingüístico y acústico. A ellos se unen otros códigos, gracias a los cuales pueden ser descodificados los signos no verbales (los códigos visuales, musicales, proxémicos, etc.). En la representación, todo mensaje teatral exige, para ser descodificado, una multitud de códigos, lo que permite, paradójicamente, que el teatro sea entendido y comprendido incluso por quienes no dominan *todos* los códigos. Se puede comprender una pieza sin comprender la lengua o sin comprender las alusiones nacionales o locales, o sin captar un código cultural complejo o en desuso. Es evidente que los grandes señores o los lacayos que asistían a las representaciones de Racine no comprendían nada de las alusiones mitológicas, pues unos y otros eran unos perfectos ignorantes. En España no siempre hemos entendido los signos, lingüísticos o culturales de T. Kantor, del Living...; pero quedaban todos los otros códigos que posibilitaban una suficiente comprensión de los signos[20].

A esto hay que añadir los códigos propiamente teatrales y, en primer lugar, el que supone una «relación de equivalencia» entre los signos textuales y los signos de la representación; se puede considerar como código teatral por excelencia el que se presenta como «un repertorio de equivalencia»[21] o una «regla de equivalencia, término a término, entre dos sistemas de oposiciones». Este código teatral es tan flexible, tan mudable y dependiente de las culturas como pueda serlo el código de la lengua (cfr.: los sistemas fijos de equivalencia entre una palabra —representando una situación— y un gesto en el *no* japonés).

las cosas, signos con valor paradigmático: que son como sustituibles a las cosas y constituyen el origen mismo de la mímesis teatral: el comediante es el icono de un personaje.

[20] El espectador castellano-hablante que haya visto trabajos escénicos de grupos vascos, gallegos o catalanes (Akelarre, Mari-Gaila, Els joglars, etc.), podrá comprender perfectamente esta cuestión. *[N. del T.]*

[21] U. Eco, *op. cit.,* pág. 56.

2.5. *Observaciones sobre el signo teatral*

En razón de todos estos códigos de la representación, el signo teatral se convierte en una noción compleja en la que cabe no sólo la coexistencia, sino hasta la superposición de signos. Sabemos que todo sistema de signos puede ser leído según dos ejes, el eje de las sustituciones (o eje paradigmático) y el eje de las combinaciones (o eje sintagmático); dicho de otro modo, en cada instante de la representación, podemos *sustituir* un signo por otro que forme parte del mismo paradigma; por ejemplo, la presencia real de un enemigo, a lo largo del conflicto, puede venir sustituida por un objeto, emblema del mismo, o por otro personaje que forme parte del paradigma *enemigo;* de ahí la flexibilidad del signo teatral y las posibilidades de sustitución de un signo por otro procedente de un código distinto (las lágrimas de *Fedra,* en el montaje del director francés Vitez, venían figuradas por una cubeta de agua en la que los personajes se lavaban la cara). El *eje sintagmático* comprende el encadenamiento de la serie de signos; sin romper el encadenamiento se puede, al amparo de la sustitución, hacer representar un código contra otro, hacer pasar el relato de un tipo de signos a otro.

Advirtamos que el *apilamiento vertical* de los signos simultáneos en la representación (signos verbales, gestuales, auditivos, etc.) permite un juego particularmente flexible sobre los ejes paradigmáticos y sintagmáticos; de ahí la posibilidad, en el teatro, de decir varias cosas a un tiempo, de seguir varios relatos simultáneos o entrelazados. El apilamiento de los signos permite el contrapunto.

En consecuencia:

1. La noción de *signo* pierde su precisión y no se puede destacar un signo mínimo; no es posible, como lo pretende Kowzan[22], establecer una unidad mínima de la representación, que sea como un corte en el tiempo, escalonando verticalmente todos los códigos; hay signos puntuales, efímeros (un gesto, una mirada, una palabra), hay otros que pueden prolongarse a lo largo de la representación (un elemento del decorado, un vestido); desenredar la madeja de los signos codificados es un trabajo que sólo puede efectuarse utilizando unidades variables según los códigos (de ello hablaremos más adelante al analizar las microsecuencias del texto dramático.).

2. Todo signo teatral, incluso el menos indicial o puramente icónico, es susceptible de lo que llamaremos una operación de «resemantización». Todo signo, aún el más accidental, funciona como una pregunta lanzada al espectador que reclama una o varias interpretaciones; un simple estímulo visual, un color, por ejemplo, cobra sentido en razón de su relación paradigmática (desdoblamiento u oposición) o sintagmática (relación con otros signos a lo largo de la representación), o en razón de su simbolismo. Incluso en este caso, las oposiciones signo-estímulo-icono se ven continuamente desbordadas por el funcionamiento mismo de la representación; saltarse la valla de las oposiciones es uno de los rasgos distintivos del teatro.

[22] Kowzan, «Sur le signe théâtral», *Diogène.* 1968.

2.6. *Denotación, connotación*

Es comprensible que la mayor dificultad en el análisis del signo teatral se encuentre en su polisemia. Esta polisemia no se debe sólo a la presencia de un mismo signo en el interior de conjuntos provenientes de códigos diferentes, aunque presentes conjuntamente en escena: el color de un vestido constituye, ante todo, un elemento visual del cuadro escénico, pero se inscribe también en una simbólica codificada de los colores, forma parte del vestuario de un personaje y remite, por ello, al rango social del mismo o a su funcionamiento dramático; puede marcar igualmente la relación paradigmática de quien lo lleva con el personaje cuyo vestido figura. Estamos ante una polisemia ligada sobre todo al proceso de constitución del sentido: junto al sentido principal, generalmente «evidente», llamado denotativo (normalmente ligado a la fábula principal), todo signo —verbal o no verbal— conlleva otras significaciones distantes de la primera[23]. Así, «el hombre rojo» de que habla Marion de Lorme en la obra de Víctor Hugo, denota al Cardenal de Richelieu (pero también al color de su vestimenta): connota la función de cardenal, el poderío de un casi-rey, la crueldad de un verdugo (rojo = sangre); connotaciones ligadas al contexto sociocultural: el rojo connota no sólo el color de la vestimenta cardenalicia sino también la sangre y la crueldad (en ruso connotaba la belleza, pero, tras la revolución de octubre, pasó a connotar igualmente la revolución); en Asia, el blanco connota el duelo y la muerte, no la inocencia; en la India, una mujer vestida de blanco no es una virgen, sino una viuda. Pero quizá sea posible hacer una economía de la noción de connotación, sobre todo en lo que concierne al signo teatral, en la medida en que a la oposición denotación-connotación se puede sustituir la noción de pluralidad de códigos que sostienen una multitud de redes textuales representadas. Esto explicaría la posibilidad de privilegiar, en la representación, una red secundaria (la red principal sería la que se ajusta a la fábu-

[23] En Hjelmslev, las connotaciones son el *contenido* de un plano de la expresión compuesto por el conjunto de los signos denotativos (análisis recogido por R. Barthes, *Communications,* núm. 4, «Eléments de sémiologie»).

la principal). Nos queda aún por determinar la fábula principal, tarea que compete al lector dramaturgo y al director; el interés y la especificidad del teatro residen precisamente en la posibilidad, siempre presente, de privilegiar un sistema de signos, de hacer jugar las redes de signos unas contra otras y de crear, en el propio texto-guión, un juego de sentidos cuyo equilibrio final puede ser muy variable.

2.7. *La tríada del signo en teatro*

A partir del presupuesto semiológico (existencia de dos sistemas de signos en el teatro, uno verbal, el texto T, el otro no verbal, el de la representación R) podemos sacar algunas consecuencias sobre las relaciones T/R. Si T es el conjunto de los signos textuales, R el conjunto de los signos de la representación, Se significante, So el significado, rT el referente de T, y rR el referente de R, tendremos:

$$T = \frac{Se}{So} \rightarrow rT \quad ; \quad P = \frac{Se'}{So'} \rightarrow rR$$

La hipótesis «clásica» —la del teatro concebido como una representación-«traducción» del texto— pretende que So = So′ y rT = rR, ya que, para ella, como hemos visto, el significado de los dos sistemas de signos es idéntico o muy parecido y ambos sistemas remiten a un mismo referente (cuando esta identidad no se cumple, sus defensores lo achacan a un fallo de la representación). Todo ocurre como si se diese *redundancia,* duplicación de sentidos entre el texto y la representación.

Pero esto equivale a suponer que dos conjuntos de signos, cuya materia de expresión es diferente, pueden tener un significado idéntico, y que, en consecuencia, la materialidad del significante no influye en el sentido. Ahora bien, podemos observar que:

1. el conjunto de las redes textuales no puede encontrar su equivalente (en su totalidad) en el conjunto de los signos de la representación; siempre habrá una parte Y que se pierda;
2. ahora bien, si es cierto, y lo es, que se da esa pérdida en el paso del texto a la representación (la poética textual es, a veces, difícilmente representable), también es cierto que, en compensación, se da una *ganancia* de información en la medida en que muchos de los signos de la representación pueden formar sistemas autónomos X (X1, X2...) que no posee el texto.

El problema está en saber si el ideal de la representación consiste en disminuir al máximo el valor de X y de Y a fin de lograr esa coincidencia aproximada entre Se/So y Se′/So′. Este es el ideal «clásico» de la representación, ideal que supone la posibilidad de construcción de sistemas realmente *equivalentes.* Inversamente, se puede considerar que la construcción de los signos de la representación sirve para constituir un sistema significante autónomo en el que el conjunto de los signos textuales sólo constituya una parte de la totalidad. Hipótesis más fecunda y más en consonancia con las tendencias del teatro contemporáneo en donde el trabajo práctico de la representación consiste en volver a tener en cuenta, para combinarlos, los dos sistemas significantes; pero esta hipótesis es, no obstante, igualmente reductora por conducir a la debilitación de parte de los signos textuales.

2.8. *El problema del referente*

El referente del texto teatral —rT— remite a una cierta imagen del mundo, a una cierta figura contextual de los objetos del mundo exterior. Así, la *diadema,* en una tragedia de Corneille, remite no tanto a un objeto real (corona de oro más o menos adornada de pedrerías) cuanto a la realeza o al rey; el referente de la diadema es la realeza tal como la ve Corneille (y su público). El objeto real, referente del lexema *diadema* sólo tiene una importancia secundaria.

En el ámbito de la representación, el referente tiene un doble estatuto:

1. se identifica con el referente del texto teatral; la diadema de *Otón* de Corneille, representado en 1975, tiene como referente a la realeza corneliana;
2. está *materialmente presente en escena* de forma concreta o figurada (una verdadera diadema o un *actor de carne y hueso* que representa al rey —metonímicamente representado por la diadema). Este es el estatuto singular del signo icónico en el teatro: identificarse con su referente, llevarlo en sí.

Así pues, la representación construye al texto y, si así podemos expresarnos, se construye a sí misma su propio referente. Situación paradójica, semióticamente monstruosa; un signo (de la representación) se encontraría en tres referentes:

a) el referente del texto dramático (rT)
b) él mismo *como su propio referente* (R = rT)
c) su referente r en el mundo.

Esta situación paradójica *indica el funcionamiento propio del teatro* en la medida en que:

1. el referente del texto es a la vez:

a) un sistema en el mundo (por ejemplo, la realeza en tiempos de Corneille);

b) los signos concretos que «representan» a T en escena. Dicho de otro modo, los signos textuales T son de tal entidad y están construidos de tal forma (por el autor) que remiten a dos órdenes de realidad: el *mundo* y la *escena;*

2. el conjunto de signos R está construido como el *sistema referencial de T = lo real a que remite la escritura teatral;* pero, al mismo tiempo, como todo signo, tiene su propio referente actual, r (sin contar, de rebote, con el referente rT).

En el ejemplo de la diadema en Corneille, todo ocurre como si la representación construyese un *rey portador de diadema,* concretamente presente en escena y referente del texto corneliano, al mismo tiempo que ese rey portador de diadema funciona como *signo* que reenvía al referente histórico del siglo XVII (Mazarino, Luis XIV) y al referente histórico del siglo XX (...pero, ¿qué es hoy, para nosotros, un rey?). Queda claro el modo como la naturaleza misma (paradójica) del signo teatral (T + R), en su totalidad, condiciona el estatuto del teatro y su carácter de actividad práctica indefinidamente renovable.

Creemos que nuestra tesis, paradójica, sobre el signo teatral puede aclarar su funcionamiento *histórico.* Cada momento de la historia, cada nueva representación reconstruye a R como un referente nuevo de T y como un nuevo «real» referencial (forzosamente un teatro distanciado); y este nuevo «real» de la representación remitirá a un segundo referente, distinto en cada caso en razón de su *actualidad,* es decir, en razón del momento preciso, *aquí y ahora,* de la representación.

Se comprende así cómo y por qué el teatro (incluido el teatro pintoresco y psicológico) es una práctica ideológica e incluso, con gran frecuencia, una práctica política.

Se comprende también por qué no se puede reconstruir una representación de tiempos de Luis XIV o de Felipe IV (a no ser por divertimento) ni obviar el referente histórico para actualizar brutalmente, por ejemplo, un texto del XVII. *El misántropo* o *La vida es sueño* no pueden funcionar con trajes de calle actuales de no querer privarlos de su *doble histórico.* Queda claro que la actividad teatral, en la representación, es por excelencia un *lugar dialéctico.*

Es ésta una de las razones que convierten las tentaciones del teatro naturalista en una verdadera ilusión. La fórmula del teatro naturalista sería R = r, fórmula con que se abriga la esperanza de hacer coincidir el mundo escénico con el mundo exterior; también por ello, la solución

naturalista es no-dialéctica, y el peligro de esta coincidencia entre R y r sigue presente en la representación llamada «realista».

Corolario. El teatro está ahí para *decir,* pero también para *ser* (problema que tendremos ocasión de ver más adelante); hacer funcionar la actividad teatral únicamente como sistema de signos, olvidando su funcionamiento referencial, es reducirla en extremo. El teatro es un *referente* de sí mismo, referente del que es inútil intentar hacer significantes *todos* sus elementos[24]; para el espectador, su carácter icónico es algo dominante, el teatro, antes de ser comprendido, es visto.

Finalmente, sólo es posible hablar de signo y de referente en función del destinatario del «mensaje» que es, en última instancia, ese actor indispensable en el proceso de comunicación: el receptor-espectador.

Comunicación. Más allá de la comunicación. La paradoja teatral seguirá aún inquietándonos.

3. Teatro y comunicación

3.1. *El proceso de comunicación en teatro*

Digamos —para resumir en lo esencial las hipótesis de trabajo hasta aquí presentadas en torno a las relaciones entre el texto y la representación dramática— que la actualización teatral está constituida por un *conjunto de signos* articulados, a su vez, en dos sub-conjuntos: el texto T y la representación R.

Estos signos se inscriben en un proceso de comunicación del que constituyen el mensaje. Proceso ciertamente complejo que obedece, sea cual fuere su resultado, a las leyes de la comunicación:

Emisor (múltiple): autor + director + otros técnicos + comediantes.

Mensaje: T + R.

Códigos: código lingüístico + códigos perceptivos (visual, auditivo) + código sociocultural («decoro», «verosimilitud», «psicología», etc.) + códigos propiamente espaciales (espacial-escénico, lúdico, etc., que codifican la representación en un momento dado de la historia).

Receptor: espectador(es), público.

La objección que hace G. Mounin a la hipótesis que incluye al tea-

[24] Ver U. Eco, *op. cit.,* págs. 69 y ss., sobre semiotización del referente.

tro en los procesos de comunicación no parece enteramente convincente. Dice Mounin:

> La lingüística (...) ha hecho de la comunicación su función central. Esto ha conducido a Buyssens y a otros lingüistas a distinguir cuidadosamente los hechos que acusan una evidente *intención* de comunicar (existencia de un locutor ligado a un auditor por medio de un mensaje determinante de comportamientos verificables) de aquéllos otros que no presentan este carácter, aun cuando hasta el momento se los denomine con el nombre de signos y se los estudie dentro del área del lenguaje. Estos hechos, que Troubetzkoi llama *indicios* y *síntomas* (...), constituyen unas informaciones que el locutor ofrece de sí mismo sin ninguna intención de comunicarlas[25].

Está claro que Mounin subordina la comunicación a la intención de comunicar. No obstante, no parece que esta intención de comunicar se le pueda negar al teatro. Aun cuando el comediante afirma su intención de *expresarse,* no es a él a quien quiere expresar, supuestamente, el comediante *dice* diciéndose. La intención de comunicar no puede limitarse a la intención de comunicar una ciencia o unos conocimientos determinados, claros y distintos. Se puede querer comunicar aun cuando uno no sepa con claridad lo que comunica. El arte distingue, por lo general, la intención de comunicar y la voluntad de decir algo preciso; aun con la mejor voluntad de comunicar, el mensaje puede comportar una parte informativa no intencional. Ocurre con el teatro lo que con otras formas del arte: la riqueza de los signos, la extensión y complejidad de los sistemas que forman, desborda ilimitadamente la intención primera de comunicar. Y si se da una *pérdida* de información con respecto al proyecto inicial, también hay que decir que se dan unas *ganancias* imprevistas; incluso dejando de lado la cuestión de los *ruidos* (es decir, de los signos involuntarios que turban la comunicación), se da en toda comunicación una parte de información involuntaria, inconsciente (que no deberíamos juzgar a la ligera como no-intencional), cuya recepción es posible o imposible por parte del interlocutor. En la vida cotidiana, la mímica, el tono, los lapsus, los despropósitos componen un discurso perfectamente inteligible las más de las veces por parte del receptor. Después de Freud —y quizá antes de Freud—, estas observaciones banales permiten comprender cómo la comunicación teatral es intencional en su conjunto e, incluso, en todos sus signos esenciales, por lo que bien merece ser calificada de comunicativa (en el sentido restrictivo del término), aun a pesar de que muchos de los signos emitidos por la actividad teatral no puedan ser tomados en consideración por un proyecto consciente y aun cuando la cuestión de su intencionalidad apenas si se plantee al no poder concernir a todos los signos del lenguaje poético (al director escénico compete la tarea de hacer intencionalmente comunicativo el conjunto de los signos teatrales). El escritor de teatro y el director pueden decir: hemos querido *hablar,* aunque puedan añadir: no hemos querido decir *eso,* o no hemos podido decir lo que «queríamos decir».

[25] G. Mounin, *op. cit.*, pág. 68.

3.2. *Las seis funciones de Jakobson en teatro*

Si admitimos la hipótesis de que la actividad teatral constituye un proceso de comunicación (pero sin reducirla sólo a eso) deberemos concluir que las seis funciones de Jakobson[26] son pertinentes tanto para los signos del texto como para los signos de la representación. Cada una de estas funciones se refiere, como sabemos, a uno de los elementos del proceso de comunicación:

a) la función *emotiva,* que remite al emisor, es capital en teatro; el comediante la impone con todos sus medios físicos y vocales; el director y el escenógrafo la disponen «dramáticamente» en los elementos escénicos;

b) la función *conativa* se dirige al destinatario; obliga al doble destinatario de todo mensaje teatral —al destinatario-actor (personaje) y al destinatario-público— a tomar una decisión, a dar una respuesta, aunque ésta sea provisional y subjetiva;

c) la función *referencial* hace que el espectador tenga siempre presente el *contexto* (histórico, social, político y hasta psíquico) de la comunicación; remite a un «real» (ver *supra* la complejidad del funcionamiento referencial del signo teatral);

d) la función *fática* recuerda en todo momento al espectador las condiciones de la comunicación y su presencia como espectador teatral; interrumpe o estrecha el contacto entre el emisor y el receptor (mientras que en el interior del diálogo asegura el contacto entre personajes). Texto y representación pueden, uno y otro, garantizar concurrentemente esta función;

e) la función *metalingüística*[27], no frecuente en el interior de los diálogos —que no reflexionan mucho sobre sus condiciones de producción—, se presenta de lleno en todos aquellos casos en que se da la teatralización (por ejemplo, en el teatro y en cualquier caso en que la esce-

[26] R. Jakobson, *Essais de linguistique générale,* ed. de Minuit, 1966.

[27] La función metalingüística es la función del lenguaje por medio de la cual el locutor toma el código que utiliza (...) como objeto de su discurso (*Dictionnaire de linguistique,* Larousse). Definir las palabras que uno utiliza pertenece a la función metalingüística.

na nos advierta que estamos en el teatro); es como si dijera: «mi código es el código teatral»;

f) lejos de ser sólo un modo de análisis del *discurso teatral* (y particularmente del *texto dialogado*), el conjunto del proceso de comunicación puede explicar la representación como práctica concreta; la función *poética*, que remite al mensaje propiamente dicho, puede aclarar las relaciones entre las redes sémicas textuales y las de la representación. El funcionamiento teatral es, con mayor razón que cualquier otro, de naturaleza *poética* (entendido el trabajo poético, según Jakobson, como *proyección del paradigma* sobre el sintagma, de los signos textuales representados sobre el conjunto diacrónico de la representación).

3.3. *El receptor-público*

Sería falso afirmar que, en el proceso de comunicación, el espectador es un ser pasivo. Ningún comediante, ningún director lo ha creído nunca así. Algunos se contentan con ver en el espectador una especie de espejo que devuelve los signos emitidos expresamente para él; o, a lo máximo, un contraemisor que devuelve signos de naturaleza diferente, indicando simplemente un funcionamiento fático: «Os recibo cinco-cinco» (como en los mensajes de radio) o «no os recibo en absoluto» (lo que vendrían a significar los silbidos, pataleos o ciertas sonrisitas).

En realidad, la función-recepción, por parte del público, es mucho más compleja. En primer lugar porque el espectador selecciona las informaciones, las escoge, las rechaza y empuja al comediante en una dirección determinada por medio de signos débiles pero claramente perceptibles por el emisor. Además, no hay *un* espectador sino una multiplicidad de espectadores que reaccionan los unos sobre los otros. Es raro que se vaya solo al teatro; en todo caso, *uno no está solo* en el teatro, y todo mensaje recibido es refractado (en sus vecinos), repercutido, aprehendido y remitido en un intercambio muy complejo.

Finalmente, hemos de precisar (y este es el aspecto más paradójico y el más difícil de captar en las condiciones particulares y limitadas del teatro a la italiana), que es el espectador, más que el director, quien fabrica el espectáculo. El espectador debe recomponer la totalidad de la representación en sus ejes vertical y horizontal. El espectador está obligado no sólo a seguir una historia, una fábula (eje horizontal), sino a recomponer en cada instante la figura total de los signos que concurren en la representación. Está obligado, a un tiempo, a apropiarse del espectáculo (identificación) y a alejarse del mismo (distanciamiento). Posiblemente no exista una actividad que exija semejante toma de posesión intelectual y psíquica. De ahí, sin duda, el carácter irreemplazable del teatro y su permanencia en sociedades tan diversas y bajo formas tan variadas. No es Brecht el inventor de este arbitraje creativo del

espectador[28], aunque es él quien ha dado (rompiendo con la pasividad del público burgués) con la ley fundamental del teatro: hacer del espectador un participante, un *actor* decisivo para el teatro (...sin necesidad de acudir al *happening*).

Nuestra tarea, aquí, no es la de estudiar la *recepción* del espectáculo, ni tampoco la de analizar los modos de una lectura teatral al margen de la representación, lo que exigiría un tipo muy formalizado de imaginación. Bástenos decir que esta recepción nos parece marcada por tres elementos clave:

a) la necesidad de aferrarnos —dada la enorme cantidad de signos y de estímulos— a grandes estructuras (narrativas, por ejemplo). Como ya veremos, este aspecto nos lleva necesariamente al estudio, *en primer lugar*, de las macro-estructuras del texto;

b) el funcionamiento del teatro no sólo como mensaje sino como expresión-estimulación, es decir, inducción del espectador a una acción posible;

c) la percepción de todo el conjunto de los signos teatrales como signos marcados de negatividad. Es éste un aspecto que por nada del mundo nos gustaría pasar por alto.

3.4. *La denegación-ilusión*

3.4.1. Nociones previas

Es característica de la comunicación teatral que el receptor considere el mensaje como no-real o, más exactamente, como no-verdadero. Ahora bien, si esto cae por su peso tratándose de un relato, de un cuento (verbal o escrito) en que lo narrado viene expresamente denotado como imaginario, en el caso del teatro la situación es diferente; lo que se nos muestra en el lugar escénico es un *real concreto*, unos objetos y unas personas cuya existencia concreta nadie pone en duda. Ahora bien, aunque se trate de seres con existencia propia, atrapados en las redes de lo real, hay que advertir que estos seres se encuentran al mismo tiempo negados, marcados por el signo menos. Una silla colocada en el escenario no es una silla en el mundo, el espectador no puede sentarse en ella ni mudarla de su sitio; es una silla prohibida, *sin existencia para él*. Todo cuanto ocurre en escena (por poco determinado y cerrado que se halle el lugar escénico) está contagiado de irrealidad. La revolución contemporánea del lugar escénico[29] (desaparición o adaptación de la

[28] «Desde esta perspectiva, el teatro otorga un papel al espectador que no se limitará ya a mirar (...), que se aprovechará de su dimensión de ser activo del modo más fácil posible; porque el modo de existencia más fácil está en el arte.» B. Brecht, *Pequeño Órgano*.

[29] Ver el admirable estudio de Denis Bablet, *Les révolutions scéniques du XXe siècle*, Société internationale d'art du xxe siècle, 1975.

escena a la italiana, escenario anular, teatro circular, tablado, teatro en la calle etc.) con sus intentos por mezclar al público en la acción, a los espectadores con los actores, no empaña esta distinción fundamental; aunque el comediante se sentara en las rodillas del espectador, siempre habría unas invisibles candilejas, una corriente de mil voltios que lo desconectaría de él radicalmente. Aunque —y ese sería el caso del teatro político o del teatro de agitación— se diese una puesta en escena en torno a un acontecimiento real, este real se integraría, una vez teatralizado, en un estatuto de no-realidad que lo emparentaría con el sueño. O. Mannoni, en su obra titulada *Clefs pour l'imaginaire* (Seuil, 1969) analiza sin contemplaciones este proceso de la denegación. Para Freud, el soñador sabe que sueña aun cuando no lo crea o no quiera creerlo. El teatro posee, de igual modo, el estatuto del sueño; se trata de una construcción imaginaria, y el espectador sabe que esta construcción queda radicalmente separada de la esfera de la existencia cotidiana. Todo ocurre como si el espectador se encontrase en un doble espacio (volveremos sobre este problema al tratar del espacio en el cap. IV), el espacio de la vida cotidiana, que obedece a las leyes de su existencia, a la lógica que preside su práctica social, y otro espacio, lugar de una práctica social diferente en donde las leyes y los códigos que lo rigen, sin abandonar su curso, no lo rigen a él como individuo inmerso en la práctica socio-económica que le es propia; no está apresado por la acción. Puede permitirse el lujo de ver funcionar las leyes que lo rigen sin someterse a ellas, ya que estas leyes se encuentran expresamente negadas en su realidad forzada. Ello justifica la presencia, siempre actual en el teatro, de la *mímesis,* es decir, de la *imitación* de los seres y de sus pasiones, mientras que las leyes que los rigen se encuentran en un imaginario retiro. Eso es la *catarsis:* al igual que el sueño colma, en cierto modo, los deseos del que duerme —por la construcción del fantasma— así la construcción de un real concreto (que es al mismo tiempo objeto de un juicio que niega su inserción en la realidad) libera al espectador que ve cumplidos o exorcizados sus temores y deseos sin ser él la víctima (pero no sin su participación). Como veremos, este funcionamiento de la denegación se encuentra tanto en el teatro-ceremonia —ligado a un ritual de fiesta— como en el teatro de ilusión. ¿Se da contradicción entre este enfoque de la catarsis y la tesis brechtiana? No lo creemos así, el funcionamiento de la denegación se extiende a todas las formas de teatro, catarsis y «reflexión» brechtiana son dos funcionamientos dialécticamente opuestos pero que no se excluyen entre sí.

3.4.2. La ilusión teatral

Es más: no existe la *ilusión teatral.* El teatro de ilusión es una realización perversa de la denegación, este teatro trata de exagerar los parecidos con la «realidad» del universo socio-económico para que sea el

conjunto de este universo el que bascule en la denegación; la ilusión revierte sobre la misma realidad, o, más exactamente, el espectador se encuentra obligado a la pasividad ante una «realidad» escénica que intenta imitar perfectamente, con la mayor *verosimilitud,* el mundo extraescénico; el espectáculo nos dice: «este mundo, que se encuentra aquí reproducido con tanta minuciosidad, se parece —hasta el extremo de confundirse con él— al mundo en que tú vives (o en que viven otros, más afortunados que tú); y así como no puedes intervenir en el mundo escénico, encerrado en su círculo mágico, tampoco puedes intervenir en el universo real en que vives». Enlazamos aquí, por un imprevisto través de la denegación freudiana, con la crítica que hace Brecht del proceso de identificación.

Cobra así sentido la absurda y elocuente historia del cowboy que, admitido por primera vez en la sala de espectáculos, saca el revólver y arregla sus cuentas con el traidor. Y no es que ignore el espectador que lo que está viendo no es «verdadero» (Mannoni tiene razón al insistir sobre ello); lo que ocurre es que a partir del momento en que se sutiliza sobre la ilusión, encerrando a la gente en una impotencia cada vez mayor, la rebelión del espectador mal iniciado en el código y trastornado por esta contradicción explosiva toma un aspecto decisorio: el cowboy, acostumbrado a la acción inmediata, no ha aprendido que *no le estaba permitido intervenir.*

Nos acercamos a la paradoja brechtiana: es precisamente en el momento de mayor identificación del espectador con el espectáculo cuando la distancia entre ellos se agranda más y cuando, de rechazo, más grande es también la «distancia» entre el espectador y su propia acción en el mundo. Llegados a este punto, el teatro deja a los hombres desarmados (si así podemos expresarnos) ante su propio destino. Hablamos de *distancia:* inútil recordar que no se trata de la «Verfremdung» brechtiana (distanciamiento), proceso dialéctico que no acabamos de encontrar en nuestro recorrido.

Habría mucho que decir sobre el sentido mismo de la *mímesis* considerada como «copia» de la realidad (aspecto que no podemos desarrollar aquí en toda su extensión). El análisis precedente se inscribe deliberadamente en *una ilusión;* es ilusión creer que el teatro naturalista, por ejemplo, copia la realidad, cuando, a decir verdad, no la copia en absoluto; se limita a escenificar una determinada imagen de las condiciones socio-económicas y de las relaciones entre los hombres, imagen construida de acuerdo con las representaciones que se hace la clase dominante, consecuentes con el código de la clase dominante y que, precisamente por ello, se imponen sin reacción al espectador[30]. Cierto que la

[30] No es que se pueda acusar con razón a la clase dominante de imponer su propia *impostura* a las clases dominadas; se trata, más bien, de imponer sus propios puntos de vista, sus propias ilusiones, *su ideología.*

denegación funciona, que el espectador sabe perfectamente que no se le presenta una imagen «verdadera»; perfeccionando la ilusión, se le presenta un modelo de actitud pasiva ante el mundo. No son imitadas las relaciones objetivas sino un tipo especial de «representación» de esas relaciones y la actitud que de ellas se desprende.

3.4.3. Denegación y teatros realistas

El fenómeno de la denegación (cuyo funcionamiento propiamente teatral apreciaremos aún mejor en el análisis del espacio escénico) no deja de tener sus consecuencias ideológicas inmediatas. Inciden, en primer lugar, en el teatro naturalista, fundado en la búsqueda de la ilusión; en el teatro a la italiana, con su presupuesto del cuarto muro transparente que aísla, transpuesto, un pedazo de «realidad»; el espectador, convertido en un contemplador importante, repite en el teatro lo que es o será su papel en la vida; contempla sin actuar, está concernido sin estarlo. Tiene razón Brecht al decir que esta dramaturgia es conservadora, paternalista; el espectador es como un niño en pañales; por su acto nada va a ser cambiado en el mundo, el desorden debe ser asumido; el melodrama o el drama burgués inscriben el sueño de una liberación pasional que sólo tiene lugar en lo imaginario. Cientos de miles de espectadores (millones, si contamos con la televisión y el cine) habrán visto así y habrán comprendido *La dama de las camelias*. ¡Que la pasión no turbe el orden (burgués) del mundo! El espectador puede identificarse con Margarita o con Armando Duval sin correr ningún peligro: lo que contempla no puede ser cambiado por su acción.

Inversamente, todo teatro histórico-realista que ponga en escena tal o cual acontecimiento histórico exaltante, revolucionario (Brecht en *Los días de la Comuna*), todo teatro de sucesos que inscriba su texto en la verdad de un proceso histórico corre el peligro de naufragar en la irrealidad. ¿Cómo impedir que funcione la denegación, remitiendo a la ilusión el conjunto del proceso escénico representado? El teatro en la calle se hace con harta frecuencia irrealista precisamente por no comprender que, pase lo que pase, la rampa existe, que ni siquiera en la calzada puede el comediante desprenderse de esta rampa que aísla su acción en un círculo mágico donde hasta la huelga o la detención pasadas son irreales. El «realismo» teatral no puede pasar por la vía del realismo textual/escénico. Tiene otros caminos. Estas, y no otras, son las causas de ciertos errores sorprendentes. En el llamado hoy en día «teatro de lo cotidiano», el peligro sigue presente, realidad de los pobres y oprimidos irrealizada, hecha exótica como la de los «salvajes»; el trabajo del teatro de lo cotidiano no es más que un trabajo de *lenguaje*, es el lenguaje cotidiano lo que se muestra desrealizado; la lección política está justamente en el irrealismo de un lenguaje estereotipado; se produce un divorcio entre el lenguaje y el poder opresor de lo real. Lo que el espectador ve y entiende es su propio lenguaje, desrealizado por la denegación.

3.4.4. Denegación y teatralización

Si el realismo naturalista es por naturaleza irrealista y productor de pasividad, si un «naturalismo» revolucionario no va tampoco más allá —las mismas causas producen los mismos efectos— y la consideración ilusoria de lo real inmoviliza al espectador en su butaca, ¿existe una posibilidad teórica y práctica de sobrepasar el estadio de la ilusión? Creemos que sí. Artaud opta por la vía «regresiva» —el término no es, en modo alguno, peyorativo, nada de eso, sino simplemente histórico— del retorno infra-teatral a la «ceremonia»; en la ceremonia se construye un ritual deliberadamente fantasmático en el que la «realidad» no necesita ser figurada. Brecht, menos revolucionario de lo que parece en este terreno, opta por la vía real de la *teatralización*. Dicho de otro modo, Brecht construye una serie de signos encargados de concienciar al espectador de que está en el teatro y no en otro lugar. Mnouchkine o el «Bread and Puppet» (sirviéndose de todos los medios de teatralización: comedia del arte, circo, marionetas...) han entendido la lección de modo clarividente[31].

En el interior del espacio escénico se construye, como ya ocurriera en Shakespeare o incluso en el teatro griego, una *zona privilegiada en la que el teatro se dice como tal teatro* (tablados, canciones, coros, actores que se dirigen al espectador, etc.). Sabemos, después de Freud, que cuando se sueña que se sueña, el sueño interior al sueño dice la verdad. Por una doble denegación, el sueño de un sueño resulta verdadero. Del mismo modo, el «teatro en el teatro» dice no lo real, sino lo *verdadero*, cambiando el signo de la ilusión y denunciándola en todo el contexto escénico que la rodea.

En consecuencia, si el mensaje recibido por el espectador es «normalmente» (es decir, en un teatro en que prevalece la ilusión) de la forma $m = -x$, el mensaje recibido, de darse teatralización, se traduce por una puesta entre paréntesis de una parte de los signos:

$$m = -x - (-y) = -x + y$$

[31] El espectador español tendrá conocimiento de la directora Arianne Mnouchkine y de su grupo «Le Theatre du Soleil» por la versión que de su obra capital, *1789*, ha hecho aquí el «Lebrel Blanco». La obra, filmada en Francia en 1973, puede ser contemplada en nuestras cinematecas, así como su excelente película, *Molière*, que recorre la vida de este autor. *[N. del T.]*

De ahí se desprende una situación receptiva muy compleja que obliga al espectador a tomar conciencia del doble estatuto de los mensajes que recibe y, en consecuencia, a remitir a la denegación cuanto pertenece al conjunto del espacio escénico dejando a un lado la zona en que se opera el vuelco producido por la teatralidad. La escena de las comedias de *Hamlet* (como *La ilusión cómica* de Corneille, o *El retablo de las maravillas* de Cervantes) es un buen ejemplo de desenmascaramiento operado por la teatralidad, de alumbramiento de lo verdadero. En Shakespeare y en Brecht, las canciones, los bufones, las pancartas... juegan con mucha frecuencia este papel del teatro en el teatro; se trata de elementos que designan al teatro como tal teatro. Un ejemplo curioso es el de *El círculo de tiza caucasiano;* en esta obra, la «puesta en escena» intentada por el juez Azdak en el espacio privilegiado del «círculo de tiza» se convierte en un juicio de Salomón, revelador de la verdad; verdad doble: desvela el «enigma» de la pieza (quién es la verdadera madre de Miguel) y remite al carácter ilusorio y parabólico del conjunto de la representación —carácter ya denunciado por el hecho de que toda la historia es como la escenificación de una fábula ejemplar[32].

Una observación, el mecanismo de este vuelco del signo es muy complejo, opera, en gran medida, porque en escena hay *actores* que son, al mismo tiempo, *espectadores* que miran lo que ocurre en el área interna de la teatralización y devuelven al público, invertido, el mensaje que reciben. Esto explica que la simple teatralización no supone siempre la inversión del mensaje, el aspecto *clownesco* de los personajes de Beckett, a pesar de indicarnos que se está dando teatralización, no llega a desmentir totalmente la ilusión; podríamos analizar el efecto particular de la teatralidad beckettiana como un vaivén entre la ilusión y su inversión. Para que se dé realmente un vuelco del signo, es preciso que existan dos zonas escénicas de sentidos inversos. De todos modos, incluso cuando existe un doble espacio, una parte de los mensajes escénicos proviene de la zona no «teatralizada»; ésta queda, pues, sometida a la denegación. El trabajo del autor dramático y del director consiste en hacer funcionar la denegación/teatralización en su relación dialéctica[33].

---

32 La escena está representada por los kolkhozianos de un valle para los de otro valle a fin de convencerles para que cedan una tierra.

33 Escena:

$$\frac{\text{Escena X } (-y \leftarrow Y}{\text{Público } -x+y}$$

El mensaje recibido por X es –y remitido con inversión: el público recibe y (positivo) y el mensaje directo que le llega de X, es decir, –x.

3.4.5. Teatralización y Texto

Sería un error creer, por lo que antecede que la denegación-teatralización atañe sólo a la representación y no al texto. La denegación está también inscrita textualmente:

1. en las *didascalias,* que son como las figuras *textuales* de la denegación-teatralización. El lugar está indicado en las didascalias como lugar-teatro, no como lugar real; por medio de los disfraces —vestidos, máscaras...— se opera igualmente la teatralización de la persona del comediante;
2. de modo negativo, la teatralización viene dada textualmente en los «vacíos o blancos textuales», necesariamente confiados a la representación, que hacen poco agradable la simple lectura de un volumen de teatro; en particular, todo lo que atañe a la presencia simultánea de dos espacios o áreas de juego parece manifestarse únicamente mediante los apartes y vacíos del diálogo;
3. por el absurdo y las *contradicciones textuales.* La presencia en un mismo lugar de categorías opuestas, la no-coherencia de un personaje consigo mismo, la «inverosimilitud» (así llamada por la crítica clásica, escolar y universitaria) constituyen otros tantos indicios textuales de la función teatral de la denegación; como el sueño, el fantasma teatral admite la no-contradicción, lo imposible, se nutre de ellos haciéndolos no sólo significantes sino hasta operantes. El lugar de la inverosimilitud es el lugar propio de la especificidad teatral. Con esto se corresponde, en la representación, la movilidad de los signos (ver, *infra,* Apéndice del cap. IV), objetos que se desplazan de un funcionamiento a otro (escala convertida en puente; cofre del tesoro convertido en ataúd; globo en pájaro...), comediantes que pasan de un papel a otro; cualquier atentado textual o escénico a la lógica corriente del «buen sentido» es teatralidad[34]. Es de antiguo sabido que el teatro ofrece la posibilidad de decir lo que no es conforme con el código cultural o con la lógica social; lo que es impensable, lo que es lógica, moral o socialmente escandaloso; cuanto debiera ser recuperado, según unos procedimientos estrictos, se encuentra en el teatro en estado de libertad, de yuxtaposición contradictoria. Por ello mismo, el teatro puede designar el lugar de las contradicciones no resueltas.

---

34 «Esto es arte y del grande: todo aquí nos choca», Brecht, *Sobre el teatro épico.*

3.5. *El trance y el conocimiento*

Queda claro que el funcionamiento teatral no puede reducirse a la comunicación, considerada ésta no sólo en su función referencial (la única en que parece pensar G. Mounin), sino en la totalidad de sus funciones, entre las que hemos de contar la función poética. Reducir la recepción del mensaje teatral a una audición, a un desciframiento de los signos, equivaldría, según hemos visto, a una operación esterilizadora. La «comunicación» teatral no es un proceso pasivo, es —o puede ser, si no le ponen impedimentos— incitación a una práctica social. Ciertamente que no es justo oponer en este punto mensaje y estímulo. La publicidad y el conjunto de los *mass media* son, aparte de mensajes referenciales (sobre las cualidades de un producto, el encanto de un filme, etc.), estímulos para la compra y consumo (prácticas sociales). En este sentido, el teatro no se diferencia de los *mass media*. El propio lenguaje tiene también este doble funcionamiento. Según Sapir,

> toda actividad lingüística supone la imbricación sorprendentemente compleja de dos sistemas aislables que designaremos, de modo un tanto esquemático, como un sistema referencial y un sistema expresivo.

Más que cualquier otra actividad, el teatro reclama un trabajo, una inscripción compleja, voluntaria e involuntaria, en el proceso teatral. No es éste lugar para examinar (ello se llevaría otro libro) todo lo concerniente a la psicología y a la psicosociología del espectador. Recordemos, no obstante, que en la actividad propia del espectador concurren dos elementos: por una parte, la reflexión; por otra, el contagio pasional, el trance, es decir, el contagio que imprime el cuerpo del comediante sobre el cuerpo y el psiquismo del espectador; cuantos signos induzcan al espectador de la ceremonia teatral a experimentar unas emociones que, sin ser idénticas a las emociones representadas, mantienen con ellas unas relaciones muy definidas[35]. En este sentido, señalemos, una vez más, que los signos teatrales son a un tiempo iconos e indicios; que lo que Brecht llama el *placer* teatral se debe en buena medida a esta construcción visible y tangible de un fantasma que se puede vivir por procuración sin obligación de vivirlo peligrosamente en cada uno de nosotros. Existe aún otro elemento que opera dialécticamente con el

[35] Relaciones que sería preciso estudiar: advirtamos que la emoción provocada por el espectáculo del dolor no consiste en el dolor sino en algo distinto (¿«piedad» acompañada de placer?). No olvidemos que la causa del placer teatral no reside en tal o cual emoción sino en el conjunto de la ceremonia: contentarse sólo con una parte (una escena, una interpretación) es una «perversión»; una representación acertada es un acto en su totalidad.

precedente: la reflexión sobre un acontecimiento ilumina los problemas concretos de la vida del espectador, identificación y distanciamiento juegan, en simbiosis, un papel dialéctico. Un ejemplo histórico: el pintor Abidine representó en unos pueblos de Turquía, contagiados por la malaria, un espectáculo de calle en el que se presentaba a unos campesinos ahogando a un comerciante acaparador de quinina. Abidine nos cuenta cómo, después de haber participado fantasmáticamente a esta victoria «teatral», los espectadores despertaron de su letargo y corrieron hacia sus propios acaparadores de medicamentos... Naturalmente, las representaciones fueron prohibidas.

El teatro no produce sólo este despertar de los fantasmas, a veces produce también el despertar de la conciencia —incluida la conciencia política—, pues no pueden ir lo uno sin lo otro; por la asociación del placer con la reflexión, que dice Brecht.

Capítulo II

El modelo actancial en teatro

1. Las grandes estructuras

¿Por dónde empezar? He aquí la pregunta clave que, en opinión de Barthes[1], debe plantearse de entrada cualquier investigación semiológica. En teoría es posible iniciar el estudio de un texto por el análisis del discurso. La considerable extensión de un texto de teatro puede aconsejar el estudio de un muestrario del mismo. No obstante, este procedimiento no sería científico; sus resultados, poco fiables, harían ilusoria cualquier investigación en torno, por ejemplo, a lo específico del discurso propio del personaje (su idiolecto). Parece concluyente que sólo es posible una «lectura» de la totalidad del espectáculo, de la ceremonia, o, en su defecto, del texto-guión. La reconstrucción intelectual y la catarsis psíquica sólo se satisfacen con la fábula (entendida como un todo).

Así pues, sería teóricamente posible hacer de la fábula o argumento el punto de partida, a condición de entenderla, con Brecht, como la *exposición horizontal, sin relieve, diacrónica, del relato de los sucesos* (justamente lo que no es teatro). La fabricación de la fábula —fabricación que aquí pasaremos por alto— remite a la historia, convierte el drama en un relato no dramático. Este procedimiento —perfectamente legítimo— que los directores y dramaturgos brechtianos consideran indispensable, es un procedimiento abstracto, constitutivo de un relato abstracto, no una investigación de la estructura. En todo caso, no vamos a restarle interés; decimos sólo que se trata de una investigación secundaria.

[1] *Poétique*, núm. 9.

Que la fábula constituye una abstracción y no una estructura lo prueba uns constatación muy simple: una misma fábula puede dar origen a textos dramáticos de formulaciones extremadamente diversas, particularmente en lo que concierne al orden de los factores; por sí sola, la diacronía haría enteramente ininteligible la formulación fabulada de un texto con un alto nivel conflictual ¿Cómo construir la fábula de *Andrómaca*? ¿A partir de qué hilos conductores? Parece, pues, que la acción de construir la fábula a partir del texto dramático es una operación secundaria comparada con el procedimiento de determinar las *macroestructuras* textuales.

1.1. *Hacia una gramática del relato*

Partiremos de la hipótesis de los gramáticos del texto (Ihwe, Dressler, Petöfi, Van Dijk), hipótesis que entronca con las investigaciones de todos los semánticos que, a partir de Propp y de Souriau[2], han intentado construir una gramática del relato (A. J. Greimas sería hoy su jefe de fila). Esta hipótesis básica es formulada con claridad por Van Dijk:

> La existencia de una macroestructura constituye la hipótesis central de nuestra gramática textual. Esta hipótesis comprende también a las macroestructuras narrativas. La dificultad inicial de la presencia de actantes humanos y de acciones sólo puede ser determinada por estructuras textuales profundas: el relato no tiene una presencia ocasional (estilísticamente superficial) de «personajes», sino un dominio permanente de actantes humanos[3].

Esto quiere decir, sencillamente, que por debajo de la infinita diversidad de relatos (dramáticos o de otra especie) subyace sólo un limitado y escaso número de relaciones entre términos mucho más amplios que los de personaje o acción; a estas relaciones les daremos el nombre de *actantes* (a falta de precisar ulteriormente lo que por ello entendemos).

Esto supone:

1. que la «coherencia textual sea definida también en el plano macro-estructural»;
2. (corolario) que podamos «establecer una homología entre las estructuras profundas del texto y las de la frase»; en consecuencia, que la *totalidad textual pueda corresponder a una única y gran frase* (es decir, que el

[2] V. Propp, *Morphologie du conte*. E. Souriau, *Les deux cent milles situations dramatiques*.
[3] Van Dijk, «Grammaires textuelles et structures narratives», *Sémiotique narrative et textuelle*, París, Larousse, 1974, pág. 204.

texto pueda ser resumido en una frase cuyas relaciones sintácticas sean un reflejo de las estructuras de ese texto).

Según la hipótesis de Van Dijk, las macroestructuras constituyen *de hecho* las estructuras profundas del texto por oposición a sus estructuras de superficie. Teóricamente habríamos de escoger entre esta hipótesis y la que hace de las estructuras actanciales un simple modo de lectura, y de la noción de actante un concepto operativo. Nos enfrentamos aquí con el debate filosófico en torno a la noción de estructura[4]. En nuestra opinión, no es útil pensar que las estructuras profundas del relato dramático puedan ser descubiertas realmente; ya es bastante que la determinación de la estructura actancial nos permita hacer un ahorro de análisis tan confusos como el del clásico análisis «psicológico» de los personajes, o tan aleatorios como el también clásico sobre la «dramaturgia» del texto de teatro, este último no se aplica válidamente más que al texto clásico concebido en sus estrechos límites que no permiten, en modo alguno, establecer una aproximación histórica entre los textos clásicos y aquéllos otros que no lo son tanto[5].

Notemos que, en razón de su relación, no con la lingüística sino con la semántica, este modo de análisis, de una formalización extremadamente difícil, escapa en revancha al escollo del «formalismo».

1.2. *De lo superficial a lo profundo*

Un doble problema —que no esquiva Van Dijk— es el de la relación entre determinaciones textuales «superficiales» y estructuras «profundas»[6]. ¿Cómo dar cuenta del doble proceso, inductivo y deductivo, que va de lo superficial a lo profundo y viceversa? «Si esta hipótesis es correcta, nos dice Van Dijk, es preciso que podamos controlarla, que demos con las reglas (transformacionales) que unen a estas macroestructuras con las representaciones semánticas de la superficie textual»[7]. Van Dijk confiesa su impotencia. Tampoco nosotros podemos ir más allá, se trata de una investigación en sus inicios. Sólo algunos procedimientos artesanales nos permitirán mostrar, dado el caso, algunos detalles.

[4] Para una síntesis de conjunto de esta discusión, cfr. U. Eco, *op. cit.*

[5] Así, por ejemplo, de aplicar al teatro africano o extremo-oriental los conceptos de *La dramaturgie classique en France*, de J. Scherer, nos encontraríamos con los efectos más sorprendentes.

[6] Determinaciones superficiales: personajes, discursos, escenas, diálogos, es decir, todo lo que concierne a la «dramaturgia»; estructura profunda: la sintaxis de la acción dramática, sus elementos invisibles y sus relaciones (por ejemplo, la *búsqueda del Graal* subyace bajo las múltiples aventuras de los *Caballeros de la Mesa Redonda*).

[7] *Ibíd.*, pág. 190.

1.3. *Limitaciones de la lingüística*

Ni que decir tiene que, desde el momento en que nos encontramos con estructuras que sobrepasan los límites de la frase, es decir, con estructuras transfrásticas, nos situamos más allá de la lingüística clásica; cuando sobrepasamos una formalización puramente fonológico-sintáctica, nos situamos en el plano del *contenido* (forma y sustancia del contenido), es decir, en los dominios de la semántica.

Pero, además, el análisis de las macroestructuras desborda a la semántica propiamente dicha para enlazar con otras disciplinas y enfrentarse —ya tendremos ocasión de verlo— con el problema de la ideología. El mismo Van Dijk afirma que «una teoría de las estructuras narrativas es una parte de la teoría de las prácticas simbólicas del hombre y, en consecuencia, se convierte en objeto tanto de la antropología como de la semiótica, de la lingüística y de la poética». No sin algunas dificultades, a esta fragmentación posible se opone la necesidad de una lectura totalizadora *ideológica:*

> La lingüística, la antropología estructural, la semiótica, han construido sus sistemas significantes a partir de lo que se entiende por ideologías. Este procedimiento, pese a su posibilidad de abrir la vía a una ciencia de las formaciones significantes, tendría una serie de graves consecuencias que limitarían su enlace científico (...). Sustituir la ideología por el sistema significante lleva aparejado el riesgo no sólo de separar el análisis de estos sistemas significantes de su relación con la historia y el sujeto sino, también, el de no poder nunca elucidar la producción y la transformación internas o externas de estos dos sistemas[8].

La advertencia de J. Kristeva es muy oportuna en estos momentos a fin de hacerle recordar a toda reflexión marxista la necesidad de valorar en su justo precio los procedimientos analíticos de los sistemas significantes; el uso de conceptos operatorios útiles y esclarecedores permite adentrarse en la investigación semiológica, liberarla de los conceptos idealistas que la obstaculizan y no sabrían ahorrar una reflexión sobre la transformación de estas estructuras y su funcionamiento ideológico. Quizá sea aún utópico intentar analizar estas macroestructuras textuales esforzándose a su vez por no desconectarlas de sus condiciones de producción, es decir, de su relación con la historia. Es tanto lo que se pone en juego que bien vale la pena esbozar al menos el proceso. Nuestra investigación, por simple e ingenua que parezca, puede permitir, en el campo del teatro, delimitar el lugar donde se articulan estructuras e historia.

[8] J. Kristeva, *Cinétique 9/10*, pág. 73.

1.4. *La inscripción de la teatralidad*

Los análisis del relato que se desprenden de los trabajos de Propp y de Bremond se refieren a estos relatos lineales y relativamente simples. Incluso la mayoría de los análisis de Greimas se aplican a relatos no dramáticos. Es necesario, para adaptar a la escritura teatral el modelo actancial (Greimas) y las funciones del relato (Propp, Bremond) hacerles pasar por determinadas adaptaciones. Posiblemente sea también preciso plantearse y plantearle al texto una serie de interrogantes: el carácter tabular del texto de teatro (texto de tres dimensiones) obliga a suponer la concurrencia y el conflicto de muchos modelos actanciales (dos como mínimo). Del mismo modo, el carácter conflictual de la escritura dramática hace difícil, salvo en casos particulares, la anotación de una sucesión fija de las funciones del relato[9]. Lo específico de la escritura teatral podría encontrar aquí su campo de aplicación. Intentaremos mostrar cómo la teatralidad se inscribe ya en el plano de las macroestructuras textuales del teatro, de la pluralidad de los modelos actanciales, de la combinación y transformación de estos modelos: estas son las características principales que disponen al texto de teatro para la construcción de sistemas significantes plurales y espacializados. Por lo demás, no nos cansaremos de repetirlo, en un texto de teatro, la teatralidad es siempre virtual y relativa; la única teatralidad concreta es la de la representación. En definitiva, nada nos impide hacer teatro de todo, ya que esta misma pluralidad de modelos actanciales puede darse en textos novelescos o incluso poéticos.

2. Elementos animados: del actante al personaje

La primera diligencia de todo análisis semiológico consiste en la determinación de las *unidades*. Ahora bien, en el terreno teatral, estas unidades son particularmente difíciles de precisar y, en rigor, podrían ser idénticas (en el texto y en la representación). Sabemos que la presencia del comediante constituye el elemento característico de la actividad teatral:

> ¿Puede darse teatro sin actores? No conozco ningún caso de este tenor. Se me objetará que así ocurre en el espectáculo de marionetas. No obstante, incluso en este caso, un actor anda siempre tras el telón, aunque sea de otro modo[10].

[9] Sobre estas funciones, cfr. Bremond, *Communications*, núm. 8.
[10] Grotowski, *Por un teatro pobre*.

El cuerpo humano, la voz humana son elementos irreemplazables. Sin ellos tendremos linterna mágica, dibujo animado, cine, pero no tendremos teatro. Es, pues, normal y evidente que la unidad básica de toda actividad teatral sea el comediante o, textualmente, su «partitura». Una respuesta ingenua parece imponerse: la unidad básica del texto teatral es el personaje[11].

No obstante, es preciso advertir que:

1. es imposible, por mil razones diversas, identificar al personaje con el comediante; un comediante puede representar varios personajes en un mismo espectáculo y, a la inversa, la ruptura del personaje en el teatro contemporáneo hace posible que un mismo personaje pueda ser representado, sucesiva o simultáneamente, por varios actores. Las puestas en escena modernas juegan con la identidad del personaje, con el desdoblamiento, con la fusión de varios personajes en uno solo;
2. como veremos, la noción de personaje es una noción que llega hasta nosotros cargada de un pasado mistificante; razón de más para que no se le confíe la abrumadora tarea de hacer de él la unidad básica del teatro.

A. J. Greimas aporta, en la línea de Souriau, toda una serie de soluciones que matiza, quizá con exceso, en sus últimas investigaciones[12]. Greimas establece una serie de unidades jerarquizadas y articuladas: *actante, actor, rol, personaje*. Esto nos permite encontrar las mismas unidades en T y en R. Por nuestra parte, utilizaremos estas unidades procurando ver cómo funcionan en el interior del texto teatral y en qué medida ordenan la relación texto-representación[13]. En este sentido, la «estructura profunda» del texto sería también la «estructura profunda» de la representación, y comprenderíamos cómo la misma estructura profunda (en la medida en que es «sustancia de la expresión»)[14] puede, echando mano de materiales diversos, dar origen a una serie de estructuras de superficie totalmente diferentes; quedaría así explicado el hecho de que una esquemática semejanza fundamental pueda contener sentidos diferentes; o de cómo estructuras de superficie, en apariencia totalmente diferentes, pueden contener un semantismo muy próximo. Se trata, sin lugar a dudas, de investigaciones fecundas para el objeto último de nuestro intento, que no es tanto el de actualizar las estructuras textuales del teatro[15] cuanto el de mostrar cómo se articulan, en su funcionamiento concreto, texto y representación.

[11] Ver, *infra*, el capítulo que consagramos al personaje.
[12] A. J. Greimas, «Actants, acteurs, roles», en *Sémiotique narrative et textuelle*.
[13] Recordemos que las investigaciones de Greimas no se refieren específicamente al teatro sino a toda forma de relato.
[14] Sería interesante ver cómo, en un plano teórico, la oposición chomskyana puede combinarse con las distinciones formalizadas de Hjelmslev.
[15] No nos cansaremos de recordar la enorme dificultad de captar *textualmente* esos ele-

En este punto, el análisis actancial, lejos de ser algo rígido e invariable, se nos muestra —por poco que se lo dialectice— como un instrumento de gran utilidad para la lectura del teatro. Lo esencial consiste en no ver en él una forma pre-establecida, una estructura inamovible, un lecho de Procusta para cualquier texto, sino un modo de funcionamiento infinitamente diversificado. Hablando con propiedad, el modelo actancial no es una forma, es una *sintaxis,* capaz, en consecuencia, de generar un número infinito de posibilidades textuales. Dentro de la línea marcada por Greimas y François Rastier, podemos atrevernos con una sintaxis del relato teatral en su especificidad, sin olvidar que cada una de las formas concretas engendradas por el modelo:

a) se inscribe dentro de una historia del teatro;
b) es portadora de sentido y, en consecuencia, se halla directamente relacionada con los conflictos ideológicos.

3. El modelo actancial

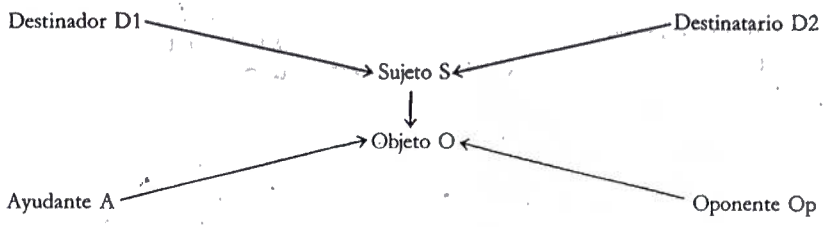
3.1. *Los actantes*

Greimas, con su *Semántica estructural,* y, antes que él, Souriau, con *Les deux cent mille situations dramatiques* nos han mostrado cómo se construye un modelo básico tomando como unidades a los actantes. Antes de pasar adelante convendría no confundir al actante con el personaje. De hecho:

a) un actante puede ser una abstracción (la Ciudad, Eros, Dios, la Libertad), o un personaje colectivo (el coro antiguo, los soldados de un ejército), o una agrupación de personajes (por ejemplo, los oponentes del sujeto o de su acción)[16];
b) un personaje puede asumir simultánea o sucesivamente funciones actanciales diferentes (ver *infra* 3.8.6., el análisis de *El Cid);*
c) puede darse un actante ausente de la escena con tal de que su presencia quede patente en el discurso de otros sujetos de la enunciación (locutores); es decir, para ser actante no es preciso ser sujeto de la enunciación (es el caso de Astyanax o de Héctor en *Andrómaca*).

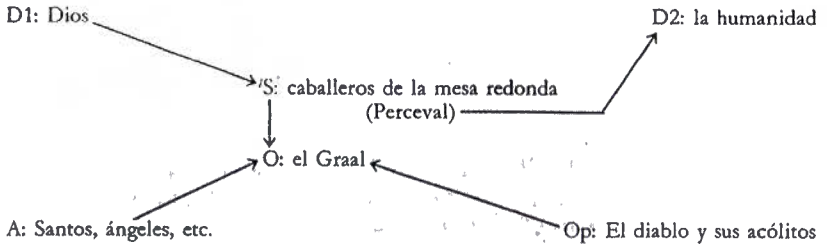
«El modelo actancial, dice Greimas, es ante todo extrapolación de una estructura sintáctica»[17]. Un actante se identifica, pues, con un elemento (lexicalizado o no) que asume en la frase básica del relato una función sintáctica, nos encontramos con el *sujeto* y el *objeto,* el *destinatario,* el *oponente* y el *ayudante* cuyas funciones sintácticas no ofrecen ninguna duda; el *destinador* o remitente tiene una función gramatical menos visible (pertenece, si así podemos expresarnos, a otra frase anterior —ver *infra* 3.3.— o, según el vocabulario de la gramática tradicional, a un «complemento de causa»).

He aquí cómo se presenta el modelo actancial tal como Greimas lo ha determinado (en seis casillas):



Adviértase que Greimas ha suprimido (legítimamente, por lo que parece) la séptima función del modelo de Souriau, la función de *árbitro,* por tratarse de una función a la que no se le puede asignar una misión sintáctica y porque, de analizarla detenidamente, vemos que tiene cabida en una de las casillas actanciales —destinador, sujeto o ayudante[18]. Así, el rey de *El Cid,* cuyo papel es, en apariencia, arbitral, aparece como *Destinador* (= la Ciudad, la Sociedad), *Oponente* y *Ayudante* de las acciones en que Rodrigo es sujeto.

Desarrollando la frase implícita en el esquema, nos encontramos con una fuerza (o un ser D1); guiado por él (por su acción), el sujeto S busca un objeto O en dirección o en interés de un ser D2 (concreto o abstracto); en esta búsqueda, el sujeto tiene sus aliados A y sus oponentes Op. Todo relato puede ser reducido a este esquema básico que Greimas ilustra con el ejemplo harto elocuente de *La búsqueda del Graal:*



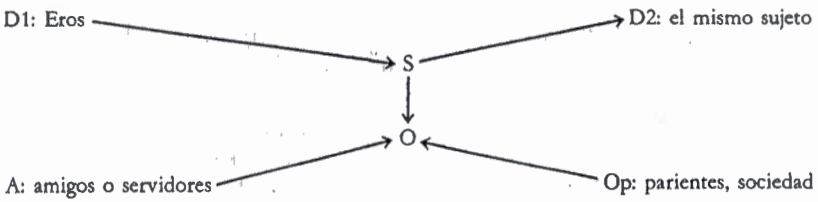
mentos específicos del teatro que, de modo tan sencillo, se nos muestran visibles en la práctica concreta de la representación.

16 Cfr. Greimas, *Sémantique structurale,* pág. 184, para la noción de archi-actante.

17 Greimas, *ibíd.,* pág. 184.

18 Notemos la significación ideológica de esta función de árbitro: esta función supone que se da, por encima de las fuerzas conflictuales en presencia, una fuerza decisoria o conciliadora, un poder por encima del conflicto, «por encima de las clases», por ejemplo.

Dios (D1) guía a Perceval y sus caballeros (S) para que busquen el Graal (O) en beneficio de la Humanidad (D2); en esta búsqueda, Perceval y sus caballeros son ayudados por los ángeles (A) mientras que encuentran obstáculos por parte del diablo y sus acólitos (Op).) Este ejemplo nos muestra claramente el posible carácter abstracto o colectivo de los actantes. Toda novela amorosa, toda búsqueda amorosa puede reducirse a un esquema de idénticas características, con actantes individualizados. Esta sería la estructura del esquema:



En este esquema, sujeto y destinatario se confunden. El sujeto desea para sí mismo al objeto de su búsqueda; en el lugar del Destinador, se encuentra una fuerza «individual» (afectiva, sexual) que, en cierto modo, se confunde también con el sujeto.

Notemos que no se excluye en ningún momento la posibilidad de que queden casillas vacías, así, la casilla *destinador* puede quedar vacía (significando la ausencia de una fuerza metafísica o la ausencia de la *Ciudad*). Con ello tendríamos un drama cuyo carácter individual quedaría fuertemente marcado; la casilla *ayudante* puede también quedar vacía, denotando así la soledad del sujeto. O es posible, igualmente, que una casilla, la del *objeto,* por ejemplo, esté ocupada por varios elementos a la vez.

Una pregunta nos inquieta: ¿Cuál es el lugar exacto del ayudante y del oponente en relación con el sujeto y el objeto? Las flechas que de ellos parten podrían dirigirse al sujeto; es la solución de Greimas. Por nuestra parte, preferimos, en principio, hacerlas desembocar en el objeto, en la medida en que el conflicto ocurre *en torno al objeto.* Sin embargo, para mayor precisión, hay que distinguir los casos en que el ayudante es ayudante *del sujeto* (amigo o compañero de búsqueda: Gauvain para Lancelot en *La búsqueda del Graal*) de aquéllos en que es ayudante del *objeto* (la nodriza, ayudante de Julieta en *Romeo y Julieta*). Podemos distinguir también los casos en que el ayudante es un oponente radical del sujeto (en la leyenda de Hércules, Juno se opone a él en todas sus empresas) y los casos en que el oponente sólo va en contra del sujeto en lo referente a la búsqueda del objeto (en *Británico,* el héroe se opone no a Nerón emperador sino al amor de Nerón por Junia).

Quede claro, antes de seguir adelante, que las preguntas y soluciones que plantea cada elemento de nuestro esquema son muy variadas.

De momento no vamos a establecer ninguna diferencia entre los distintos tipos de relatos, dramáticos o no dramáticos, pues el modelo actancial se aplica tanto a unos como a otros; sin embargo, tomamos ejemplos preferentemente de textos dramáticos, dejando bien claro que tendríamos que matizar más unos esquemas que son, en nuestro caso, de una extrema generalización; investigaremos hasta qué punto tal o cual tipo de funcionamiento actancial es más propio del teatro.

3.2. *La pareja ayudante-oponente*

Observamos que los actantes se distribuyen por parejas posicionales: sujeto/objeto, destinador/destinatario, y por parejas oposicionales: ayudante/oponente, con una flecha que puede funcionar en los dos sentidos y que, muy a menudo, deja aparecer el conflicto como una colisión, como un choque entre estos dos actantes. También aquí podemos distinguir los casos en que la ayuda del ayudante incide directamente sobre la acción del sujeto de aquellos otros en que el trabajo del ayudante consiste en hacer accesible el objeto: en el *Don Juan Tenorio,* de Zorrilla, la acción de Brígida (sirvienta de Inés y ayudante de Don Juan) tiene como función la de hacer accesible el objeto Inés al sujeto Tenorio; en la tragedia, el confidente actúa *sobre el sujeto,* reconfortándolo o aconsejándole.

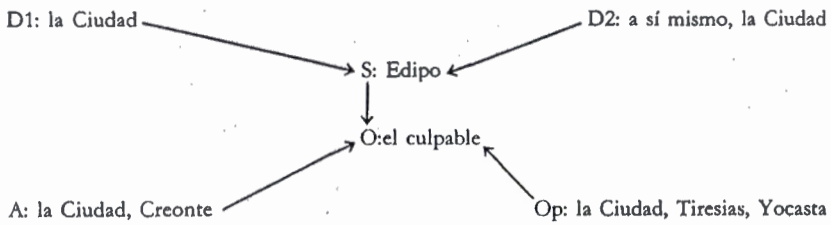
El funcionamiento de la pareja ayudante-oponente no es tan sencillo; se trata (como en el caso de los demás actantes, particularmente en el texto dramático) de un funcionamiento esencialmente móvil; el ayudante puede, en ciertas etapas del proceso, convertirse de repente en oponente, o convertirse, por una ruptura de su funcionamiento, en ayudante y oponente a un tiempo, según una ley que vamos a intentar elucidar, pueden darse esos oponentes-ayudantes (los consejeros de Nerón, en *Británico,* por ejemplo).

Hay que precisar (la aclaración que sigue puede explicar las relaciones entre la fábula y el modelo actancial) que un oponente raramente se convierte en ayudante en virtud de un cambio psicológico, por una mutación de los móviles del personaje actante; el cambio de función depende de la complejidad inherente a la acción misma, es decir, a la acción de la pareja fundamental: sujeto-objeto. Las hijas mayores del rey Lear comienzan representando el papel de ayudantes de su padre en el reparto del reino para convertirse luego en sus oponentes; pero la mutación de su papel actancial no se debe a un *cambio de su voluntad* sino a la complejidad de la situación del propio Lear; esto es así incluso para aquellos casos en que es dado pensar en una modificación psicológica del personaje, Lady Macbeth, por ejemplo, que aparece como ayudante de su marido en el asesinato de Duncan, acaba no pudiendo ayudarle más cuando la acción tiránica del rey escapa a su campo de acción (el

de Lady Macbeth). Mención especial merecerían los criados y sirvientes de Calisto, Melibea y Celestina en la obra de Rojas, en especial Pármeno, oponente de Celestina, ayudante luego, oponente finalmente[19]. Los actantes que son a un tiempo ayudantes y oponentes (categoría mucho más frecuente de lo que parece) poseen, por lo general, determinaciones inmediatamente perceptibles por el espectador, aun cuando mantengan relaciones muy sutiles con el conjunto de la acción dramática. En algunos modelos, la determinación de la función ayudante-oponente es como un enigma planteado al espectador, enigma formalizado por la ambigüedad o la ilusión deliberada de los signos de la representación: es el caso de la incertidumbre del papel de Clov en relación con Hamm en *Final de partida* de Beckett. En fin, se dan casos en que la ambigüedad ayudante-oponente es constitutiva no sólo del personaje sino de su relación con el sujeto (Mefistófeles en el *Fausto* de Goethe).

3.3. *La pareja destinador-destinatario*

Se trata, probablemente, de la pareja más ambigua, de una pareja cuyas determinaciones son más difíciles de captar por tratarse raramente de unidades claramente lexicalizadas (rara vez se trata de personajes, ni siquiera colectivos); lo más frecuente es que se trate de «motivaciones» que determinan la acción del sujeto (dejando claro que el término motivación no tiene ningún sentido psicológico interiorizado). Así, la *Ciudad,* en la tragedia griega, está casi siempre en posición de destinador, incluso cuando se encuentra también en posición de oponente o hasta de destinatario. Si tomamos el ejemplo bastante clarificador de *Edipo rey,* tenemos:



Es la Ciudad (D1) la que envía expresamente a Edipo (S) para que aleje la peste de Atenas dando muerte al asesino Layos. Contrariamente a lo que sostiene Greimas (quien niega la posibilidad de encontrar a un mismo actante en las posiciones D1 y D2) la Ciudad se ofrece a sí

[19] Ver análisis del traductor de esta obra, en este mismo capítulo, 3.8.6. *[N. del T.]*

misma (D2) un sacrificio expiatorio obligando a Edipo a perseguir y convencer a un criminal que no es otro que él mismo. En este sentido, la Ciudad pasa de una casilla actancial a otra, ejecutando una especie de movimiento circular que le hace ocupar sucesivamente las casillas destinador, ayudante, oponente, destinatario, y acorralando progresivamente al hombre solo, al sujeto que se ha identificado con ella y al que acabará desaprobando y expulsando. El sujeto Edipo no puede seguir identificándose con la Ciudad sin tomar partido contra sí mismo; de ahí el suceso extraño que lo lleva a quedarse ciego y a exiliarse. Queda de manifiesto que es la Ciudad la que se ofrece a sí misma la representación dramática del destino de *Edipo rey.*

Como podemos ver aquí, la casilla destinador es la portadora de la significación ideológica del texto dramático. Y ello es válido incluso en el caso de que lo que figure como destinador sea una pulsión aparentemente en relación con el destino individual del sujeto: Eros, por ejemplo.

Eros no podría ser concebido como un simple equivalente del deseo sexual o del amor sublimado, el *ágape* cristiano; se encuentra siempre en relación con esta función eminentemente «colectiva» que es la *reproducción social*[20]. En la obra isabelina de John Ford, *Lástima que sea una puta,* la sociedad —destinador— quiere que Anabela y Giovanni se reproduzcan; pero, al mismo tiempo, esa sociedad, ante las condiciones que impone esta reproducción, bloquea el mecanismo: el incesto, rechazo de la reproducción social, es la consecuencia de un conflicto entre destinador y sociedad; la rebelión individual del incesto se presenta, pues, no como un antojo del deseo sino como una catástrofe sociológica[21]. Tampoco comprenderíamos nada de *El Cid* de no advertir que el Eros destinador que empuja a Rodrigo hacia Jimena, y viceversa, es también el Eros de la reproducción social conformado según las leyes de la sociedad feudal.

Algunas consecuencias:

a) El *doble destinador.* La presencia simultánea, en el interior de la casilla destinador, de un elemento abstracto (valor, ideal, concepto ideológico) y de un elemento animado (personaje) aboca a la identificación de uno y otro. Así, en *El Cid,* en el lugar del destinador (D1) nos encontramos a un tiempo con la feudalidad (como sistema de valores) y con Don Diego, el padre; inútil explicar cuáles son sus consecuencias

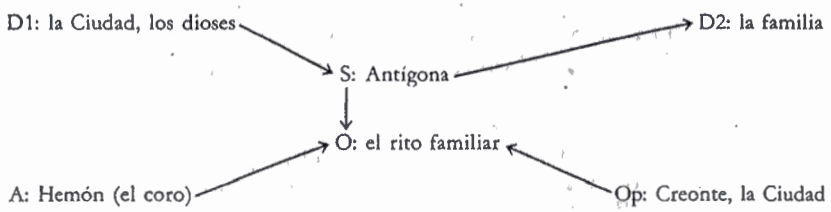
[20] Cuando hablamos de Ciudad o de Sociedad, se trata de la Ciudad y de la Sociedad tal como figuran en la perspectiva ideológica de la clase dominante, no de una sociedad abstracta y única; de ahí las posibilidades de conflicto en el interior de la casilla D1.

[21] En Francia se dieron, en 1975, dos puestas en escena de la obra, la de Hermon y la de Stuart Seide. En la de Hermon se mostraba, con mayor claridad que en la de Stuart Seide, el papel de la reproducción social del incesto; en la primera, el funcionamiento actancial era subrayado por el director de escena mientras que en la segunda aparecía difuminado.

ideológicas y las cuestiones que se pueden plantear a partir del momento en que el Rey se une a los precedentes en la casilla Destinador: ¿se puede contar con el Rey para mantener y salvar los valores feudales, o el conflicto en el interior de la casilla destinador llevará a la muerte de estos valores? En el ejemplo ya clásico de *La búsqueda del Graal,* el fracaso de la búsqueda significa el fracaso del Rey Arturo, en la medida en que en la casilla destinador figuran, codo con codo, Dios y el Rey Arturo, el conjunto de los valores se encuentra entonces brutalmente cuestionado y la función del rey feudal, *primus inter pares,* recibe un golpe fatal[22]. Dios se ha «divorciado» del Rey Arturo.

b) A veces, el espacio del destinador queda vacío o resulta problemático; nos ahorraríamos un gran número de preguntas enojosas si aceptáramos que la pregunta planteada por el *Don Juan* de Molière al espectador es precisamente la del destinador: ¿qué es lo que hace correr a Don Juan?

c) En ciertos esquemas sucede que la *Ciudad* aparece en dos lugares opuestos, y no de modo sucesivo, como en el caso de *Edipo rey,* sino de modo simultáneo, como en el caso, por ejemplo de *Antígona:*



En esta situación compleja, la ciudad figura dos veces, en dos lugares radicalmente opuestos; de ello se deduce que existe una crisis en la ciudad, una división interna en orden a unos «valores» (es decir, a unas formaciones sociales, a unas clases de lucha de las que el historiador deberá dar cuenta)[23]. Aquí, la reflexión del dramaturgo griego parece que atañe a las relaciones de la ciudad con el tirano, de las leyes y del poder centralizador. La determinación del actante-destinador es decisiva para la configuración del conflicto ideológico subyacente a la fábula.

d) Corolario: la pareja destinador-destinatario puede ser sustituida por la pareja destinador-oponente, o puede combinarse con ella; a veces, la lucha dramática pasa, si así podemos expresarnos, por encima de la cabeza del sujeto; en la leyenda de *Fausto,* como en los *autos sacramentales,* la lucha es librada entre el destinador divino y el adversario diabólico[24].

e) En cuanto al destinatario D2, su identificación (o no) con el sujeto[25], o la presencia, en la casilla destinatario de una determinada hipótesis de la colectividad o del grupo, permite decidir sobre el sentido individualista o no del drama; en la *Tragedia optimista,* de Vichnevsky, el destinatario del drama es, indiscutiblemente, la joven República de los Soviets; para este destinatario actúan finalmente los dos *sujetos* enfrentados, los Marinos y el Comisario. En contra, la *ausencia de destinatario* connota el vacío, la desesperación (cfr.:Beckett), ya que la acción no se dirige a nadie ni se produce en interés de nadie.

f) En el funcionamiento mismo del espectáculo teatral, el *destinatario* es también *todo aquello que pueda ser identificado con el espectador;* de todos modos, como ya hemos visto, el espectador se reconoce destinatario del mensaje teatral; en determinadas condiciones puede creerse que la acción se hace *para él;* la confusión creada por los dos sentidos del término destinatario —que, inicialmente, puede parecer un desafortunado juego verbal— podría ayudarnos a entender el funcionamiento, o uno de los funcionamientos, psíquico del espectador: el espectador brechtiano o el de la tragedia griega, por ser partes del debate; el ciudadano soviético, por ser posible considerarlo destinatario de la *Tragedia optimista.* El problema de la identificación se complica de modo extraño.

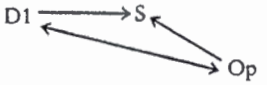
3.4. *La pareja sujeto-objeto*

Vamos ahora con la pareja básica de todo relato dramático: la pareja sujeto-objeto. El sujeto se une al objeto de su deseo o de su querer por una flecha que indica el sentido de su búsqueda. La primera dificultad, y también la mayor de todas, está en determinar textualmente cuál es el sujeto o, al menos, cuál es el sujeto principal de la acción. Por lo general, en un texto narrativo —cuento, novela corta, novela— el equívoco no es frecuente, ya que el sujeto se confunde con el *héroe* de la histo-

[22] Esta consecuencia queda patente, de modo admirable, en la película de Bresson, *Lancelot du lac.*

[23] Nos hallamos en un punto en el que la interdisciplinariedad se impone, en que la semiología teatral, la antropología y la historia se ofrecen mutuamente sus auxilios.

[24] Nos encontraríamos con un triángulo fundamental:



El elemento conflictual sería sustituido por la pareja D1-Op; vaya como ejemplo la *Ester* de Racine donde la acción está en el conflicto entre Dios, protector de los judíos, y el ministro Amán; conflicto que pasa por encima de esos instrumentos que son Ester y Asuero (Dios se «manifestaría» en Mardoqueo).

[25] Sujeto y destinatario se identifican cuando el sujeto obra *para sí,* como en la búsqueda amorosa.

ria que persigue una búsqueda, una misión, y al que le suceden casi todas las aventuras. No quiere esto decir, por supuesto que no, que todas las dificultades queden con ello resueltas; podemos asegurar que Ulises es el héroe (y el sujeto) de la *Odisea,* pero, ¿podemos decir que Aquiles sea el héroe de la *Ilíada?* En cualquier caso, nada nos impide plantear la cuestión. Contemos en un texto dramático el número de apariciones de un personaje, el número de sus réplicas y el número de líneas que comprende su discurso; en el caso de que estas tres cifras destaquen a dicho personaje es posible que hayamos dado con el «héroe» de la pieza; pero esto no es suficiente como para deducir que dicho personaje sea el «sujeto» de la misma; el análisis del *Surena* de Corneille nos muestra al personaje epónimo como héroe, no necesariamente como sujeto. A pesar de la importancia del rol (y del *discurso*) de Fedra, indudable heroína de la pieza que lleva su nombre, no es evidente que ella sea el *sujeto.* La determinación del sujeto sólo puede hacerse en relación con la acción y en correlación con el objeto. Hablando con propiedad, no existe un sujeto autónomo en el texto sino más bien un *eje sujeto-objeto.* Diremos, entonces, que es sujeto de un texto literario aquello o aquél en torno a cuyo deseo se organiza la acción, es decir, el modelo actancial; es sujeto, pues, el actante que puede ser tomado como sujeto de la frase actancial, el actante cuya positividad del deseo, al enfrentarse con los obstáculos que encuentra a su paso, arrastra en su movimiento a todo texto. Así, sirviéndonos de un ejemplo romántico, es la positividad del deseo de Julien Sorel o de Fabricio del Dongo lo que hace de ellos no sólo los héroes sino los *sujetos* de *El rojo y el negro* y de *La cartuja de Parma* de Stendhal. De igual modo, Rodrigo no es solamente un héroe; lo positivo de su figura heroica lo convierte también en sujeto de la acción.

De esto se desprende un cierto número de *consecuencias:*

a) Como ya hemos visto, la pareja sujeto-objeto (y no sólo la presencia del sujeto) constituye el eje del relato. Un actante no es una sustancia o un ser, es un *elemento de relación.* Un personaje *welthistorisch,* grandioso (*mundialmente histórico,* en la traducción literal del término) como dijera Lukács, no es necesariamente sujeto si no está orientado hacia un objeto (real o ideal, pero *textualmente presente*),

b) No se puede considerar como sujeto del deseo a alguien que quiere lo que tiene o que busca simplemente conservar lo que posee; la voluntad conservadora no compromete fácilmente una acción si le falta la fuerza dinámica y conquistadora del deseo. El héroe «conservador» puede ser un oponente o, a lo más, un destinador, pero no un sujeto. Este es el estatuto —y el drama— de Teseo en *Fedra;* o el de Basilio en *La vida es sueño.*

c) El sujeto puede ser un sujeto colectivo (un grupo que desea su propia salvación o su libertad, amenazadas o perdidas, o la conquista de un bien), pero no puede ser una abstracción. El destinador y hasta el destinatario —y el rigor, el ayudante o el oponente— pueden ser abstractos; el sujeto es siempre un ser animado, vivo y actuante en escena (animado/no-animado, humano/no-humano).

d) El objeto de la búsqueda del sujeto puede perfectamente ser *individual* (una conquista amorosa, por ejemplo); pero lo que se juega en esta búsqueda sobrepasa siempre lo individual en razón de los lazos que se establecen entre la pareja sujeto-objeto, jamás aislados, y los otros actantes. Romeo puede desear perfectamente a Julieta; no obstante, la flecha de su deseo alcanza a un conjunto más amplio: el *enemigo del clan.*

e) El objeto de la búsqueda puede ser abstracto o animado, pero, en cierto modo, *metonímicamente* representado en escena; así, el duque Alejandro es una metonimia de la tiranía que pesa sobre Florencia en *Lorenzaccio.*

Nota: Como consecuencia teórica, todo sistema actancial funciona como un juego retórico (sin que estos términos impliquen la menor connotación peyorativa, quede bien claro), es decir, como la combinación de varios «lugares» paradigmáticos. Todo ocurre como si cada *actante* fuese el lugar de un paradigma; de ahí todo ese posible juego de sustituciones. De ahí, que en la representación, toda esa serie de presencias paradigmáticas (personajes, objetos; ver *infra El objeto,* IV, apéndice) que sustituyen a tal o cual actante. Así, en *Lucrecia Borgia,* de Víctor Hugo, los personajes (la Negroni, por ejemplo) o los objetos (los escudos) forman parte del paradigma del *sujeto Borgia* (Lucrecia). Por este proceder es posible mostrar el modelo actancial en una puesta en escena.

3.5. *Destinador — sujeto: ¿autonomía del sujeto?*

El análisis actancial nos hace escapar al peligro de psicologizar a los actantes y a sus relaciones (de hipostasiar a los «personajes» en «personas»). De ahí su interés. Pero, sobre todo, nos obliga a ver en el sistema de los actantes un *conjunto* cuyos elementos son interdependientes (no es posible aislarlos).

Si retomamos la proposición inicial del modelo actancial, quizá podamos dar una formulación más exacta y precisa: D1 quiere que S desee a O en beneficio de D2.

Nótese que la proposición *S desea a O* es una proposición incrustada en la proposición *D1 quiere (X) en dirección a D2.* Es precisamente la proposición incrustada *(S desea —o busca—a O)* lo que escapa al análisis clásico, análisis que no duda de la autonomía del deseo de S[26] y para el

[26] La existencia de un objeto O capaz de ser objeto del deseo de S es el presupuesto de esta proposición.

que no existe más destinador ni destinatario que el propio sujeto. De hecho, la proposición *S desea, busca a O* es una proposición *no autónoma* que sólo tiene sentido en relación con el acto social *D1 quiere que...*

Ejemplo:

> Dios (el rey Arturo) quiere que
> los caballeros de la mesa redonda
> busquen el Graal,

Otro ejemplo:

> El orden feudal quiere que
> Rodrigo busque a Jimena,
> Rodrigo vengue a su padre...

En la medida en que se da una verdadera dramatización, el oponente es también sujeto de una proposición de «deseo», semejante y de sentido contrario a la del sujeto S; al incrustarla se obtiene una proposición del tipo:

> D1 quiere que (Op., etc.).

Siempre que se produce un enfrentamiento entre dos «deseos», el del sujeto y el del oponente (ver *infra, Modelos múltiples,* 3.8.), se da división, ruptura interna de D1 (indicadora de un conflicto ideológico y/o histórico).

De todos modos, podemos decir, en principio, que semejante análisis excluye la *autonomía* del sujeto en el conflicto teatral; cuando ésta aparece, se tratará sólo de una ilusión o trucaje al servicio de una ideología reductora.

3.6. *La flecha del deseo*

Si las relaciones entre los actantes son de algún modo formales, preestablecidas, con un juego de sustituciones relativamente limitado, la flecha del deseo, *vector orientado,* queda aún más claramente semantizada; se puede decir que la psicología, que no ha sido tenida en cuenta en las relaciones entre actantes *(entre los actantes que no son personajes)* busca un refugio, una compensación en la flecha del deseo que une al sujeto con el objeto. Esto puede conllevar el peligro de hacernos retornar a las categorías idealistas que conceden un espacio relativamente estrecho al semantismo de la flecha del sujeto. Notemos, en primer lugar, que, gramaticalmente, la flecha del sujeto se corresponde en la frase con el *verbo;* pero el «sentido» de este verbo queda estrechamente limitado ya que de estos verbos sólo entran aquellos que ayudan a establecer una relación dinámica entre dos lexemas de los cuales uno (el sujeto) es necesariamente *animado* y *humano:* X quiere a Y, X detesta a Y. Advertimos, de inmediato, que el ámbito semántico de la flecha se restringe cada vez más (verbos de voluntad, de deseo). La flecha determina a la vez un *querer* («clasema antropomorfo que instaura al actante como sujeto, es decir, como agente eventual del *hacer»;* Greimas, *Du sens)* y un *hacer* decisivo, puesto que determina la acción dramática.

Si la relación del destinador con el sujeto, o hasta la del ayudante o del oponente con el sujeto, raramente precisa de una motivación, la flecha del deseo, por su parte, viene siempre motivada; aquí, probablemente, tendría cabida un *psicoanálisis del sujeto que desea.* De ahí una nueva restricción del sentido; contrariamente a los análisis de Greimas, que enumera las motivaciones posibles del sujeto que desea (amor, odio, envidia, venganza, etc.), nosotros limitaremos de buen grado este deseo a lo que es en esencia el deseo del sujeto freudiano, es decir, el deseo propiamente dicho, con sus diversas virtualidades: narcisismo, deseo del otro y, quizá, instinto de muerte[27].

Pero lo que habitualmente se entiende como *motivaciones* (el «deber» o la «venganza», por ejemplo) no parece que constituyan *deseos* (que den identidad a la flecha sujeto-objeto) sino más bien el anverso de deseos, con toda una serie de mediaciones y de translaciones metonímicas; así, el deseo de muerte de Lear hacia sus hijas, que lo han traicionado, no ocupa la flecha del deseo. Llevado hasta sus últimas consecuencias, este análisis nos aclararía, quizá, lo que se ha dado en llamar la «impotencia» de Hamlet, impotencia que podríamos formular del modo siguiente: el deseo que arrastra a Hamlet no va dirigido directamente al asesinato de su tío; este asesinato es para él secundario y mediato. El deseo que experimenta Lorenzo en el *Lorenzaccio* de Musset, pulsión narcisista hacia una Florencia identificada con él mismo (o con la *madre)*[28], el deseo casi sexual por la «libertad de Florencia», se convierte, a través de una serie de pasajes metonímicos, en deseo de matar al tirano (Clemente VII, luego Alejandro de Médicis) y acaba confundiéndose con el deseo del mismo tirano —pasión por Alejandro que no es puro fingimiento sino pulsión de muerte. En el mejor de los casos, el odio o la venganza, como tales, no pueden nunca informar o investir la flecha del deseo, que es siempre, *positivamente,* deseo de alguien o de algo. Esta hipótesis es la única que nos impide caer en las motivaciones psicológicas arcaicas, la única, sobre todo, que justifica todo el gasto de energía vital que propulsa escénicamente al héroe en el *hacer.* Así, en Mac-

---

[27] La noción de *predicado complejo* de análisis de O. Ducrot podría quizá aclarar esta relación.

[28] Cfr. el carácter casi incestuoso de este amor denotado por Tebaldeo al llamar a Florencia «mi madre», y connotado por las dos figuras maternales, María Doderini y Catalina.

beth[29], el deseo de *ser* (grande, rey, hombre + el deseo por su mujer) se inviste metonímicamente en el «deseo» o, más exactamente, en el querer matar a Duncan; tras lo cual es el deseo de ser o, mejor, de perseverar lo que engendra mecánicamente el «querer» inagotable de otros asesinatos.

3.7. *Los triángulos actanciales*

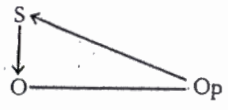
El funcionamiento del modelo actancial en el interior de las seis casillas nos presenta ahora una serie de triángulos que materializan relaciones (relativamente autónomas). En la mayoría de las escenas «clásicas» con dos o tres personajes funcionan algunos de estos triángulos (sujeto y objeto se alían contra el oponente; o, como en una célebre escena de *El Cid,* Don Diego, destinador, asigna a Rodrigo el objeto de su búsqueda).

3.7.1. El triángulo activo

En este triángulo, la flecha del deseo orienta al conjunto del modelo y determina el *sentido* (*dirección* y *significación* a un tiempo) de la función de oponente.

Dos soluciones:

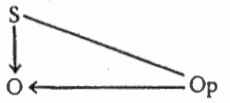
a) El oponente del sujeto; por ejemplo, la madrastra de Blanca Nieves se opone a la persona de Blanca Nieves, no a su deseo por el Príncipe; en este caso, el triángulo activo (sujeto-objeto-oponente) toma esta forma:



Todo ocurre como si el sujeto retuviera algo que el oponente desea (la suprema belleza, en en caso de Blanca Nieves). La batalla, en este caso, no se centra en el deseo del sujeto (ver *infra, Modelos múltiples,* 3.8.); el oponente es, si así podemos conceptuarlo, un adversario existencial, no coyuntural. El sujeto se encuentra amenazado en su ser mismo, en su propia existencia, su desaparición es lo único que puede calmar al oponente (Otelo con Yago, Astolfo con Segismundo).

[29] Quizá no resultase difícil leer el deseo de Macbeth como deseo (frustrado) por su mujer; los otros serían deseos mediatos: ser grande, rey, viril, etc., a fin de ser amado por ella.

b) El oponente se opone al deseo del sujeto hacia el objeto. Este será el triángulo:



Hablando con propiedad, se da aquí una *rivalidad* (amorosa, filial o política), un choque entre los dos deseos que confluyen en el objeto. Es el caso de Británico y Nerón, enfrentados por Junia.

En *Surena,* Corneille presenta simultáneamente, de modo más refinado, las dos soluciones. El rey Orodes es el oponente número uno del héroe Surena; teme que la gloria de este prohombre amenace, con su sola existencia, su trono: «Mi crimen, dirá Surena, es el de tener más renombre que mi rey.» Por su parte, el príncipe heredero, Parcoro, se encuentra con Eurídice en una situación de rivalidad con Surena. Los dos modos de oposición se dan aquí cita. A este triángulo lo hemos denominado, por ser constitutivo de la acción, el triángulo *activo* o *conflictual;* los tres actantes que en él aparecen son en todo punto imprescindibles; los otros pueden venir levemente indicados o hasta pueden ser suprimidos. Incluso en *Final de partida,* de Beckett, en donde todos los actantes parecen deshilachados y desvanecidos, se puede afirmar, de modo un tanto vulgar, que el deseo de muerte de Hamm choca con el deseo de vida de los otros personajes, que funcionan como una especie de oponente colectivo: «Esto va a acabar», dice Hamm, con una cierta esperanza, aun cuando nadie, a no ser él mismo, quiera «acabar».

3.7.2. El triángulo «psicológico»

Esta es la figura del que conceptuamos como triángulo psicológico:

Este triángulo explica la doble caracterización (ideológica y psicológica a un tiempo) de la relación sujeto-objeto; es de utilidad para comprobar cómo lo ideológico se inserta en lo psicológico o, más exactamente, cómo la caracterización psicológica de la relación sujeto-objeto (la flecha del deseo) está en estrecha dependencia de lo ideológico. En *El Cid,* ejemplo que privilegiamos por la claridad de sus determinaciones, la presencia de Eros en la casilla D1 se combina con determinaciones históricas (presencia, a un tiempo, de los valores feu-

dales y de los ideales monárquicos en D1) que nos hacen apreciar la elección que Rodrigo —sujeto— hace de Jimena —objeto—. Se podrá interrogar a este triángulo por la determinación psicológica del objeto: la *elección del objeto* no puede ser comprendida solamente —en contra de lo que se viene haciendo tradicionalmente— en función de las determinaciones psicológicas del sujeto S, sino en función de la relación D1-S. Esto se corresponde con una observación sensata, que el objeto de amor, por ejemplo, no es elegido solamente en función de las preferencias del sujeto sino en razón de todas las determinaciones socio-históricas que lo enmarcan.

Un objeto especialmente elocuente y estridente lo encontramos en la extraña elección amorosa que hace Pirro de Andrómaca, el objeto más imposible para Pirro por ser Andrómaca su prisionera y víctima; ¿qué motivaciones individuales puede explicar esta elección? Quizá la relación psicológica con el padre, Aquiles (asesino de Héctor, esposo de Andrómaca); desposándose con Andrómaca, Pirro se igualará con el padre (se convertirá en el padre); pero no podemos despreciar la presencia, en la casilla D1, de Grecia y del Dios vengador de Troya (el *deus absconditus* que restablece el equilibrio entre vencedores y vencidos). Queda claro, una vez más, que el modelo actancial nos es de más ayuda para plantear los problemas que para resolverlos.

3.7.3. El triángulo ideológico

Esta sería la forma de dicho triángulo:

Se trataría del anverso del precedente; este triángulo marca el *retorno de la acción a lo ideológico,* sirve para descubrir de qué modo la acción, tal como se presenta a lo largo del drama, está hecha con vistas a un beneficiario, individual o social. En el extremo opuesto, este triángulo explica no el origen de la acción sino el sentido del desenlace de la misma, nos descubre, en el interior del modelo formal, la existencia de una especie de diacronía, un *antes* y un *después.* Volviendo al ejemplo precedente, la cuestión planteada es: ¿a quién ha servido la acción emprendida por el deseo de Pirro hacia Andrómaca? La respuesta es clara, si el deseo de Pirro iba destinado a él mismo, la consecuencia es que ese deseo ha servido a Troya; Andrómaca se convierte en reina del Epiro; y el Epiro es, ahora, una nueva Troya, una *Troia rediviva.*

No se da ningún caso —al menos no se da fuera del llamado teatro

de evasión— en que el triángulo que acabamos de definir no se cierre con el retorno no sólo a la ciudad sino a *la idea que los hombres se hacen de la situación socio-histórica en la que se encuentran;* es decir, no existe ningún caso de teatro *no ideológico,* el problema final planteado por el desenlace de *Andrómaca* es el de la justicia divina y el del retorno de la historia. El análisis del triángulo supone el examen de las diferentes mediaciones por las que se produce el paso de la acción de un sujeto a las consecuencias que ésta tiene para la sociedad (y/o para la *clase social*) en cuestión. El triángulo ideológico nos muestra el modo como la acción del sujeto se inscribe en la resolución (o, al menos, en la nueva actitud) del problema planteado; por ejemplo, la cuestión final planteada por *El rey Lear* puede formularse del modo siguiente: ¿puede el rey seguir siendo un señor feudal como los otros (y regular sus propios problemas en función de esta situación feudal) cuando la feudalidad está agonizando? El triángulo ideológico se pregunta por la relación entre el sujeto y el destinatario, entre la acción individual del sujeto y sus consecuencias individuales y, también, socio-históricas. En sus casi infinitas modalidades, semejante análisis plantea al director teatral la cuestión semiológica-clave: ¿cómo mostrar el sentido, a un tiempo individual (el del sujeto) y socio-histórico, del desenlace? En una puesta en escena de *Hamlet* no basta con hacer verter unas cuantas lágrimas sobre la suerte del «gentil príncipe de *Dinamarca»,* será preciso mostrar también cuál es el sentido de una acción que pone a Dinamarca en manos de Fortimbras, que hace, en consecuencia, de este rey «legítimo» el destinatario de toda la acción[30].

3.8. *Modelos múltiples*

Hasta aquí, hemos echado mano de ejemplos teatrales; podríamos encontrar modelos en otros tipos de relato sin que nuestros razonamientos cambiasen en lo esencial; lo que nos advierte que lo específicamente teatral no puede ser captado actancialmente. Yendo aún más lejos podemos decir que un texto dramático se distingue de un texto novelesco, por ejemplo, en lo siguiente: en el texto dramático nos encontramos, al menos, con dos modelos actanciales.

No es raro constatar, o sospechar, que la dificultad con que nos encontramos a veces para determinar cuál es el sujeto de la frase actancial se debe a que no existen otras frases posibles con otros sujetos o con transformaciones de la misma frase que conviertan en posibles sujetos al oponente o al objeto.

[30] En una reciente puesta en escena de Hamlet, hecha en París por Denis Llorca, se mostraba a un Fortimbrás que llega como conquistador tiránico y cuyo primer acto es el de hacer matar con un gesto a Horacio, el amigo del príncipe difunto.

3.8.1. La reversibilidad

Reversibilidad, en primer lugar, del objeto; en toda historia amorosa es posible la reversibilidad entre el sujeto y el objeto (el objeto pasa a ser sujeto y viceversa): Rodrigo ama a Jimena, Jimena ama a Rodrigo, el modelo actancial que otorgase a Jimena la función sujeto sería tan legítimo como el que se la otorgase a Rodrigo. Si es cierto que Rodrigo ha comenzado a amar, también es cierto que Jimena le ha correspondido. Lo que ocurre es que las imposiciones sociales, el código, limitan las posibilidades del actante femenino para convertirse en sujeto. A la representación no le es imposible en modo alguno privilegiar un modelo actancial menos evidente que otro, en apariencia, pero cuya lectura, ahora, para nosotros, puede ser más interesante o más rica de sentidos. El análisis semiológico de un texto dramático no es nunca coactivo, permite que el sistema semiológico de la representación juegue con sus estructuras en función de otro código; la representación puede construir un modelo actancial nuevo o textualmente poco aparente, ya sea insistiendo sobre ciertos signos textuales o debilitando otros, ya sea construyendo un sistema de signos autónomos (visuales, auditivos), ya sea instalando al sujeto seleccionado en la autonomía y triunfo de su deseo. La representación puede producir un nuevo modelo actancial dando la vuelta a una estructura cuya transformación es posible y parcialmente presente (en el texto). Pueden darse secuencias que instalen al personaje-objeto como sujeto de su propio deseo, *Romeo y Julieta* en la escena de la nodriza.

Otra inversión posible, inscrita también virtualmente en el texto, es la que, en determinados casos, no en todos, convierte al oponente en sujeto del deseo. Haciendo de Yago el sujeto inverso, el doble negro de Otelo, nos resultaría más fácil la lectura de la pieza de Shakespeare[31]. En el melodrama, es el traidor quien debe ser considerado como el verdadero sujeto activo[32]. ¿Qué pensar de esta inversión? Escénicamente es posible privilegiarla. Pero también es posible, en la representación,

[31] Incluso aquí, la lectura psicoanalizante que André Green, *Un oeil de trop,* hace de *Otelo* puede aclarar el análisis actancial y ser aclarado por él. Podemos leer una especie de circulación del deseo (homosexual) y del odio:

Estructuras que podrían también ser duplicadas por la presencia de Desdémona como objeto femenino deseado e infravalorado.

[32] Ver nuestro estudio sobre las estructuras del melodrama, «Les bons et les méchants», *Revue des Sciences humaines* (été, 1976).

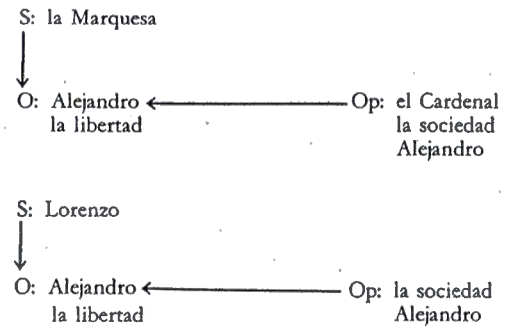
sustituir los dos modelos actanciales, o hacerlos jugar el uno contra el otro, o presentarlos imbricados el uno en el otro con todas sus posibilidades conflictuales y sus concurrencias. La escritura plural del teatro (más que la de cualquier otro texto) permite esta doble programación que condiciona la eficacia de la confrontación dramática en la medida en que el enfrentamiento de los dos deseos del sujeto y del objeto o del oponente está regulado por la relación con los otros actantes cuyo conjunto viene a ser una figuración de los grupos sociales en conflicto. Nos encontramos aquí con una noción que volveremos a encontrar más adelante, la del *espacio dramático;* los actantes se distribuyen en dos zonas, en dos espacios conflictuales o, en cualquier caso, opuestos (ver *infra,* la noción de espacio, cap. IV). Esto explica que la colisión entre los dos deseos, distanciados, el de Orgón y el de Tartufo, se nos muestre como una relación antagónica entre dos espacios.

3.8.2. El desdoblamiento o la estructura en espejos

En ciertos casos, la presencia de dos sujetos no implica una oposición entre dos actantes antagónicos, sino el desdoblamiento de un mismo actante. En *El rey Lear,* el actante Gloster es el desdoblamiento y sombra del actante Lear, con su misma doble función sucesiva de sujeto y de objeto. En *Lorenzaccio,* la Marquesa Cibo es la sombra en espejo del sujeto Lorenzo. Resulta aún más sorprendente el caso del actante-oponente Laertes que, en *Hamlet,* ocupa la posición estructural exacta del sujeto Hamlet (al igual que éste, Laertes cuenta con un padre que vengar contra un asesino).

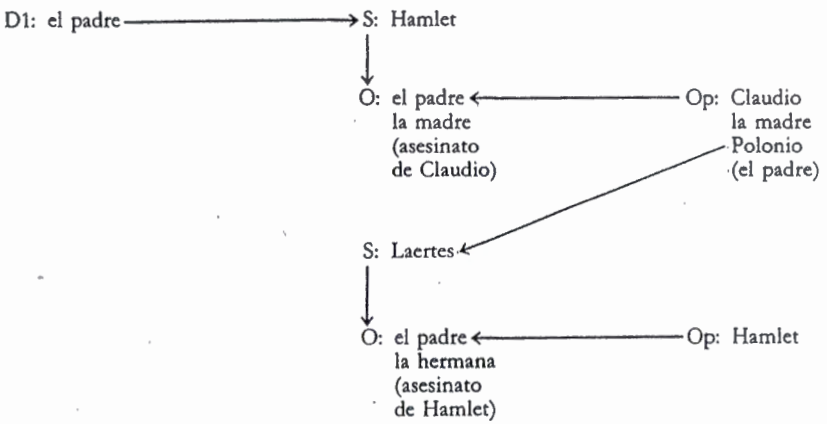
De ahí toda una serie de posibilidades dramáticas:

a) El contrapunto, como en *Lorenzaccio,* Lorenzo y la Marquesa, que persiguen la misma acción, no se encuentran jamás; la única relación entre las dos redes se halla en la identidad del objeto (y en su relación con el sujeto)



El paralelismo es revelador.

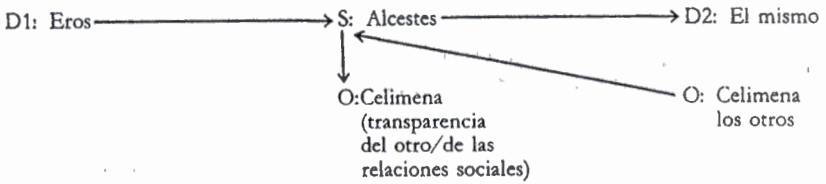
b) La presencia de dos esquemas distanciados, como en el caso de *Hamlet:*

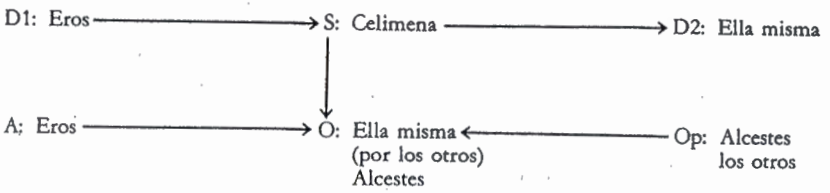


La reversibilidad de la acción prepara la derrota y la muerte conjunta de Laertes y Hamlet, combatientes ambos de una causa perdida. La estructura exige la adopción de un nuevo elemento, el joven rey vencedor Fortimbras, que no está inserto en la problemática de la muerte del padre o, más exactamente, que no está desarmado por ella.

3.8.3. Modelos múltiples y determinación del sujeto o de los sujetos principales

Un método sencillo para determinar el modelo actancial *principal* consiste en construir una serie de modelos a partir de los principales personajes tomados como sujetos. Así, a propósito de *El misántropo,* es posible construir al menos dos modelos actanciales, uno que tome como punto de partida al sujeto Alcestes, otro que tome como punto de partida al sujeto Celimena:





Algunas observaciones:

a) Semejanza del destinatario, Eros en ambos casos, dotado de una determinada relación con el grupo que bien podría ser una relación de dominación (aunque la estructura socio-política excluya cualquier dominación «individual» que no sea la del Rey).

b) Semejanza y oposición del objeto del deseo, objeto en contradicción con la relación de grupo deseada[33].

c) Curiosa semejanza entre el esquema actancial que toma por sujeto a Celimena y el que, en *Don Juan,* toma a Don Juan por sujeto (estas semejanzas explicarían la significación de *El misántropo* en la sucesión de las piezas de Molière; historia y estructura mostrarían aquí su conjunción posible. Tras *Don Juan* y *Tartufo,* nos encontraríamos con la pieza del deseo y voluntad de poder *de la mujer,* voluntad que sólo puede realizarse en y por el grupo social próximo al poder, en y por una relación (social) entre el deseo y sus disfraces. Estos esquemas actanciales indican la doble relación del sujeto y el objeto (invertible), y del sujeto y el grupo en su tarea de ayudante y de oponente. Hoy en día, la representación podría privilegiar a Celimena-sujeto. También vemos cómo la relación de los modelos actanciales indica el *lugar del conflicto romántico,* percibido aquí en toda su complejidad, conflicto doble entre los sujetos, por un lado, y entre cada sujeto y su oponente, por otro; este doble conflicto expresa el fracaso de los dos sujetos no sólo en su enfrentamiento recíproco sino en su conflicto fundamental con el mundo.

Fracaso que desencadena diferentes consecuencias: Alcestes acepta la derrota y su retirada, Celimena no las acepta; como Don Juan, espera el rayo celeste o el paso del tiempo.

Este breve análisis nos hace ver con toda claridad la relación entre la construcción del modelo como proceso operatorio, sin más valor eurístico, y la construcción que pretende determinar las *estructuras inherentes al objeto.* Es preciso desconfiar a la vez de estos dos puntos de vista, del primero por implicar un relativismo, un empirismo del conocimiento; del segundo por proyectar como «verdades objetivas» los resultados de métodos de investigación; uno y otro revelan un positivismo

[33] No sería difícil estudiar a Alcestes, por un lado, y a Celimena, por otro, como sujetos rotos, divididos entre su deseo y su voluntad de integración en el grupo.

científico. En la medida en que el teatro es una práctica significante, el análisis (complejo) del modelo o de los modelos actanciales constituirá sólo la determinación de ciertas condiciones teóricas de esta práctica significante.

La presencia de los *dos sujetos,* presencia característica del texto de teatro (resultado de una investigación textual o de una construcción del objeto «literario»), actualiza la ambigüedad fundamental del texto, esa ambigüedad que tan magistralmente explica Rastier a propósito de *Don Juan* (aunque, quizá, no la ligue, con la suficiente claridad, al estatuto teatral del texto). F. Rastier lee esta ambigüedad del relato; sin tener nada de excepcional, el ejemplo de *El misántropo* nos autoriza a colocar la ambigüedad en lo actancial. Un análisis, secuencia a secuencia[34], con una división análoga a la ofrecida por Rastier sobre *Don Juan,* nos mostraría cómo el sujeto Alcestes y el sujeto Celimena alternan en la sucesión del relato dramático. El espectador lee y/o construye dos relatos (dos fábulas, si se quiere) concurrentes, la historia de Alcestes y la historia de Celimena. «Se obtendrán dos descripciones de la estructura profunda del relato que darán dos de las lecturas posibles» (ver *infra,* la división en secuencias, v.3.). Aún más, la presencia de *dos modelos actanciales* en torno a los dos ejes sujeto-objeto, puede tener sus consecuencias (tanto en la lectura como en la práctica, es decir, en la representación); el *problema dramático del texto* coloca al espectador no ante una elección sino ante una oscilación permanente entre los dos modelos[35]. Más allá de la lectura unívoca, tal como la describe Siegfried Schmith[36], puede darse una lectura doble, *dialógica*[37] que impone al espectador este vaivén constitutivo del texto teatral[38]. También aquí es la representación la que asume o hace desaparecer la ambivalencia del texto (ambivalencia nunca equívoca, cuyo sentido no está en la indiferencia sino en el conflicto).

3.8.4. Modelos múltiples, un ejemplo: *Fedra*

Ningún texto nos ofrece una lectura tan reveladora de la situación triunfal, estelar del héroe (heroína, en este caso) como la *Fedra* de Racine. En su función de sujeto, Fedra presenta este esquema actancial claro, completo y bien estructurado:

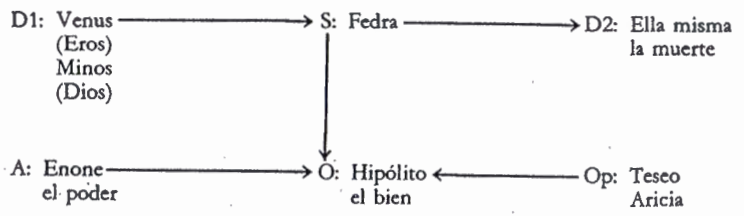
34 F. Rastier, «Dom Juan ou l'ambiguité», *Essais de sémiotique discursive.*

35 D. Kaisergruber, *op. cit.,* pág. 24: «El texto queda constituido por el choque de dos funcionamientos, no de dos personajes.»

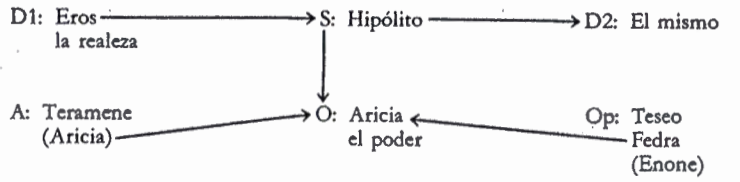
36 Schmitt, *Sémiotique,* pág. 148.

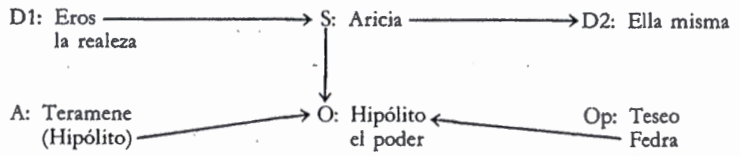
37 A partir de los textos críticos de Bakhtine *(Poétique de Dostoievski, Rebelais)* se entiende por dialogismo la presencia de dos voces, en el interior del mismo texto literario, que revelan el funcionamiento de una contradicción de tipo ideológico o de otro tipo.

38 Trabajo, a un tiempo —recordémoslo—, del autor, del técnico (director, comediante) y del espectador.



Tomando como sujetos ya a Hipólito, ya a Aricia, otros dos esquemas son textualmente posibles:





Estos esquemas muestran un gran interés ya que:

a) Corresponden al doble esquema invertible sujeto-objeto. Habría que hacerles las siguientes precisiones: los dos esquemas son realmente gemelos; el papel de sujeto es realmente asumido por Aricia (ver acto II, 1, V, 2); existe una especie de igualdad virtual entre los amantes.

b) El esquema del *deseo de Hipólito* abre el texto (desarrollado con gran claridad y precisión en el discurso de Hipólito y Teramene, I, 1); nos hallamos frente a uno de esos casos, relativamente raros, en que el nivel discursivo pone de manifiesto, con toda nitidez, la estructura profunda.

c) En los tres esquemas, Hipólito aparece una vez como sujeto y dos veces como objeto, mientras que Fedra aparece sólo una vez como sujeto (como es debido) y dos como oponente.

d) Un hecho capital, en los tres esquemas, Teseo se encuentra en la posición de oponente (junto a una mujer en todas ellas); el amor de Hipólito y de Aricia tiene su oponente, como es de ley, en la pareja parental; en contra, y este es un hecho fundamental, es el deseo de Fedra para con Hipólito el que, trastornando el orden generacional, instala a Aricia en la misma casilla que Teseo; se constituye así la pareja atenien-

se, «indígena», que sobrevive sola al desenlace cuando los «extranjeros» han sido eliminados.

El lugar de oponente de Teseo indica claramente que el deseo de todos los protagonistas tiende a su eliminación. Teseo es un obstáculo para los deseos amorosos de Fedra y de Hipólito; para Aricia es, además, un obstáculo (político, tiránico) a su libertad y poder real. Aún más, la presencia del rey en la casilla oponente da a la obra un sentido político, camuflado por el discurso (se diría que la contienda pasional intenta ocultar el conflicto político). Por lo demás, el conflicto entre padre e hijo no queda en un simple conflicto edípico o en un conflicto individual de generaciones, se trata de un conflicto entre el rey y su sucesor. *Fedra* es un drama de la sucesión real, de una sucesión *fallida*.

Corolario: es imposible construir un esquema actancial con Teseo por sujeto. Teseo sólo desea conservar lo que tiene: su mujer, su poder, su vida, su hijo (en tanto que hijo, no como competidor o sucesor). Hablando con propiedad, Teseo no quiere nada, ni siquiera la muerte de Hipólito, que reclama, no obstante. Sólo el desenlace coloca a Teseo en la posición de sujeto actancial.

e) Si advertimos que Teseo es el oponente a la vez del deseo de Hipólito y del deseo de Fedra, constataremos cómo la oposición de/a Teseo es la que fija las relaciones entre Hipólito y Fedra, «censurados» ambos por el mismo poder. Hasta cierto punto, Aricia y Fedra forman parte (en relación con Hipólito) del mismo paradigma: el objeto (mujer) prohibido por el padre. El análisis actancial enlazaría aquí, sin necesidad de violentarlo, con el psicoanálisis.

f) En los tres esquemas, la presencia de Eros en la posición de D1 y del sujeto en la posición destinatario D2 viene a significar el deseo pasional individual. Pero en todos los esquemas, el *poder* se encuentra en una posición actancial, en una concurrencia con el objeto amor (es preciso ver en la escena de amor entre Hipólito y Aricia —II,2— la importancia del objeto político, el poder); para Fedra, el poder es un objeto secundario, y ayudante; Fedra lo desea como moneda de cambio por el objeto amoroso Hipólito[39]. Para Hipólito, el poder —como el amor—, es el lugar de la rebelión contra el padre; para Aricia, es el lugar de la revancha contra una tiranía opresora. La presencia de lo político, en simbiosis y en competencia con lo pasional, la ausencia de la Ciudad (Estado, sociedad, monarquía) en el lugar del destinador, significan no sólo la explosión de los deseos y de las ambiciones individuales sino el paso de una tragedia de la Ciudad (aunque ésta fuese monárquica) a una tragedia «burguesa» del querer individual. El modelo actancial ayuda a determinar la posición histórica de la obra. La evolución de la monarquía absoluta obliga a Racine a camuflar los problemas políticos (observables, justamente, a través del análisis del modelo actancial) bajo el discurso de las pasiones: lo político es lo no-dicho del texto en un momento en que el individualismo lo reduce a una porción congruente.

[39] Fedra quiere ganarse, comprar a Hipólito con ayuda del poder real: «Enone, haz brillar la corona a mis ojos».

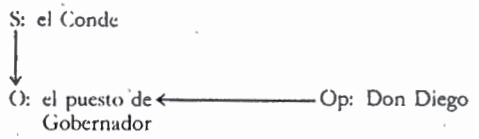
Se nos muestra así, en el plano de las macro-estructuras, cómo la historia (la ideología) informa al texto, y advertimos también (nueva formulación de idéntico propósito) cómo el análisis semiológico plantea a la representación una interrogante que ésta no puede eludir: ¿Qué conflictos se han de privilegiar? ¿Cómo mostrarlos? ¿Qué papel, por ejemplo, se le ha de conceder a Teseo, a su presencia escénica? ¿Cómo establecer la relación entre el sistema semiológico del discurso y un modelo actancial cuyas implicaciones son diferentes en su totalidad, cómo articular lo uno con lo otro?

A la representación se le plantea el problema de elegir entre un modelo actancial privilegiado o el mantenimiento en concurrencia de varios modelos actanciales; en cualquier caso, su tarea es la de hacer visibles al espectador estas macro-estructuras, su funcionamiento y su sentido.

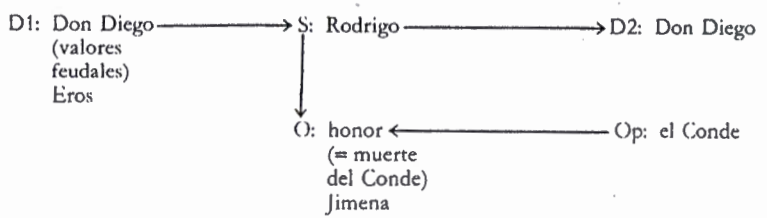
3.8.5. El paso de un modelo a otro

Esta tarea es tanto más delicada cuanto que, en la mayoría de los casos, el modelo permanece estable o fijo a lo largo de la obra; con frecuencia, se pasa de un modelo a otro o, incluso, se da la substitución de un modelo por otro en el transcurso de la acción.

Tomemos el ejemplo de *El Cid,* dejando de lado este esquema secundario,

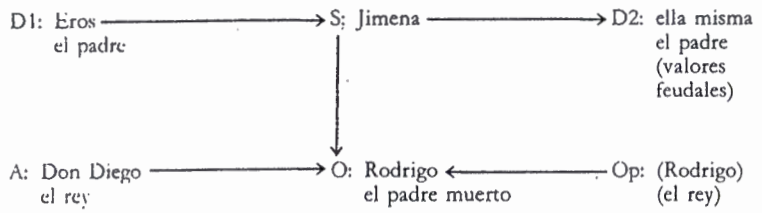


nos encontramos con un modelo principal:



En este modelo nos encontramos con dos objetos diferentes, en contradicción ocasional (ver las *estancias* de Rodrigo); tras el duelo y la muerte del Conde, el modelo deja de ser contradictorio para convertirse, en cierto modo, en «imposible»; se trata de un modelo no contradictorio, de tipo épico (búsqueda), que se mantiene a lo largo de los sucesivos episodios (secuencias): proceso, batalla contra los moros, confrontación con Jimena, batalla contra Don Sancho, nuevas batallas prometidas. Todo esto no lo distingue en nada del relato épico.

El modelo dramático, conflictual, que le sucede, tiene a Jimena por sujeto, con un doble objeto: el padre muerto y Rodrigo.

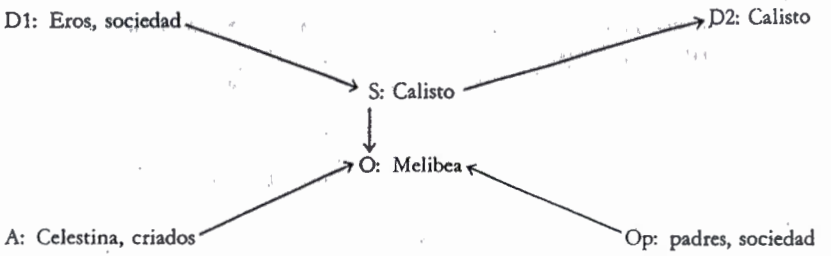


El deslizamiento de un modelo a otro no es, en absoluto, signo de un conflicto entre modelos; al contrario, este deslizamiento subraya la convergencia real de la acción de los dos sujetos (pertenecientes al mismo conjunto paradigmático). La contrucción actancial indica aquí la unidad de los dos actantes[40].

3.8.6. *La Celestina* [Addenda del traductor]

En la obra de Rojas —quede claro que apostamos por su carácter dramático— es difícil establecer un esquema único, simplificado, de relaciones actanciales. Resulta esto tan difícil como querer resumir la obra en una frase actancial. La interpretación romántica (cfr.; *infra*, cap. III, nota 1) haría de la historia de Calisto y Melibea el eje central de la obra. Desde esta perspectiva, se construiría un modelo actancial en el que Calisto sería el Sujeto, Melibea el Objeto, y Celestina el Ayudante; en la función de Destinador cabría colocar a Eros, La Sociedad..., y en la de Destinatario al propio sujeto.

[40] Por deseo de simplificacion provisora, dejamos aquí de lado la presencia del Rey y de la monarquía como *destinador*.



En este esquema, Celestina queda relegada al papel de ayudante, por más que se trate de un ayudante doble, del Objeto y del Sujeto. No cabe duda de que este esquema es un tanto reductor por no reflejar toda la movilidad de los personajes y por convertir la historia de Calisto y Melibea en una de tantas historias de amor tipificadas por la leyenda. Por lo demás, este esquema, que puede ofrecer una lectura de la obra en sus inicios, se ve desbordado cuando Celestina entra en juego moviendo todos los peones.

Frente a la solución «romántica» están los que centran en el personaje de Celestina la obra en sí, en su totalidad. Para ellos, quien manda y ordena es Celestina. Según Gillibert, que adaptó y dirigió la obra en Francia en 1972 —con María Casares como actriz principal— los demás participantes en la acción no son más que marionetas a las que Celestina hace bailar a su aire. De ahí que, si en el texto aún nos es posible seguir leyendo las escenas que siguen a la muerte de Celestina —las demás muertes, o el patético monólogo del padre de Melibea— en la representación estas escenas parecen totalmente innecesarias y, para muchos espectadores, hasta irritantes. El juego de marionetas es muy torpe tras la desaparición del actante privilegiado (los directores como Gillibert optan por suprimir los autos finales, haciendo, a veces, simultanear la muerte de Celestina con la de los dos amantes).

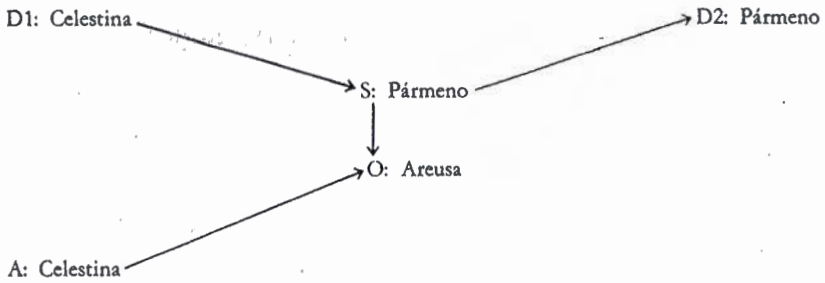
Hay directores, no obstante, que prefieren seguir fielmente el texto hasta su final. ¿Es posible un esquema en que Celestina aparezca en la casilla del Sujeto? La dificultad estriba en que la obra ofrece una búsqueda amorosa y esta tiene un sujeto y un objeto bien definidos. De convertir a Celestina en Sujeto habría que suponer para él un objeto que fuese la consecución del amor de Calisto y Melibea, aparte del lucro de su operación. Los ayudantes y oponentes no cambiarían esencialmente con respecto al primer esquema. Por otro lado, Celestina, que no desea un objeto concreto personificado, sólo persigue con el lucro de su operación una finalidad conservadora, la de seguir viviendo de su oficio de alcahueta. Por lo demás, Destinador y Destinatario podrían caber en el personaje de Celestina.

Este modelo, heterodoxo por varias razones, resulta injusto e improcedente por convertir a Calisto y Melibea, conjuntamente, en objeto de Celestina. Se objetará que los dos amantes son un accidente más

en la vida de la protagonista —relatada en el discurso a grandes rasgos—, uno más de los innumerables emparejamientos logrados por ella. Pero esto es sólo una verdad extra-escénica; en la representación es muy seguro que la historia de Calisto y Melibea da sentido y justifica la obra.

Menores dificultades supondría colocar, dentro del primer esquema, a Celestina en el papel de Destinador junto al de Ayudante. Por lo demás, el director escénico podrá insistir sobre una u otra de sus funciones. Pero está claro que le será muy difícil, si no imposible, no ya suprimir sino ni siquiera paliar su función de ayudante.

Siendo, pues, Celestina un ayudante con relevancia de protagonista, ¿cuál es la función de los criados y sirvientas? Cabría decir que, más que de ayudantes de Calisto y de Melibea, se trata de ayudantes, ayudantes cómplices, de Celestina; a la mayoría de los sirvientes les importa poco la suerte de sus amos, la consecución de su deseo amoroso. En Pármeno, muy en particular, se ejemplifica un comportamiento especial de la movilidad oponente-ayudante. Para convertir a Pármeno en ayudante, Celestina debe inicialmente convertirse en ayudante de Pármeno. La mediación —darle a gozar de Areusa— enriquece a la obra con un esquema actancial pasajero que sería como reflejo de menores proporciones y duración, como una *mise en abyme* adulterada del esquema actancial principal:



Resumiendo: los criados y sirvientes más que oponentes o ayudantes del sujeto o del objeto, aparecen como ayudantes del ayudante principal, Celestina. Bástennos estas anotaciones para indicar la variedad del esquema o de los esquemas posibles de *La Celestina*. Y quede claro que el personaje no pierde talla de no concederle la función de sujeto. Desde otras casillas Celestina puede apoderarse del drama y hacer confluir en él una serie de esquemas incrustados sin que por ello se muestren como gratuitos. Este sería el mérito principal de la obra.

3.8.7. El debilitamiento del sujeto en el teatro contemporáneo

El lector habrá observado que la mayoría de los ejemplos que escogemos están sacados del teatro clásico. La búsqueda de un modelo actancial nos parece más aleatoria, por ejemplo, en teatros como el de Beckett, Ionesco... (para no hablar ahora de todos esos intentos de teatro sin texto). ¿Qué decir del modelo actancial de *La cantante calva* o del más legible *Amadeo o cómo librarnos de su presencia*. En cierto modo no son los actantes los que desaparecen sino, más bien, el deseo del sujeto. En el último ejemplo citado, podemos imaginar que el sujeto (reificado) es ese cadáver que se agranda, ese cadáver cuyo deseo se manifiesta así de modo avasallador, deshaciéndose progresivamente de sus oponentes. En *La cantante calva,* por otra parte, una serie de microsujetos desarrolla una serie caleidoscópica de microdeseos que crean, por acumulación, una situación conflictual-repetitiva, autodestructiva. El debilitamiento del sujeto adopta una forma más «racional» en Adamov, la labor dramatúrgica de sus primeras piezas consiste en mostrar los esfuerzos infructuosos del héroe central por constituirse en sujeto; el subjetivismo de *El profesor Taranne* o de *El sentido de la marcha* es una especie de contraprueba del modelo actancial clásico.

La escritura dramática de Genet duplica o hasta triplica el modelo actancial en razón de ese juego de espejos de la teatralización planteado por su escritura. En *Las criadas,* el sujeto Clara se convierte, al mismo tiempo, en virtud del trabajo de su propio «teatro» imaginario, en el Objeto-Señora. El funcionamiento de «roles» incrustados los unos en los otros (como en un juego de muñecas rusas) cuestiona el funcionamiento actancial clásico, pues el deseo de los sujetos posibles se convierte en una multitud de deseos en el interior de una ceremonia construida para satisfacerlos; el modelo estalla en sujetos parciales pero concurrentes en la ceremonia; así podría explicarse el ensamblaje de los deseos de Madame Irma, de las putas y de los clientes en *El balcón,* de Genet. Un doble modelo, distanciado, muestra cómo la sustitución de la Corte por el Balcón (del Burdel por el palacio real), permite el estrangulamiento de la revolución; pero para ello se precisa de ese incesante deslizamiento metonímico que nos hace pasar, en *El balcón,* del Burdel a la Revolución y de nuevo al Burdel, de los Importantes a sus imágenes. Pero, entonces, ¿dónde está quién? El desplazamiento cuestiona el funcionamiento espacial del modelo actancial. Llegados a este punto clave, el modelo o los modelos actanciales, en su concurrencia o en su conflicto, sólo son comprensibles si hacemos intervenir la noción de espacialidad.

Es lo que hemos intentado mostrar a propósito de Víctor Hugo; es lo que muestra también Rastier en su análisis del *Don Juan,* de Molière,

que así concluye: «La estructura elemental, binaria, de la significación articula cada sistema semiológico en dos espacios disyuntivos» (*op. cit.* pág. 133). El funcionamiento actancial supone la disyunción espacial.

3.9. *Algunas conclusiones*

El análisis actancial, tal como acabamos de presentarlo, es incontestablemente sumario. Pero es posible constatar cómo este análisis puede perfilarlo.

a) Nuestros procedimientos actuales de determinación del modelo actancial son en buena parte artesanales e intuitivos. Sólo la intuición justifica a veces la presencia de un «personaje» en una casilla actancial. Un criterio esencial seguido hasta aquí: las posibilidades de acción, tal como aparecen en la serie de los episodios de la «fábula», resumible (por ejemplo, es ayudante aquel que ayuda en la acción). Los criterios extraídos del análisis del discurso (de los verbos de voluntad o de acción, por ejemplo) son útiles a veces, pero andan particularmente sujetos a caución, pues el discurso del personaje se halla con frecuencia, como hemos podido comprobar, en contradicción con su papel actancial.

De hecho, es útil colocar, uno tras otro, a los personajes en la casilla del sujeto —posible— del modelo actancial siempre que estemos dispuestos a renunciar de inmediato a combinaciones imposibles o estériles. Finalmente, se puede intentar la permutación o la rotación de los personajes de una casilla a otra.

b) Consecuentemente, todo progreso en la precisión del análisis actancial viene condicionado por su examen no en la totalidad del texto sino, diacrónicamente, en la sucesión de las secuencias; sólo el estudio de la evolución de los modelos, secuencia a secuencia, permitirá ver, por ejemplo, las transformaciones del modelo o comprender cómo evolucionan las combinaciones y los conflictos de modelos. Pero este trabajo está sometido al análisis, secuencia a secuencia, del texto; ahora bien, la determinación de las unidades secuenciales es algo extremadamente dificultoso, sobre todo si contamos con que, de buscar el modelo actancial en unidades demasiado pequeñas, nos exponemos a dar con resultados dudosos. Por el contrario, de tomar como base provisional las unidades tradicionales, textualmente anotadas o visibles (actos, cuadros, escenas), es posible determinar una sucesión de modelos actanciales cuya reducción, por superposición, deje visibles uno o varios modelos principales.

c) Rastier ha puesto al día un método, complejo pero preciso, con el que es posible determinar las estructuras profundas por medio del

análisis de las funciones de los actores y por reducción de las funciones redundantes; este método, que supone también la determinación previa de las unidades secuenciales, tiene la desventaja de descuidar la concurrencia de los modelos actanciales[41].

d) El análisis actancial pone en claro no sólo la significación ideológica sino, más precisamente, los conflictos; este análisis permite determinar en el texto teatral el lugar exacto de la ideología y las cuestiones planteadas, si no las respuestas.

e) Corolario: En el plano actancial y en razón de la concurrencia y el conflicto de los modelos, se advierte ya el «dialogismo» del texto teatral, hecho capital por el que, al estar borrado o disfrazado el sujeto de la enunciación (el autor), la conciencia centralizadora que reduciría a uno solo todos los discursos queda aletargada. Aún más, la acción dramática se convierte en un proceso en el que el sujeto sintáctico no está nunca solo; no podría reunir en sí (ni como autor, ni como sujeto de la acción) a todo el sistema escritural que sería su mundo; nadie en el teatro tiene su mundo propio, el universo teatral no es universo de nadie. La red escritural del sujeto entra en pugna o en conflicto con otra red, con otro «sistema planetario», si está en el centro, hay otros centros. Así, pues, de entrada, no hay en el texto de teatro una voz privilegiada que sería la de la ideología dominante; por su naturaleza, el teatro es descentralizado, conflictual, hasta contestatario. Y no es que la ideología dominante no intente sacarle su provecho, lo que ocurre es que en el teatro, incluido el teatro oficial, hacen falta también unos procedimientos especiales, restrictivos y humillantes, de estricta codificación, para acallar su polifonía y hacer campar por sus fueros la voz de la ideología dominante. No nos asombremos viendo a la censura desatarse contra el teatro; los censores no andan equivocados: el teatro es realmente peligroso.

4. Actores, roles

4.1. *El actor*

El actor es una «unidad lexicalizada» del relato literario o mítico. «Los actantes hacen referencia a una sintaxis narrativa; los actores son reconocibles en el interior de los discursos particulares en que se manifiestan»[42]. En otros términos, los *actores,* dotados por lo general de un nombre, son unidades particulares que el discurso dramático específica con gran sencillez: un actor (del relato) = un actor (un comediante). Con ello no queremos decir que la noción de actor esté reservada al

[41] Rastier, *op. cit.*
[42] Greimas, *Sémiotique narrative et textuelle.*

ámbito teatral. Desde esta perspectiva, el actor sería la particularización de un actante; sería la unidad (antropomórfica) que pone de manifiesto, en el relato, la noción (o la fuerza) que abarca el término de actante. Así, el actante destinador está lexicalizado bajo las especies del actor-rey en *El Cid,* en los posibles esquemas finales de *Fuenteovejuna, El alcalde de Zalamea,* etc. En *Fedra,* el actante-ayudante está lexicalizado bajo la especie del actor-nodriza Enone.

Greimas que inicialmente creyó, como acabamos de ver, que el actor era una particularización del actante, ha debido reconocer que «si un actante (A1) podía manifestarse en el discurso por varios actores (a1,a2,a3), lo contrario también era posible; es decir, es posible que un actor (a1) pueda sincretizar varios actantes (A1, A2, A3)»[43].

El actante es un elemento de una estructura sintáctica que puede ser común a varios textos; el actor es, en principio, actor de un relato o de un texto concreto. Un mismo actor puede pasar de una casilla actancial a otra u ocupar varias casillas a un tiempo; así, en todo relato amoroso, el sujeto y el destinatario son el mismo actor. Recíprocamente, es imposible construir un esquema actancial (sobre todo en teatro) sin incluir a varios actores en una misma casilla actancial.

Se da, no obstante, un rasgo en común entre el *actor* y el *personaje.* ¿Cómo distinguir al actor del personaje?[44]. Uno y otro son instrumentos de la estructura de superficie, no de la estructura profunda y, como tales, corresponden a un *lexema.* Al actor, en tanto que lexema le corresponden un cierto número de *semas* que lo caracterizan (sema = unidad mínima de la significación). Entre estos semas no está la individualidad. Hablando con propiedad, ni el actor ni el actante son personajes. La distinción no es tan sencilla: para Propp la noción de actor comprende, hasta cierto punto, la noción de *personaje actante* (nombre + atributo). Greimas define inicialmente el concepto de actor «fiándose únicamente en *su* concepción ingenua, como la de un personaje que, en cierto modo, permanece a lo largo del discurso narrativo». Pero tal concepción es aún inadecuada, podemos considerar a varios personajes como un solo actor; pensemos, por ejemplo, en los múltiples pretendientes a la mano de una princesa en un cuento de hadas, estos pretendientes no son el mismo *actante* (pues sólo uno de ellos la conquistará) sino un mismo *actor:* el actor *pretendiente de la princesa.* Imposible confundir al *actor* con el *personaje.*

El actor es, pues, un elemento animado caracterizado por un funcionamiento idéntico, de ser preciso bajo distintos nombres y en diferentes acciones, según los casos. En *Las pillerías de Escapino,* de Molière, Escapino, sea cual sea su cometido actancial (destinador, sujeto o ayudante, según el modelo construido y según las secuencias), es el *actor que ingenia y fabrica las pillerías,* el actor cuya reiterada acción consiste en engañar a los demás, de ahí ese relato repetitivo de las «pillerías» que le hace culpable a los ojos de Leandro. Escapino se asemejará a cualquier otro personaje que tenga su mismo papel actorial: el de engañar y defraudar.

El actor se caracteriza:

1. por un *proceso* que le pertenece: SN + SV (es decir, tiene el papel de sintagma nominal en relación con el sintagma verbal: *Escapino + engañar a X);*
2. por un cierto número de rasgos diferenciales de funcionamiento binario. Análogo al fonema de Jakobson, el *actor* es un «paquete de elementos diferenciales» próximos a lo que Lévi Strauss llama *mitemas:* «En un cuento (nosotros añadiríamos de grado «en un texto teatral») un rey no es solamente un rey, o la pastora sólo una pastora; estos términos y los significados que abarcan se convierten en los medios sensibles para construir un sistema inteligible formado por las oposiciones *macho//hembra* (en su aspecto natural) y *alto//bajo* (en su aspecto cultural) con todas las permutaciones posibles entre los seis términos»[45]. La aproximación entre mitemas y semas implica una comparación, no una identificación. Sin embargo, Lévi Strauss añade algo que se acerca a nuestro campo de investigación: «(estos mitemas) resultan de un juego de oposiciones binarias o ternarias (lo que las hace comparables al fonema) pero con elementos cargados de significación, en el plano del lenguaje, que son expresables con palabras del vocabulario»[46].

Un actor se define, pues, por un cierto número de rasgos característicos. Si dos personajes poseen a la vez *las mismas características y hacen la misma acción* constituirán un mismo *actor.* Por ejemplo, un actor es aquel que juega un papel fijo en una ceremonia religiosa; aquel que juegue el mismo papel será el mismo actor si posee los mismos rasgos característicos (la cualidad de sacerdote, por ejemplo). Las diferencias en los rasgos característicos marcan la oposición de un actor con otro: por ejemplo, *actor-mujer//actor-hombre.* Así, pues, los actores forman parte de un cierto número de paradigmas: el paradigma *femenino//masculino* o el paradigma *rey//no rey.* Como «unidad» del relato, el actor es el punto donde se cruzan un determinado número de paradigmas y uno o varios sintagmas narrativos (su *proceso).*

Así, por ejemplo, los personajes cornelianos representan un cierto número de actores caracterizados por sus rasgos distintivos. Tomemos el caso de *Cinna.* Los tres personajes, Cinna, Emilia y Máximo, son tres

43 *Ibíd.,* pág. 161.

44 Ver V. Propp: «Sucede que una misma y única esfera de acción llegue a dividirse entre varios personajes o que un solo personaje ocupe varias esferas de acción.»

45 Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale II,* pág. 170.

46 *Ibíd.*

actores-conspiradores, con el mismo proceso (la misma acción), es decir, la conspiración, y ciertos *rasgos distintivos* (jóvenes, ligados a Augusto, hostiles a su tiranía). Por supuesto que no son idénticos en todos sus *rasgos distintivos:* Emilia es *mujer* y Cinna es *amado,* rasgo que lo distingue de Máximo. El actor es, pues, un *elemento abstracto* que permite ver las relaciones entre personajes, la identidad de «función actorial». En las piezas de vejez de Corneille, lo esencial de la función actorial gira en torno al rasgo distintivo *rey//no rey.* El análisis de esta función nos es útil para la determinación de los personajes y de sus relaciones (ver, más adelante *El personaje,* cap. III). En Racine, la oposición *rey//no rey* deja de ser operativa para centrarse en la oposición *potentado/no potentado.* El poder deja de afirmarse como «real», es decir, legítimo y de derecho divino, mostrándose más bien como una situación de fuerza. Obtenemos así un juego de *actores* extremadamente sencillo:

amante//no amante	a
amado//no amado	b
potentado//no potentado	c
hombre//mujer	d
no exiliado//exiliado	e

El trío de personajes de *Berenice* quedaría así caracterizado:

Antíoco = a - b - c d - e
Tito = a b c d e
Berenice = a b - c - d - e

Observamos que el rasgo *rey//no rey* es un rasgo no pertinente puesto que todos son Jefes de Estado, *reyes.* Lo que opone a Tito y Berenice, unidos, por lo demás, por el *amor*[47] es la *situación de poder* y el *exilio;* por otro lado, todo (salvo el amor, desgraciadamente) debería unir a Berenice con Antíoco; el elemento estructural decisivo, el que determina al actor raciniano, es la situación *exilio + no poderío,* característico de actores como Junia, Andrómaca, Berenice, Británico, Mónima, Atálida, Bayaceto —que *no aman* al poderoso— y Berenice y Ester —que lo *aman.* Podemos constatar, así mismo, que la identidad de los rasgos distintivos no basta para establecer la identidad de los actores, se precisa también de la identidad del proceso (no es lo mismo amar al no potentado que amar al potentado). Con ello podemos percibir:

a) que no es tan fácil distinguir la *cualidad* propia del actor (amante//no amante, por ejemplo) de su proceso, ya que tanto la una como el otro son en rigor *predicados.* La noción de *actor* es todavía una noción confusa;

b) que esta noción sirve para explicar el funcionamiento del personaje y, más concretamente, las relaciones de los personajes entre sí;

c) que lo que caracteriza al «material» animado de un autor es su provisión de actores; lo que comúnmente se conoce como personajes-tipo. Las mujeres de Corneille, los niños de Meterlinck, son actores, es decir, personajes dotados de un determinado número de rasgos distintivos comunes. Esta noción puede aclarar el universo dramático de un autor.

[47] Esta observación elemental permite quizá sobrepasar las discusiones psicologizantes en torno al amor o a la saciedad eventual de Tito.

4.2. *Roles*

Desde esta perspectiva se corre el peligro de confundir al *actor* con el *rol.*

¿Qué es un rol? Greimas y F. Rastier lo emplean con frecuencia en el sentido de función (el rol actancial, o el rol actorial —el rol de *agresor,* por ejemplo). Nosotros lo emplearemos en el sentido con que lo usa Greimas *(Du sens):* actor codificado limitado por una función determinada. Como el actor, el rol es una de las mediaciones que permiten pasar de un «código» actancial abstracto a las determinaciones concretas del texto (personajes, objetos).

Así, en la *Comedia del Arte* todos los actores son roles, determinados por una función impuesta por el código; Arlequín tiene un comportamiento funcional previsible, no alterable. En el circo, el Augusto es un rol codificado. En una ceremonia religiosa los roles son desempeñados (o pueden serlo) por *diversos actores* (un cardenal, un obispo o hasta un humilde cura rural pueden *decir la misa* o *administrar los sacramentos*). Este sentido está próximo al sentido tradicional del rol (codificado) en el teatro (y hasta de lo que se da en llamar «papel»). El Matamoros no es un actor sino un rol, aunque venga definido por rasgos diferenciales aún más precisos. Hablando con propiedad, un rol sólo puede darse en un relato rígidamente codificado (ceremonia religiosa o forma de teatro muy regulada). Así, los personajes de la comedia clásica no son propiamente actores sino roles: el padre Noble (la Barba), la joven doncella, el traidor, el galán, el indiano, el gracioso...

En las formas teatrales (o no teatrales) codificadas con menor rigor, un personaje puede desempeñar un rol para el que no está conformado; en una novela sentimental, el joven galán puede representar el *rol de padre* de la heroína huérfana, es posible el paso, el deslizamiento, actor-rol; por ejemplo, Ruy Blas, actor en virtud de un número concreto de rasgos distintivos y por un *proceso determinado* (enamorado de la

Reina), desempeña el *rol objetivo del traidor* (enmascarado que falsifica su identidad y fabrica trampas). El proceso se realiza del modo siguiente: paso *del actor al rol codificado* y retorno, luego, *del rol codificado al actor;* en la representación, puede darse un trabajo que saque a los personajes de su código primero para volverlos a codificar de otro modo; un determinado rol (melodramático, por ejemplo) puede ser subvertido textual o escénicamente. Puede darse la adopción hiperbolizada del código del melodrama en una representación, se pueden alterar al máximo los roles melodramáticos atribuidos a los personajes; o descodificar a los personajes del melodrama para codificarlos de otro modo. En la representación, todo un trabajo de contestación ideológica es posible construyendo signos que muestren la oposición y abran un abismo entre el actor y el rol o, al contrario, instalen la burla al identificar al actor con el rol. Por ejemplo, se pueden construir los galanes de Racine (actores) codificándolos en la representación según las normas del galán del drama popular sentimental.

El director teatral y el comediante pondrán en práctica este análisis que tan detalladamente establece la diferencia entre el actor, y su proceso, y el rol codificado. Son ellos los que optarán por la descodificación del personaje para volverlo a codificar de otro modo o, por el contrario, para fundamentar al actor y su proceso en un código (teatral o sociocultural). Y así como cualquier análisis semiológico del texto acaba poniendo en claro el código que sostiene el proceso de escritura y conforma los elementos animados del relato confiriendo a este código su historicidad y sus caracteres ideológicos, de igual modo toda representación debe trabajar sobre la relación entre actor y rol (en el sentido semiológico de los términos) para poner en claro o para paliar la historicidad y las determinaciones ideológicas del doble código del texto y de la representación. Un texto escrito para un código de representación a la italiana puede ser descodificado y recodificado para un código de representación distinta, los actores y los roles pueden ser reescritos, en consecuencia, y la relación de los unos con los otros deberá ser reconstruida. Se advertirá cómo resulta decepcionante —por muy necesario que parezca— un análisis puramente textual del teatro, análisis que puede ser dejado de lado, puesto patas arriba, incluso, por la práctica significante de la representación.

Nota. En lo concerniente en concreto a los roles teatrales, hemos de decir que algunas de sus determinaciones no provienen sólo del diálogo, ni siquiera de las didascalias, sino que se derivan de un código no-escrito (tradicional), de una gestualidad codificada al máximo; así, el rol del Matamoros es determinado escénicamente (por su vestuario y gestualidad) por la tradición de modo mucho más preciso que en los textos. En este caso, la relación texto-representación se invierte; el texto es algo secundario, en dependencia de la representación; las determinaciones escénicas del rol completan las determinaciones textuales

y hasta las condicionan y predeterminan en cierto modo. Hay una razón simple y material que da cuenta de las condiciones de dependencia de la escritura teatral. Escribir para el teatro no significa escribir para la economía de editores y libreros; se trata, más bien, de una práctica socioeconómica, la de la escena, lo que implica un lugar escénico, unos comediantes, un público, unas inversiones y unas estructuras materiales cuyas consecuencias inciden en la escritura. Raros son los ejemplos de escritura teatral realizada al margen de las condiciones materiales (en las que incluimos las condiciones de «recepción» por parte del público); de descuidar estos condicionamientos, la escritura teatral se expone a la irrepresentabilidad o a la falta de comprensión[48]. De no escribir para la representación, las distorsiones textuales quedarán al descubierto, el código de la representación (históricamente determinado) quedará visiblemente violado y subvertido.

Estamos poniendo el dedo en la llaga, en la llaga de los límites del análisis semiológico que se apoyaría solamente en el análisis del relato textual. Si la distinción texto-representación es un presupuesto metodológico necesario, posteriormente la semiología del teatro podrá mostrar la articulación entre ambos, trastornando dialécticamente el orden teórico texto-representación.

En cualquier caso, resulta necesario —y aquí caben de lleno los estudios históricos— hacer el inventario de los rasgos distintivos que constituyen los roles codificados en el teatro, su evolución y su relación construida entre el *proceso* del actor y el funcionamiento del rol; así, pues, sería preciso analizar la relación entre el actor Escapino (artífice de pillerías) y el rol codificado del criado (en particular del criado pícaro) de las comedias latina e italiana. Resulta también interesante ver cómo el actor Escapino pasa de una casilla a otra, de la casilla-ayudante a la casilla-detinador hasta la casilla-sujeto. Un ejemplo entre otros: el Bufón de *El rey Lear,* de incierta asignación actancial (¿se trata de un ayudante o es el doble del sujeto-objeto Lear?) es un *actor* cuya función, entre otras, es la de hablar con burla de la realeza y de la paternidad de Lear al tiempo que se inscribe en el *rol codificado* de bufón del Rey (vestuario, comportamiento, gestualidad, expresiones groseras, populares y eróticas).

[48] ¿Fue ese el caso de Valle o del teatro superrealista de Lorca? ¿Debe, entonces, el autor limitarse a las posibilidades escénicas, al estado de investigación escénica en el momento en que escribe? La historia prueba que los inconformismos, los rupturismos vanguardistas llevan consigo la penitencia en su «pecado», la penitencia del rechazo a ser representados, al menos en su momento, o de serlo en la incomprensión de la inmensa mayoría. Y, no obstante, es posible que actúen como fermento de próximas realizaciones que hagan evolucionar el arte dramático. *[N. del T.]*

4.3. *Procedimientos de determinación*

La determinación de los *actores* y *roles* en el texto y en la representación teatral es relativamente fácil ateniéndonos a un estudio intuitivo y artesanal. Es fácil determinar la *acción* principal de tal o cual «personaje» (o las condiciones sucesivas). Un ejemplo: Hermiona ama a Pirro; Hermiona hace matar a Pirro después (dos procederes sucesivos que quedan de manifiesto). También es fácil dar con los rasgos característicos que conforman a un actor (mujer, joven, situación de poder). En lo referente al *rol,* es importante considerarlo en relación con el código teatral contemporáneo (o anterior), interviene aquí la noción de *historia del teatro* y de *género* (Comedia del Arte, comedia, tragedia, melodrama, astracán, etc.). Este tipo de investigación lo hacen de modo espontáneo los comediantes y los directores de escena; se da como una investigación «salvaje» del actor y del rol.

Algunas observaciones, no obstante:

a) El actor, como el actante, difícilmente pueden estudiarse por separado; al igual que existe un sistema actancial, existe también un conjunto actorial cuyos rasgos distintivos forman un sistema oposicional (como hemos visto en el ejemplo de *Berenice*). Es de gran importancia determinar el conjunto actorial, pues es él el que orienta la legibilidad de la representación por medio de un juego de determinaciones y de oposiciones simples y limitadas en número.

b) Una investigación más precisa exigirá un estudio, secuencia a secuencia (ver *infra* el análisis de las secuencias, cap. V, 3) con: 1.°, anotación de las acciones del actor por el orden en que aparecen; 2.°, anotación desde un punto de vista lexical, de los verbos en que el actor figura como sujeto de la enunciación; 3.°, anotación, también por orden de aparición, de todos los rasgos sémicos que figuran en las didascalias y en el diálogo (incluido el diálogo en que el actor no figura). Un análisis aún más afinado tendría que vérselas con el estudio no tanto del actor cuanto del personaje. En definitiva, el análisis del funcionamiento actorial forma parte integrante del análisis de los personajes; el actor es una de las capas que aclaran y simplifican el complejo conjunto que conforma al personaje teatral.

CAPÍTULO III

El personaje

No es ninguna novedad repetir que el personaje está en crisis, ni es difícil comprobar que su situación se agrava. Dividido, roto, repartido entre sus muchos intérpretes, cuestionado en su discurso, desdoblado, disperso, el personaje sufre todas las humillaciones y avatares a que lo someten la escritura y la puesta en escena contemporáneas.

1. CRÍTICA DE LA NOCIÓN DE PERSONAJE

1.1. *Crítica del discurso tradicional*

Los análisis sobre el personaje (incluidos los análisis sobre el personaje clásico, cuya «existencia», al menos virtual, nadie pone en tela de juicio) contribuyen a su atomización. Se le considere como *actante, actor* o *rol,* al personaje se le convierte, desde la perspectiva de la semiología contemporánea, en lugar de confluencia de *funciones,* no se considera ya como copia sustancial de un ser. El «personaje» en teatro ¿es una noción de la que podemos prescindir, según pretende F. Rastier (*op. cit.*), que en su estudio sobre *Don Juan* hace un explosivo proceso al personaje, llegando a negarlo de cabo a rabo?

El «personaje» se sitúa en la encrucijada de todas las incertidumbres textuales y metodológicas y, lo que es más, se convierte en el mismo centro de la polémica. F. Rastier tiene razón al mostrar (por un gracioso juego de citas) de qué modo la crítica tradicional, sobre todo la crítica escolar y universitaria, se aferra todavía, como a un arma ideológica insustituible, a la noción de personaje en su lucha por frenar a la llamada «nueva» crítica. Por encima de estos problemas de método está en

juego el Yo en su autonomía de «sustancia», de «alma» —nociones bastante socorridas después de ochenta años de trabajo y de renovación de la psicología—. ¿Puede seguir afirmándose de los personajes literarios lo que apenas si se dice ya de los seres humanos en el contexto de su existencia concreta? No nos extrañe entonces el tópico, exagerado hasta la comicidad, que convierte a los personajes literarios en «seres más verdaderos que algunos seres vivos, más reales que la misma realidad». Como si se pudiera transportar al plano fantástico de la creación literaria la noción idealista de *persona,* noción que en cualquier otro dominio ha sido ya desmantelada...

Así se explica que el discurso tradicional siga aferrado al personaje de novela, de teatro —sustancia, alma, sujeto transcendental kantiano, *carácter* universal, hombre eterno hipóstasis ininterrumpidamente renovable de la conciencia burguesa, flor suprema de la cultura, inevitable florón de la ideología dominante—. «Eterno», aunque reciente (pues esta noción se remonta, en el mejor de los casos, a la segunda mitad del XVIII).

Advirtamos que esta angustiada negativa a rechazar la noción de *personaje* obedece también al hecho de querer preservar la idea de un *sentido* preexistente al discurso dramático. Operación doblemente «beneficiosa», con ella por un lado se pone a salvo la intencionalidad de la creación literaria (con perjuicio para la elaboración del sentido por parte del espectador) y, por otro lado, se preserva a la literatura dramática del contagio de la representación. La autonomía, la preexistencia del «personaje» a toda representación en que pudiera aparecer son garantes de la autonomía de la «cosa literaria» (frente a ella, la producción propiamente teatral, es decir, la representación, habría de ser considerada como una degradación material y concreta). La preexistencia del personaje es uno de los medios que aseguran la preexistencia del sentido. El trabajo de análisis será, entonces, el de un descubrimiento del sentido, ligado a la esencia misma del personaje, de una hermenéutica de la «conciencia», no el de una construcción del sentido (desconstrucción-reconstrucción). El trabajo de los semánticos contemporáneos se opone a esas supervivencias tan maravillosamente eficaces.

1.2. *El personaje y sus interpretaciones históricas*

Aún más, quizá sea posible afirmar que no existe el personaje textual en toda su pureza. El personaje textual, tal como se nos presenta a la lectura, no está solo, viene acompañado por los discursos (interpretaciones) de que ha sido objeto a lo largo de su vida como personaje. Esos discursos que lo acompañan serán tanto más variados cuanto más intensa y dilatada haya sido su carrera teatral. Por ejemplo, nuestro conocimiento de Fedra, nuestra posible lectura del personaje, irá acompañada de las exégesis sobre Racine (y sobre *Fedra,* en concreto), exégesis que se inician en el XVIII (Voltaire) y prosiguen, acrecentadas e indiscutibles, a lo largo del XIX y de la primera mitad del siglo XX: Fedra, imagen de la pasión; Fedra, alma desgarrada; Fedra, cristiana desamparada por la gracia; Fedra, conciencia del Mal; Fedra, «persona» fascinante, etc[1]. Con todo esto queremos decir que nuestra actual lectura no será la lectura simple de un texto sino la lectura de un texto + un metatexto[2]; y es precisamente esta suma del texto más el metatexto la que sostiene la sacrosanta noción clásica de personaje, los análisis de los personajes, sobre todo de los más representativos. Parece, pues, que la tarea más urgente del análisis es la de deshacer el conjunto formado por el texto más el metatexto. Y no es que con ello vayamos a dar con la visión pura, ahistórica, del texto (y del personaje textual). Esto es algo realmente imposible; no obstante, la supresión del metatexto nos permitirá descubrir las capas textuales que él ocultaba. Por descontado que no se dan lecturas ni puestas en escena inocentes; ni hemos de sorprendernos ante una lectura cuya evidencia se deba a su dependencia de un discurso aprendido, tradicional.

Como lo demuestra F. Rastier, la desconstrucción del personaje «clásico» fue ya la labor de Propp, quien puso el acento sobre la *acción* en detrimento del *agente:* «En el estudio del cuento, lo único importante es saber *qué* hacen los personajes, el *quién* lo hace y el *cómo* lo hace son cuestiones accesorias.» Esta explicación no es suficiente; por supuesto que es de una importancia capital saber que Teseo *ordena matar* a su hijo, o que Fuenteovejuna mata al comendador; pero también importa advertir que, en la mayoría de los casos, la *acción* es inseparable de la relación fundamental entre los protagonistas (la acción -muerte es insepa-

[1] Hablando de *la Celestina,* Marcel Bataillon sugería tres posibles escenificaciones que se corresponderían, *grosso modo,* con las tres interpretaciones a que ésta ha sido sometida a lo largo de la historia. La primera sería la intepretación primitiva, realista, en la que el amor carnal alterna con el amor idealizado. La segunda sería la interpretación romántica, que se complace particularmente en los «monólogos apasionados y movidos, en las escenas sentimentales, en las declamaciones trágicas (...), donde lo tenebroso o hasta lo feo sirven de contraste a los aspectos luminosos o grandiosos del amor». Tras el romanticismo vendría la interpretación de la obra como «una pintura realista de los bajos fondos que anuncia el naturalismo son una audacia admirable». M. Bataillon, *La Célestine,* conferencia pronunciada con motivo de la representación de la obra en París, adpt. de Humberto Pérez de la Ossa y Luis Escobar, 8 de abril de 1958. Publicada en *Réalisme et poésie au théatre,* París, C.N.R.S., 1967, págs. 11-22. En la apreciación de J. Gillibert, que adaptó y dirigió la obra en Francia en 1972, con María Casares en el papel de la protagonista, los autores clásicos llegan a nosotros «interpretados». De ahí que Gillibert pretenda escapar a las interpretaciones: «Toda predisposición *realista,* sea de tipo sociológico, sea de tipo psicológico, sea —y esto es aún más grave, de significaciones no es más que un positivismo innecesario.» Cfr. F. Torres Monreal, *La Celestina de J. Gillibert,* en Vol. homenaje al profesor Muñoz Cortés, Univ. de Murcia, 1976, págs. 765-766. *[N. del T.]*

[2] Llamamos *metatexto* al texto-comentario que se adhiere al texto literario a modo de expansión o explicación.

rable de la relación padre-hijo en Teseo, o de pueblo humillado-déspota en Fuenteovejuna).

Rastier insiste, con razón, en la dificultad de distinguir entre la *calidad* y la *acción* del personaje. ¿Cómo es posible separar con exactitud lo que es del rasgo distintivo *amante* (X es amante) de lo que es del *proceso* (X ama a Y)? «La oposición entre *acción* y *cualidades* no tiene, en lingüística, ninguna base científica», insiste Rastier; y aún añade, lo que no ignora ningún teatrólogo, «los inventarios de las "cualidades" y de las "acciones" de un actor varían correlativamente a lo largo del relato. Aparte de que esto suponga la ruina de la identidad del personaje consigo mismo[3], implica que (...) la oposición entre cualificaciones y funciones cesa, por ello de ser operativa».

1.3. *El personaje teatral*

Por las razones que exponemos a continuación, esta reflexión crítica, perfectamente pertinente y capaz de dar al traste con el metadiscurso clásico sobre el personaje, no es totalmente adecuada en el terreno teatral:

1. Hay algo que permanece por encima de las variaciones de toda cualificación o función, por encima o por debajo del paso de un rol actancial a otro; este algo permanente es el comediante, su existencia y su unicidad física. Veremos, más adelante, la importancia de esta cuestión.

2. F. Rastier remite la definición «ontológica» de los personajes a la «ilusión referencial» (y no le faltan razones para hacerlo); pues bien, el teatro se encuentra, por definición, dentro de una ilusión referencial ya que el signo teatral posee el doble estatuto de ser conjunto semiótico y *referente construido* del texto teatral (ver *supra* I, 2.8.). En el dominio del teatro no es posible escapar totalmente de una *mímesis* impuesta, ya que la realidad corporal del actor (comediante) consiste en el mimo del personaje-texto. Este carácter físico del teatro le asegura una (relativa) permanencia al personaje-texto, con todos los deslizamientos, mutaciones y cambios paradigmáticos posibles.

3. En la medida en que el texto teatral es esencialmente no lineal sino *tabular*, el personaje es un elemento decisivo de la verticalidad del texto; el personaje permite unificar la dispersión de los signos simultáneos. El personaje representa así, en el espacio textual, el punto de cruce o, más exactamente, de incidencia del paradigma sobre el sintagma; *se trata de un lugar propiamente poético*. En el ámbito de la representación viene a ser como el punto de amarre que anuda la diversidad de los signos.

[3] Adviértase que este aniquilamiento de la identidad del personaje consigo mismo es inconcebible sin una relación dialéctica con cierta permanencia del personaje: sólo es cambiable lo que permanece.

En nuestra opinión, la noción de personaje (textual-escénico), en su relación con el texto y con la representación, es una noción que, actualmente, no puede dejar de lado la semiología teatral, aun en el caso de que no haya que considerarlo en absoluto como una *sustancia* (persona, alma, carácter, individuo único) sino como un *lugar* geométrico de estructuras diversas, con una función dialéctica de *mediación*. Lejos de ver en el personaje una verdad que permite construir un discurso o un metadiscurso organizado, habrá que considerarlo como el punto en que se dan cita funcionamientos relativamente independientes.

a) Al personaje (de teatro) no se le debe confundir con el discurso psicologizante o hasta psicoanalítico que sobre él se pueda construir. Por muy brillantes que sean, estos discursos no les parecen muy reveladores a los prácticos del teatro. Y con razón. Lo peligroso de estos discursos radica en que nos ofrecen una función de disfraz, de disimulación del verdadero funcionamiento del personaje. Estos discursos aíslan al personaje del conjunto del texto y de los otros conjuntos semióticos constituidos por los restantes personajes. En fin, estos discursos se exponen a presentar al personaje como una «cosa» o, en el mejor de los casos, como un ser que hay que descubrir por medio de una práctica de desenmascaramiento a través de las palabras; se exponen a fijarlo, a «petrificarlo», a convertirlo en objeto y no en lugar indefinidamente renovable de una producción de sentido. Es también lo que hace discutible la práctica usual del teatro, sobre todo a inicios de siglo (Stanislavsky —todavía frecuente en el trabajo del comediante—), consistente en reconstruir para su personaje unos sentimientos, una biografía extratextuales, unas motivaciones aparentes u ocultas. La práctica de la identificación afectiva del comediante con esta construcción fantasmática del personaje así entendido es una práctica de la que, en el mejor de los casos, es lícito desconfiar. *El personaje de teatro no debe ser confundido con ningún discurso que sobre él pueda construirse.*

b) No sería concluyente imaginar que el cuestionamiento del personaje de teatro vaya a ser solucionado con una *nueva* teoría científica. Tampoco creamos que el personaje-ilusión que reemplaza, y con algunas ventajas, al personaje real no ha funcionado efectivamente en teatro. Este personaje ha hecho las delicias del teatro burgués y de la representación de los clásicos hasta fechas muy recientes. En realidad, la práctica científica que permite la *distanciación* del personaje es incomprensible fuera del *movimiento histórico* que la posibilita. No se podría tomar al personaje como objeto de análisis —decimos análisis, no intuición o comunicación afectiva— si antes no se lo desacraliza y entiende

como el producto del mito burgués de la persona absoluta: «¿Qué hacer ahora —se pregunta Brecht— cuando en la vida real el invividuo, como tal individuo indivisible e inalterable, se va extinguiendo irremisiblemente?». El trabajo de una semiología del personaje consiste en mostrarlo precisamente como divisible, alterable y articulado en elementos —él mismo sería uno de ellos— de uno o varios conjuntos paradigmáticos. Adviértase, pues, que el personaje, como posible unidad semiológica, es sólo una unidad provisional: átomo indivisible, formado, no obstante, por unidades inferiores a él mismo que, como el átomo, pueden entrar en composición con otros elementos.

c) El personaje no se confunde con las otras unidades o sistemas en los que puede figurar, no se confunde con el *actante,* por mucho que su rol sea con frecuencia un rol actancial; el actante es elemento de una estructura sintáctica, el personaje es un agregado complejo agrupado unitariamente en torno a un nombre.

d) El personaje no se confunde con el actor; varios personajes pueden ser un solo actor (el actor-mensajero, por ejemplo). F. Rastier se pregunta y responde: «¿Podríamos decir que los dos ángeles que se aparecen a María Magdalena (*Juan,* 20,12) constituyen dos personajes diferentes? Si nada, desde un punto de vista funcional permite diferenciar a estos dos ángeles, para el análisis del relato se tratará de un solo actor». Este ejemplo, de una claridad tan meridiana, nos permite comprender —en contra de Rastier, paradójicamente— las razones por las que no podemos suprimir la noción de personaje; ignoramos el por qué Juan escribe «dos ángeles», pero es evidente que la significación del relato evangélico no es la misma siendo los ángeles dos o uno solo; la duplicación del ángel es significante, es un presupuesto que podemos admitir, incluso si, como es aquí el caso, su significación precisa se nos escapa. Con mayor razón, en el ámbito del teatro, la división de un «actor» en varios personajes (la multiplicación de *inoportunos* en *Los inoportunos* de Molière), en el texto o en la representación, es un procedimiento de escritura significante. Al personaje se le puede considerar, en cierto modo, como una abstracción, como un límite, como el cruce de series o de funciones independientes, o se le puede considerar como un conglomerado de elementos no autónomos; en cualquier caso, será imposible *negar* su existencia, decir que una noción *a* es la relación, la adición o el producto de los elementos *b* y *c* no quiere decir que *a* no exista ($a = b + c$; $a = b$ por c; $a = b : c$). Que el personaje no sea una sustancia sino una *producción,* que sea un cruce de funciones o, más concretamente, la intersección de varios conjuntos (en el sentido matemático del término) no significa que no se le deba tener en cuenta, aunque sólo sea desde un punto de vista lingüístico: el personaje es *sujeto de la enunciación.* El personaje es el sujeto de un discurso que viene marcado con su *nombre* (discurso que debe pronunciar el comediante que lo represente). Así, pues, el personaje es un *objeto de análisis* aunque se lo niegue

como sustancia o ser. ¿Cuáles serán los elementos y los hilos conductores a tener en cuenta en el análisis del personaje? El primero e incontestable es el que acabamos de ver: que el personaje es sujeto de un discurso; el segundo, que el personaje —que forma parte de varias estructuras que podríamos denominar sintácticas— puede ser considerado como el equivalente de una palabra, de un *lexema.* Como tal funciona en el interior de las estructuras sintácticas: sistema actancial (estructura profunda), sistema actorial (estructura de superficie). En su cualidad de lexema, el personaje funciona en el interior del conjunto del discurso textual y puede inscribirse, en consecuencia, en una figura retórica (metonimia o metáfora). En fin, con ayuda de las determinaciones textuales que le son propias se puede construir un conjunto semiótico que el comediante podrá poner de manifiesto en la representación, con todo lujo de transformaciones, teniendo en cuenta que: *a*) no podrá restituir *todas* estas determinaciones; *b*) que, por razones históricas, estará obligado a buscar con frecuencia equivalentes; *c*) que, inversamente, la persona física y psíquica del comediante aportará al personaje determinaciones imprevistas.

2. El personaje y sus tres hilos conductores

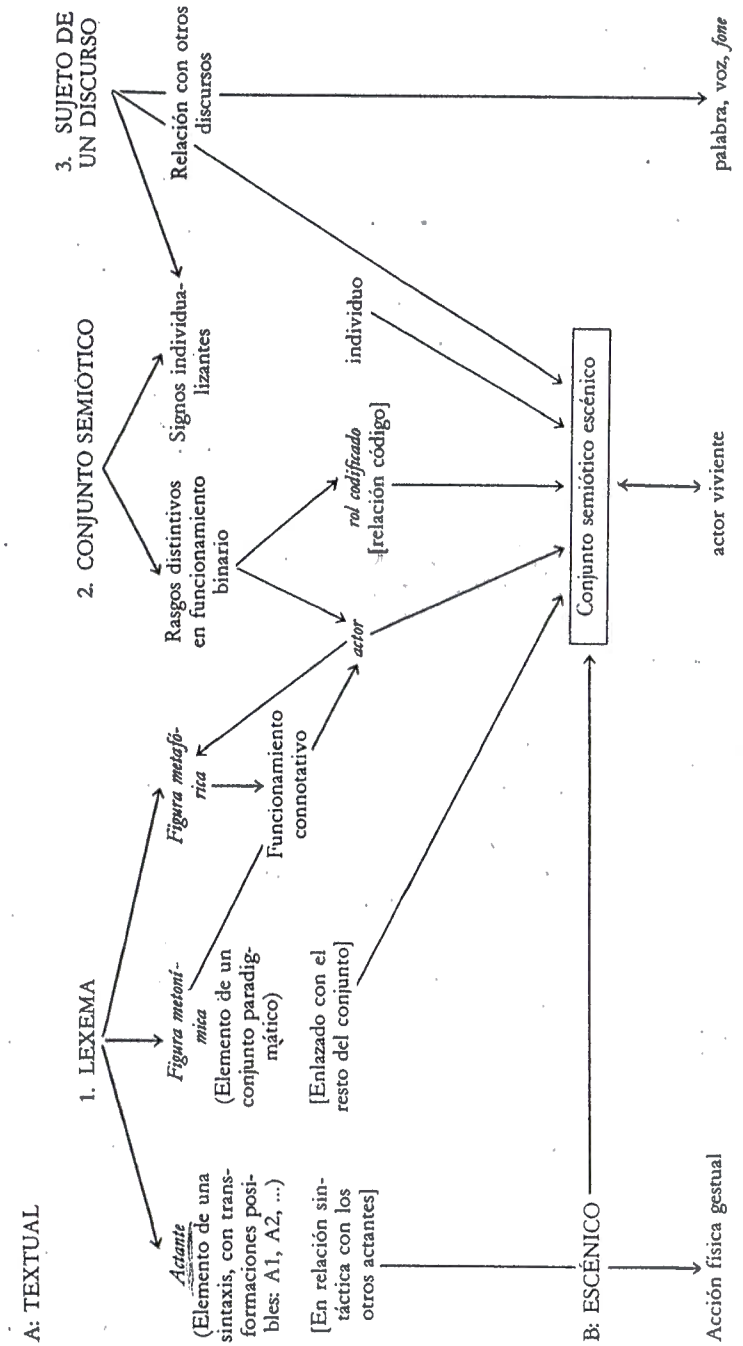
Tres direcciones de investigación se ofrecen, pues, a quien quiera estudiar, con algunas limitaciones, un personaje de teatro: *a*) que estas tres direcciones deben ser estudiadas concurrentemente; *b*) que la importancia de cada una de ellas varía según el momento de la historia del teatro; *c*) que ningún personaje debe ser estudiado por separado, a no ser de modo provisional.

2.1. *Esquema*

El esquema del personaje que aquí presentamos nos muestra cómo:

a) El análisis semiológico de un personaje de teatro constituye una operación extremadamente compleja. Es muy difícil seguir uno de los hilos y analizarlo hasta el final sin encontrarnos con los otros hilos que se le cruzan en su camino o con las ramificaciones que los enlazan.

b) El análisis de un personaje se encuentra, por vía de aproximación o por vía de oposición, con los análisis de los otros personajes, a todos sus niveles. El análisis por separado del funcionamiento de un personaje se ha de entender como una operación provisional. Los rasgos de un personaje están siempre marcados por oposición a otro; un



personaje marcado por el rasgo *rey* se opone a un personaje *no-rey* o a un personaje *otro rey*. El rey es rey porque se opone a otros personajes o se diferencia de ellos.

c) El aspecto referencial, como tal, está ausente de este cuadro. En efecto, la semiología del personaje coloca a distancia al referente (que en el discurso o en el metadiscurso sobre el personaje constituye el primer elemento presente).

d) Este elemento referencial está necesariamente presente en la construcción escénica del personaje; el personaje representado por el comediante se parece forzosamente a alguien o a algo. El Comendador de *Fuenteovejuna,* representado en París en 1938, o en fechas posteriores, durante la dictadura franquista, se asemejará a un personaje histórico, al propio general Franco[4]. Quiere esto decir que el director de escena construye una figura concreta sirviéndose del conjunto sémico textual que delimita al «personaje» del texto. Dicho de otro modo, el análisis semiológico del personaje no agota todas sus posibilidades, se trata siempre de una figura compleja y *construida*. Adviértase que a la práctica de la puesta en escena le es imposible tener en cuenta todos los elementos, incluso puede darse conflicto entre los elementos textuales y los signos escénicos. En consecuencia, el personaje puede ser considerado como la intersección (en el sentido matemático) de dos conjuntos semióticos (textual y escénico); fuera de la intersección, los signos deberán ser asimilados a «ruidos parásitos» y no sólo los signos textuales que, por una u otra razón, el comediante no puede tener en cuenta, sino hasta los signos involuntarios producidos por el comediante y que, por esta razón, deberán ser paliados[5]. La construcción del conjunto *p*, intersección de dos conjuntos, será el resultado de una selección.

2.1.1. Funcionamiento sintáctico

En razón de su asimilación al lexema, el personaje se integra en una estructura sintáctica en la que aparece con su función «gramatical»: Hamlet es sujeto de la acción *venganza del padre;* Rodrigo es objeto del amor de Jimenea. El personaje puede ocupar siempre la misma casilla actancial que otro (en *Hamlet,* Laertes se encuentra en la misma casilla sujeto que el protagonista de la acción *venganza del padre*) o bien ocupar dos casillas diferentes en el interior de dos modelos actanciales diferen-

[4] *Numancia,* representada en París en versión de J.-L. Barrault, y en Madrid en la adaptación de Alberti, en 1937, es un caso elocuente de la dimensión referencial de los personajes: numantinos son los republicanos *invadidos;* romanos los invasores, el ejército rebelde que sube del norte de África y se ayuda con nuevos invasores, alemanes, italianos, etc. *[N. del T.]*

[5] De ahí, en la representación, todo ese posible juego de eliminaciones y recuperaciones de los signos-ruidos.

tes (Rodrigo, por ejemplo, es objeto del amor de Jimena y sujeto de la acción *venganza del padre*). De este modo, la determinación de sus diversas funciones sintácticas permite precisar el perfil actancial del personaje. Estos descubrimientos tienen su importancia, particularmente cuando, por ejemplo, el funcionamiento actancial del personaje está en contradicción con la importancia de su discurso o con el lugar central de la acción. En la tercera parte, escena IV de *La vida es sueño,* Clotaldo manifiesta en su discurso su conformidad con la rebelión de Segismundo contra su padre y, pese a ello, su lealtad al rey hará que figure como oponente de Segismundo:

> *¡A tu padre has de hacer guerra!*
> *Yo aconsejarte no puedo*
> *contra mi rey, ni valerte.*

Es evidente que Fedra, pese a su incierto y conflictual puesto de sujeto de la acción, sostiene en la obra el discurso esencial. Por su lado, los personajes de las primeras obras de Adamov son héroes indiscutibles y constantemente en escena sin que por ello lleguen nunca a constituirse en sujetos de la acción (Enrique en *El sentido de la marcha,* Taranne en *El profesor Taranne*).

Las funciones del personaje, como *rol codificado* y como *actor,* son hace tiempo conocidas y analizadas. Lo que nos interesa, por ejemplo, en el Escapino de Molière no es tanto la observación de su función de *decepción* (función del *actor*) o de criado proveniente de la comedia latina (*rol codificado*) cuanto la de mostrar cómo estos elementos se combinan con una función sintáctica o con rasgos semiológicos que no concuerdan necesariamente con este rol actorial o codificado.

2.1.2. Funcionamiento metonímico y metafórico

En tanto que *lexema,* el personaje puede ser integrado en un discurso —el discurso textual total donde figura como un elemento retórico—. De este modo, el personaje puede ser la metonimia (o la sinécdoque, la parte por el todo) de un conjunto paradigmático de uno o varios personajes. En el interior de una tragedia, un guardia se nos muestra como la metonimia del poder real; un consejero, un ministro, pueden aparecer como la metonimia de la autoridad; la nodriza Enone es la metonimia del deseo de Fedra; Fuenteovejuna la de la justicia social. Una serie de intercambios metonímicos son posibles en el juego de los personajes. El loco —bufón— de *El rey Lear* se nos muestra como la metonimia del rey en su «locura»:

—*¿Qué es un loco, loco?* —pregunta el rey.
—*Un rey, un rey* —responde el bufón.

Más allá incluso del funcionamiento metonímico, el personaje puede ser metáfora de varios órdenes de realidades. Si retomamos el ejemplo de Fedra observaremos que en ella se nos muestra la metáfora de una conjunción del deseo y de su represión. En un mismo personaje se pueden concentrar el funcionamiento metonímico y el funcionamiento metafórico: Fedra es la metonimia de Creta, de Minos, de Pasifae (remite metonímicamente a la totalidad del paradigma cretense); la metonimia y la metáfora son los dos ejes en torno a los cuales se ordena la retórica del personaje.

Pero esto no es todo. El personaje se nos puede presentar igualmente como la figura particular del discurso, el *oxímoro* (es decir, la coexistencia en un mismo lugar del discurso de categorías contradictorias: vida-muerte, realidad-sueño, luz-noche, ley-crimen); el oxímoron, fundamento de la teatralidad, es una figura esencial y esencialmente «dialógica». El personaje puede ser una especie de oxímoron viviente, el lugar de la tensión dramática por excelencia, precisamente por darse en él unión metafórica de dos órdenes de realidades opuestas: Minos // Pasifae, deseo // represión, individuo // sociedad, Creta // Grecia... En *El rey Lear,* Cordelia se nos muestra a un tiempo como hija (metáfora de la vida, de la fecundidad, del futuro) y como muda (metáfora de la muerte según Freud): oxímoro vida // muerte, figura del deseo imposible de Lear: renacer, ser amado..., sólo que en el lugar y emplazamiento de la figura primorosa se deja ver la figura socarrona enseñando sus dientes. Eso es el personaje-oxímoron.

En el análisis retórico del personaje hace su aparición la relación al referente; se puede considerar al personaje como la metonimia y / o la metáfora de un referente y, más en concreto, de un referente histórico-social: Fedra, metonimia textual de Creta, puede ser considerada también como la metonimia de la corte del Rey-Sol; de ahí la posibilidad de acercamiento, *con ayuda del personaje,* entre el referente socio-cultural del siglo XVII y un referente contemporáneo. Queda claro que nos estamos saliendo del ámbito textual para acercarnos al dominio de la representación; estamos captando el carácter construido del personaje. El referente sociocultural del XVII, con respecto al cual se ordena el personaje, no es un *dato,* es la construcción del director de escena y del espectador. En consecuencia, el funcionamiento del personaje, como metonimia de este referente, está también construido con elementos textuales y extratextuales de los que podemos hacer el inventario. Esta construcción depende no sólo del inventario textual (aproximación posible entre el texto y un contexto sociopolítico) sino también de la historia tal como la conoce o la construye el director de escena o el comediante, y la historia pasada y presente tal como la conoce o la vive el espectador. El funcionamiento retórico, o más apropiadamente metonímico del personaje, asegura su función de *mediación* entre contextos históricos extraños el uno del otro.

2.1.3. Funcionamiento connotativo

Quizá sea útil echar mano del concepto de *connotación* (ver *supra* I, 2, 3); en tanto que lexema, el personaje (que denota una figura histórica o imaginaria, un conjunto de semas) «connota» una serie de significaciones anejas. Un personaje antiguo, heroico, puede connotar todos los elementos de su leyenda que no aparecen, de modo explícito, en el texto teatral. La flexibilidad del sistema de connotaciones hace posible que toda una serie de construcciones ideológicas del lector o del espectador sean asumidas por el personaje por medio de elementos extratextuales, históricos o legendarios. Además de sus referencias textuales, el personaje puede conllevar toda una serie de campos semánticos: Nina, personaje de *La gaviota,* de Chejov, puede connotar el «encanto eslavo». El personaje puede ser conformado con toda una serie de significaciones más o menos difuminadas, para ello es preciso que se las haga aparecer repetidas veces a lo largo de la lectura o de la presentación, es decir, que se manifiesten de modo redundante. En lo textual, resulta, lógicamente, más difícil hacer la distinción entre lo denotado (acción y discurso) y lo connotado. La puesta en escena puede poner en funcionamiento toda una serie de elementos que configuren al personaje; de otro modo, el espectador no podría percibirlos. Así, pues, el conjunto de la red connotativa tejida en torno a un personaje puede integrarse en un sistema connotativo de significaciones; las connotaciones del personaje pueden ayudar a construir, por y para la representación, un funcionamiento de sentido nuevo.

2.1.4. Funcionamiento poético

En su aspecto lexemático, y en razón de sus parentescos con varios campos semánticos y su pertenencia a varios paradigmas, el personaje es un elemento decisivo de la poética teatral, por medio de él se produce, en gran medida, la proyección del paradigma sobre el sintagma. La relativa permanencia[6] del personaje permite, en efecto, la proyección, a lo largo del sintagma narrativo de las unidades paradigmáticas a las que se encuentra ligado. Celestina hace que los paradigmas *amor, prostitución* o *muerte* desciendan al conjunto sintagmático. El personaje es,

[6] Empleamos aquí el calificativo *relativo* para dar cuenta de este hecho: la ley general de la permanencia del personaje (asegurada textualmente, por ejemplo, por el *nombre*) puede ser objeto de inversiones y distorsiones; el personaje puede venir disimulado, su nombre puede ser cambiado. Quiere esto decir que en torno al personaje se establece una dialéctica *permanencia-cambio* encargada de cuestionar algunos de sus *rasgos distintivos.* Esa es la cuestión por él planteada.

con toda probabilidad, el elemento esencial donde se articulan las poéticas del texto y de la representación. Una vez más, el personaje es el garante no sólo de la polisemia textual sino de la verticalidad de su funcionamiento.

2.2. *Los rasgos semióticos*

El segundo eje funcional del personaje hace de él un paquete de determinaciones semióticas (diferenciales). Estas determinaciones son de dos tipos:

a) En primer lugar están las que lo convierten no en un actante sino en un actor (ver *supra*, II, 4.1.) que comparte, parcial o totalmente, algunas de sus características con otros personajes del mismo o de otros textos. En *Hombre por hombre,* de Brecht, los soldados ingleses poseen un número de rasgos en común (en oposición con el personaje central) que los convierten en un actor único; no obstante, uno de ellos, Fairschild, posee unas determinaciones suplementarias que hacen de él un actor privilegiado y lo distinguen, por su naturaleza y funciones, de los demás soldados ingleses.

b) A éstas habría que añadir las determinaciones que convierten al personaje no en un actante sino en un actor individualizado. La escritura brechtiana, por ejemplo, añade a las determinaciones actoriales las determinaciones individuales; la primera de todas, el nombre. El cuestionamiento «moderno» del personaje pasa por el cuestionamiento del nombre. En *La buena persona de Sezuán,* ejemplar fábula sobre la división del personaje, la heroína (sujeto de la acción) lleva un doble nombre: Sen Té y Sui Ta (éste último para el doble «inventado»). Desde otra perspectiva, no es casual que Ionesco, explorando en *La cantante calva* los límites de la determinación individual del personaje, haga representar a la pareja de ancianos de la pieza el juego de la identidad no reconocida de los Bobby Watson; todos los aludidos Bobby Watson son diferentes por su sexo, edad y relaciones interfamiliares a pesar de la identidad de ese nombre —Bobby Watson— que los agrupa en un ilusorio parentesco.

Otros elementos individualizantes serían las determinaciones físicas, difíciles a veces de elucidar, ya provengan de un código que afirma, por ejemplo, la *belleza* de la heroína —Celimena, Nina, la hija de Pedro Crespo— o se encuentren ligados a las peculiaridades históricas de un personaje (Napoleón, Luis XIV o Nerón). Sabemos que no todas las formas del teatro se preocupan por igual de las determinaciones individuales del personaje: las hay que disfrazan al personaje con una máscara (la máscara es desindividualizante por naturaleza) o que lo reducen a un rol codificado (Comedia del Arte, Clowns, gracioso, etc.) o

que lo definen simplemente por una red de determinaciones socioculturales abstractas que lo convierten en una figura de baraja (el Rey, la Reina, el héroe, el criado) en la que no subsisten más que las grandes oposiciones del sexo, la fuerza o el rol de poder[7].

Toda determinación individual del personaje puede jugar un doble papel:

a) puede hacer del personaje un *individuo* con su *alma,* hipóstasis de la persona ideal, en relación con una problemática idealista del sujeto transcendental;

b) puede también hacer del individuo *un elemento muy determinado de un proceso histórico;* dicho de otro modo, el rol invididuo no consiste solamente en remitir a un referente histórico por medio del *efecto de realidad* de su individualidad concreta (marcada, por ejemplo, por un nombre conocido) sino en mostrar la inserción del individuo en un contexto socio-histórico determinado. En cierto modo, el drama burgués y la tragedia histórica necesitan de la caracterización individual de los personajes: Lorenzaccio, el Goetz de *El diablo y Dios,* los personajes de Anouilh, la Bernarda de Lorca... Individualización-desindividualización del personaje: en ella se inscribe todo un juego de relaciones texto-representación, principalmente en las formas modernas de la representación. Una especie de inversión brutal de los caracteres textuales y de los signos de la representación puede hacer su aparición: travestis, empleo de comediantes cuyo físico está en contradicción con la representación imaginaria. El desfase entre las imágenes textuales y los signos de la representación puede —a propósito de los rasgos individuales del personaje— perturbar o embrollar el sentido convenido, promover un nuevo sentido (a veces los rasgos individuales pueden ser puestos de relieve para hiperbolizar el carácter del personaje. Pensemos en la puesta en escena de *La casa de Bernarda Alba,* donde el director A. Facio, a fin de marcar el carácter autoritario de la protagonista la hace representar por un comediante masculino, Ismael Merlo).

2.3. *El personaje como sujeto de un discurso*

Por último, hemos de decir algo sobre lo que tanto se estudia en la enseñanza y en la práctica teatral. El personaje habla y, al hablar, dice

[7] Notemos, por lo demás, que las determinaciones verdaderamente individuales son siempre difíciles en teatro donde el individuo-comediante deberá asumirlas o imitarlas, se encuentre o no próximo de ellas físicamente; es sabido que las tendencias actuales tendentes a la desindividualización del personaje liberan al comediante de esta servidumbre: el comediante no está obligado a imitar a un ser particular del que debería copiar sus rasgos individuales; el comediante no tendrá necesidad de convertirse en ese mimo «de cartón» que cierto teatro burgués exige del individuo.

de sí mismo una serie de cosas que podemos comparar con las que los otros personajes dicen de él. Podemos hacer el inventario de las determinaciones (esencialmente psicológicas) del personaje analizando el contenido (psicológico) de su discurso, discurso que define sus relaciones (psicológicas) con sus interlocutores o con otros personajes. Este procedimiento es bien conocido; se puede tener por cierto lo que dice Hermiona de sus celos y de las etapas de su amor por Pirro, o se puede, comparando su discurso con el de los otros personajes, juzgar su valor al proclamar la verdad. Este es el procedimiento clásico en el análisis del discurso de un personaje. También es posible —y este sería un procedimiento más «moderno»— considerar el discurso de un personaje como discurso que puede o debe ser objeto de una hermenéutica que ponga en claro el contenido inconsciente de la *psique* del personaje[8].

2.3.1. La relación personaje-discurso

Dicho de otro modo, el análisis clásico del discurso se hace para poner en claro algo distinto del discurso propiamente dicho y deshacer o transponer unos conocimientos sobre ese objeto ficticio que es la psique del personaje. Objeto ficticio, en el sentido preciso del término, en la medida en que los sentimientos y las emociones que el personaje cree experimentar no son, de hecho, experimentados por nadie; ni por el personaje (ser de cartón) ni por el comediante (que tiene otras emociones en que ocuparse)[9], ni por el espectador, que no está directamente concernido y cuya emoción, unida por otra parte a la reflexión, difiere de lo imitado[10].

Para comprender la relación entre el personaje y su discurso, sería preciso paralizarlos, pararlos en seco y dar marcha atrás en sentido contrario; en el discurso del personaje no sólo deberíamos ver una

[8] Inútil precisar que el psicoanálisis no soluciona todas las dificultades planteadas por el análisis psicológico del individuo-persona: no entra en el inconsciente lo que viene privado de *psique* individual. Esto no hay que confundirlo con el problema del inconsciente del sujeto. Lo que sí puede deducirse analíticamente, y no sin problemas, es un cierto conocimiento de la *psique* del autor (cfr. los estudios de Charles Mauron sobre Racine y Baudelaire); de todos modos, no es seguro que este análisis constituya un conocimiento clarificador para el teatro.

[9] El caso del *psicodrama,* en el que el comediante se libera de sus complejos al figurarlos en público, constituiría un caso aparte. Hasta es posible, aunque se trate de casos muy excepcionales, que a lo largo de la representación el comediante llegue a tal grado de identificación con su personaje que le lleve a un choque profundo, transformador. Así se explica el choque sufrido por la actriz española Lola Herrera durante sus representaciones de *Cinco horas con Mario,* que luego explicará en el filme *Función de noche. [N. del T.]*

[10] Por mucho que cueste admitirlo, en la representación de la escena de *Las troyanas* en que Andrómaca llora a Astyanax, nadie sufre con ello, ni la comediante, ni el personaje (¡y con razón!), ni tampoco, claro está, el espectador: las emociones de la comediante y del espectador no se parecen al dolor de una madre.

suma de informaciones que permiten descifrar su carácter o su *psique*, sino que sería preciso observar, en sentido inverso, que el conjunto de sus rasgos distintivos, sus relaciones con los otros personajes y, en definitiva, su *situación de palabra* permite entender un discurso, por lo demás, indeterminado. La palabra no significa nada fuera de sus condiciones de enunciación. El «sentido» puro se reduce al equívoco o a nada: «¿Qué es lo que he hecho? Cruel, no te he amado» (en este parlamento, *amado, cruel, hecho* son palabras ambiguas que ni siquiera el tiempo del verbo pone en claro). El diccionario no sirve para mucho. Sólo la situación concreta puede precisar el sentido de un discurso donde el elemento principal, el personaje, constituye un conjunto semiótico inmerso en una relación concreta con los otros conjuntos semióticos.

Nota: ¿Querrá decir todo esto que el discurso del personaje no remite jamás a nada psicológico? Sería absurdo afirmarlo. El discurso del personaje remite a un referente psicológico, ciertamente, pero este referente no es del orden de la *psique* individual; de ahí la necesidad de instrumentos más atinados, más adecuados que los de la psicología clásica. La hermenéutica psicológica del discurso del personaje no descubrirá nunca un ser singular sino más bien una situación. Tomemos un ejemplo paradójico: en el *Anfitrión* de Molière, Júpiter se disfraza de marido de Alcmena, goza a placer de ella durante toda una dilatada noche y, por la mañana, le endosa un espeluznante discurso donde le pide que se declare satisfecha de él, no como marido sino como amante; Alcmena rechaza esta distinción; por su parte, el espectador comprende, de un modo un tanto confuso, que el dios no ha quedado satisfecho (aunque no le faltaran razones para ello; nada le fue negado y, para colmo, su omnisciencia le dice que estos amores darán un fruto brillante para la humanidad, Hércules). Extraña insatisfacción que, no obstante, se explica perfectamente, porque, ¿quién ha poseído a Alcmena? Por supuesto que no Júpiter, pues Alcmena no se entregó al dios; de ahí que lo que se cuestiona no es el «individuo» divino —que aquí carece de interés— sino, más bien, una situación de amo a siervo —con las consecuencias psicológicas que ello conlleva—. Cuando la favorita le da el sí más sumiso o el sí más entusiasta al Rey, ¿quién es amado? ¿el Rey, el hombre o la persona? La tiranía hace estéril progresivamente cuanto gira en su entorno, y despojando a criados y amos de su yo priva de vida y existencia las relaciones interpersonales. Tal es la verdad referencial del discurso de Júpiter: el rey, el amo, se mueve en un mundo que ha perdido toda realidad afectiva, se convierte realmente en un «dios». El ser, el yo, el psiquismo del personaje Júpiter queda reducido a algo menos que una aparición fantasmal, a burbujas de jabón, a pura ilusión. En teatro la psicología hay que buscarla fuera del personaje.

2.3.2. El personaje, sujeto de la enunciación o de la doble enunciación

El personaje es el *elemento que enuncia, que dice un discurso* (por lo general este discurso se pronuncia efectivamente, toma realidad fónica, o se hace mimo; el mimo es, en su gestualidad, un equivalente de la palabra), un discurso que es como la extensión de la palabra regulada y, que, como veremos, puede ser estudiado: *a*) desde un punto de vista lingüístico, como extensión de la palabra, *b*) desde un punto de vista semiológico, como un sistema de signos en relación con otros sistemas de signos. El discurso de un personaje es, pues, una parte determinada de un conjunto más amplio constituido por el texto total de la obra con sus diálogos y didascalias. Pero es también, y sobre todo, un mensaje con un emisor personaje y un receptor (interlocutor, público), en relación con las otras funciones de todo mensaje, particularmente con el contexto y el código. Como hemos visto, el mensaje sólo cobra sentido al relacionarlo con lo que el receptor sabe del emisor y con las condiciones de emisión. De ahí la ambigüedad de la lectura de todo texto de teatro, pues se trata de un texto literario y de un mensaje de otra naturaleza. Corolario: todo discurso en teatro tiene dos sujetos de enunciación —el personaje y el yo-autor— y dos receptores —el otro y el público—. La ley de la doble enunciación es un elemento capital del texto de teatro; ahí se sitúa la falla inevitable que separa al personaje de su discurso y le impide constituirse en verdadero sujeto de la palabra. Cada vez que un personaje habla, no habla él solo; el autor habla simultáneamente por su boca; *de ahí el dialogismo constitutivo del texto de teatro.*

3. Procedimiento de análisis de los personajes

Del esquema de la página 124 y de los comentarios que le siguen se pueden deducir algunos procedimientos de análisis del personaje. Si, como hemos intentado demostrar, es difícil en teatro prescindir de la noción de personaje, y si la concepción que de él se tiene se impone a los procedimientos que podemos aplicarle, hay que repetir, por otro lado, que la naturaleza misma de estos procedimientos y de sus relaciones revierten sobre la teoría del personaje. La importancia relativa que estos diversos procedimientos tengan para el análisis depende del tipo de texto y de representación que se contemple. Recordemos aquí dos precauciones esenciales: *a*) sólo de un modo provisional pueden ser adoptados estos procedimientos: *b*) cada uno de ellos supone el análisis de la relación del personaje estudiado con todos los demás elementos

textuales, en particular con los otros personajes. El hecho de que estos elementos se sucedan (vengan los unos detrás de los otros) tanto en la lectura como en su análisis, no debe hacernos olvidar la sincronía de todo hecho teatral y su carácter de conjunto organizado.

3.1. *Delimitación sintáctica*

La determinación del modelo o, mejor, de los modelos actanciales permite delimitar la *función sintáctica* del personaje. Diversos métodos, de resultados prácticos bastante similares, pueden ser utilizados: en primer lugar, la intuición y la aproximación. Un análisis sumario del discurso en que el personaje es sujeto de la enunciación, y del discurso en que figura como sujeto del enunciado (discurso en que los otros hablan de él) permite, por superposición de los verbos, determinar con suficiente precisión el objeto del *deseo* o del *querer* del personaje (ver *supra,* II, 3.4.1. y 3.4.2.). Un análisis sumario de las etapas de la acción dramática (o de la *fábula*) permite determinar la acción principal y escribir la *frase* básica, formulación del modelo actancial (o de los modelos actanciales). De este modo no es difícil escribir: Fedra quiere a Hipólito (oponentes: Aricia, Teseo) y, a partir de esta oposición elemental, no es difícil construir el modelo actancial colocando en él a todos los personajes (incluidos los que están fuera de escena y, aun, a los no lexicalizados Minos, Pasifae, Peritous, Neptuno, el Monstruo). A continuación se intentará emplazar a cada personaje como sujeto de un modelo actancial a fin de determinar los modelos cuya existencia simultánea indica el lugar del conflicto y de eliminar los modelos no convincentes. Tras esto nos queda por examinar cómo un personaje se encuentra, simultánea o sucesivamente, en las diferentes casillas del modelo (ver *supra,* la determinación del *modelo actancial,* II, 3.8.5.).

Esta determinación del puesto actancial del personaje tiene una importante finalidad: la de insistir sobre las funciones masivas del personaje en relación con los otros y con la acción, y la de permitir al comediante (y, ante todo, al director teatral) no caer en la atomización de su trabajo, escena a escena, réplica a réplica; para ello, las funciones sintácticas constituyen un punto de apoyo permanente.

3.2. *Personaje y paradigmas*

Un procedimiento fecundo e indispensable es el de la determinación de los paradigmas o, más exactamente, de los conjuntos paradigmáticos en que se encuentra el personaje (en relación y / o en oposición con otros personajes o con otros elementos del texto teatral). El inventario de estos conjuntos hace posible un análisis del personaje a dos niveles diferentes:

a) Permite dar cuenta del funcionamiento referencial del personaje y conjuntamente de su funcionamiento poético (como mantenedor de una relación metonímica y / o simbólica con un cierto número de redes de sentidos).

Así, por ejemplo, la Andrómaca de Racine, en la obra que lleva su nombre, pertenece a los paradigmas:

Troya (*vs* los griegos).
prisionera (*vs* todos los demás que son libres).
guerra (víctima de la) *vs* todos los vendedores, sobre todo Pirro.
mujer (viuda, madre) en conjunción-oposición con Hermiona.
antigüedad, vs siglo XVII.
poetas (heroína de los): Homero, Eurípides, Virgilio, Racine.

Se trata de otros tantos conjuntos paradigmáticos que justifican el funcionamiento *a la vez* referencial y poético de Andrómaca como *víctima patética* (madre, esposa en duelo, prisionera) en una situación de *soledad,* de *exilio* (persona desplazada), en su doble relación con la *Antigüedad* y con el *siglo XVII.* Se trata de unas evidencias que ciertamente es útil formular del modo más preciso y exhaustivo.

b) Este inventario permite también construir un esquema, al menos parcial, de los *rasgos distintivos* del personaje en sí y en sus relaciones de conjunción y de oposición con los otros personajes. Ayuda, pues, a la constitución del personaje como *conjunto semiótico.*

Este tipo de inventario no es útil solamente para yuxtaponer verdades evidentes (que en esa yuxtaposición alcanzan, a veces, un sentido nuevo), contribuye también al descubrimiento de sentidos desapercibidos y permite, si no ya rellenar las «lagunas textuales», al menos plantear las cuestiones que faciliten hacerlo. Tomemos dos ejemplos de gran sencillez:

Nina, la *gaviota* de Chejov, que estaríamos tentados de poner aparte, tiene el mismo rasgo distintivo que Arcadina o Treplez; al igual que ellos, Nina es hija de *terratenientes,* sostiene la misma relación que los de su casta con el amor y el arte, relación esencialmente superficial; pero, no cuenta con *el dinero* para evitar que esta relación se convierta en una relación destructiva.

Otro ejemplo: el conjunto de los rasgos distintivos de Filintas lo convierte en gemelo estructural de Alcestes. Ahora bien, se trata del único personaje de quien el texto *no dice* que esté enamorado de Celimena; si se llenase la laguna textual —suponiendo relaciones de rivalidad oculta entre los amigos— se pondrían en claro algunas de las cosas extrañas del texto, en particular la *agresividad,* permanente desde la primera escena, del discurso de Filintas con Alcestes a propósito de Celime-

na, incluso en su presencia. Excitante hipótesis, cuestión que nos plantea *El misántropo* en virtud de los rasgos distintivos del personaje Filintas. En *Pic-nic,* la tan conocida obra de Arrabal, se insiste sobre la identidad de los soldados Zapo y Zepo; el ser enemigos no les viene de nacimiento, a los dos les aburre la guerra, sus respectivos capitanes les cuentan las mismas crueldades de los soldados enemigos, los dos disparan sin mirar, etc; las diferencias son secundarias (los uniformes sólo son distintos por su color; uno reza «avemarías», el otro «padresnuestros»; uno hace flores de trapo, el otro hace molde...) y, aparte de evitar las identificación psicológica, sirven para marcar los parecidos. No pretendemos aportar análisis nuevos o determinantes, sólo pretendemos mostrar cómo un inventario metódico puede enlazar o —¿quién sabe?— iluminar el trabajo de intuición y de lectura del director y del comediante.

3.3. *Análisis del discurso del personaje*

El análisis concreto del discurso teatral no puede ahorrarnos un hecho básico, el de la doble enunciación en teatro: el personaje habla en su nombre, ciertamente; pero habla porque el autor le hace hablar (pone en su boca un discurso, le hace decir una determinada palabra). Para nosotros, más que de *palabra* o *habla* (en un sentido lingüístico, es decir, como uso individual de la *lengua* en una situación de comunicación real) se trataría del *discurso* del personaje como proceso construido, pues hasta en las formas del teatro más naturalista, en el que el discurso del personaje *simula* el hablar, este discurso —en razón de la doble articulación— está alejado del habla individual. El discurso de un personaje es siempre doble. Esto explica el por qué, en un estudio semiológico del personaje, su discurso, como tal, es siempre objeto de un *último análisis;* cuanto ha sido observado ya en torno al personaje y a su situación de palabra nos permite distinguir entre lo que pertenece a la escritura del autor y lo pertenece al hablar del personaje (ver *supra,* «El discurso en teatro», cap. VI).

Nos gustaría recordar aquí que, después de Artaud, la depreciación moderna de la palabra en el teatro es una actitud singularmente paradójica (pensemos en todo el trabajo del pensamiento contemporáneo por mostrar la dependencia de la mayor parte de las grandes actividades humanas respecto del lenguaje). Quizá convenga también recordar que el teatro es precisamente el lugar en que puede ser vista, analizada y comprendida la relación de la palabra con el gesto y el acto.

3.3.1. El discurso del personaje como extensión de palabras

a) La extensión cuantitativa (número de líneas) y cualitativa (número y naturaleza de las réplicas) ha constituido siempre, por diversas razones —frecuentemente de tipo económico—, la preocupación de los comediantes que miden el peso específico de su papel en dimensiones absolutas y relativas. En consecuencia, contaremos con ellos el número de líneas, el número de réplicas de cada personaje, su interrelación. Advertiremos que el héroe-epónimo (es decir, el que da nombre a la tragedia) en Racine es, por regla general, el menos locuaz de todos (con algunas destacables excepciones). Advertiremos que el rol de la muda Cordelia en *El rey Lear* es *más extenso* que el de sus hermanas, incluso en la escena en la que elocuentemente rehusa hablar, haciendo problemático su silencio. Pensemos en el prisionero mudo de *...Y pusieron esposas a las flores,* de Arrabal, que obliga a sus compañeros de celda a unos discursos para interpretar sus silencios o sus sonidos inarticulados.

b) Es imprescindible también anotar el puesto que ocupa el personaje dentro de la economía general de la pieza (presencia y discurso); se trata de unos análisis clásicos sobre los que no vamos a extendernos; bástenos insistir sólo sobre la utilidad de establecer el esquema de las relaciones de palabra del personaje con los otros personajes.

c) Estas observaciones nos permitirán la puesta a punto del tipo o tipos de discurso del personaje (monólogos, diálogos, escenas múltiples), extensión media de las réplicas, categoría de las intervenciones. Sería interesante, por ejemplo, estudiar la *variedad* de los modos de palabras de Don Juan (en cualquiera de sus versiones, Tirso, Molière, Zorrilla...), réplicas breves, interrogaciones apremiantes, largas tiradas...

3.3.2. El discurso del personaje como mensaje

Este análisis del *discurso en el teatro* nos permitirá precisar lo que la noción de personaje representa para el discurso teatral y, recíprocamente, el modo cómo el personaje viene determinado por su discurso. Por unidad de discurso se entenderá el discurso mantenido por el personaje en el escenario (o, más concretamente, por el comediante) en el que él es sujeto de la enunciación.

Descubrimos así:

a) un mensaje en el que se puede observar el trabajo de las seis funciones de la comunicación (ver *supra,* I, 3.2.);

b) en ciertos casos, un idiolecto del personaje, entendido, en el sentido preciso de este término, como el conjunto de sus particularidades lingüísticas: lengua de una clase (aldeanos de Molière o de los entremeses de Cervantes, ingenuos del melodrama, argot del llamado teatro «popular»), lengua de una provincia o región (es tradicional entre los intérpretes españoles adoptar hasta la entonación andaluza, por ejemplo, con los Quintero, o el achulado acento madrileño con Arniches);

c) se advertirá, en la mayoría de los casos, *un discurso con sus determinaciones propias* —su «estilo»— en correspondencia, o sin ella con los otros hilos que determinan al personaje y a sus funciones;

d) en cualquier caso, el mensaje no está aislado sino, más bien, relacionado con el conjunto del texto y con sus interlocutores (diálogo) (ver «El discurso en el teatro», cap. VI, 4.).

4. La teatralización del personaje

Es preciso volver sobre esta cuestión evidente: el personaje sólo tiene existencia concreta en el interior de una representación concreta; el personaje textual es sólo un personaje virtual. Y aún más, el examen sumario del cuadro de la pág. 124 deja entrever *la influencia de la representación sobre el texto.* Como si el personaje-texto fuese leído de otro modo, modificado por los signos que aporta la presencia carnal del comediante. Aún más —y este es un fenómeno bien conocido en el siglo XIX, que tiende a ser menos evidente hoy en día—, el conjunto de los roles representados por un comediante determina el nuevo rol, por superposición creadora. Así, Víctor Hugo hacía representar preferentemente sus roles de jóvenes galanes a Frédérick Lemaitre, que se hizo célebre con el vestuario «grotesco» de Robert Macaire —era preciso que el héroe «romántico» apareciera con un aura grotesca—.

Pero la teatralización del personaje, fruto de los elementos concretos de la representación, está marcada textualmente, en la mayoría de los casos. Textualmente, el personaje puede venir ya teatralizado:

a) por su palabra teatralizante; el personaje puede presentarse directamente al público receptor: «Me llamo... Pierrot o Arlequín» (no hay duda de que estas indicaciones de palabras, dirigidas al doble receptor —el público, otro personaje— lo teatralizan).

b) por la máscara teatral que lo envuelve (y no nos referimos aquí a la máscara concreta y material de la representación antigua, de la Comedia del Arte o del teatro oriental); se trata de otra especie de disfraz, más sutil, que hace que el personaje se nos presente como:

— un personaje ya codificado (nombre del galán o del criado de la comedia clásica; o nombre del personaje de la comedia italiana, codificado aún de modo más riguroso);

— un personaje ya conocido por su leyenda o por su historia, referencias que bastan por sí solas para teatralizarlo, Napoleón, Teseo, Pedro Crespo...

— un personaje que se presenta ya teatralmente codificado (las obligadas figuras del melodrama);

— un personaje disfrazado con una identidad prestada, siempre que el espectador esté al corriente de este enmascaramiento;

—un personaje cuya identidad permanece problemática (Don Sancho de Aragón, Hernani).

Sin entrar aquí en el funcionamiento peculiar de lo que se ha dado en llamar el teatro, un buen número de personajes está sujeto a una teatralización que los conforma. Todo el teatro de Genet descansa sobre esta *transformación de los personajes en roles;* quizá sea este modo de escritura el que constituya el objeto literario moderno más «teatral». Los grandes «héroes» vienen teatralizados ya por sí mismos, por sus propios hechos o por los otros protagonistas: Hamlet, Tartufo, Don Juan, Segismundo, Ruy Blas (la misma *dama de las camelias,* personaje «referencial» donde los haya, vendrá teatralizada por el mito de la cortesana). Ningún estudio de un personaje de teatro podría prescindir del estudio de los procedimientos lingüísticos y dramáticos que lo teatralizan.

Si esta visión panorámica ha podido convencernos de la complejidad de la noción del personaje de teatro, ello nos valdrá, no tanto para mostrarnos la utilidad de análisis relativamente dificultosos cuanto para indicarnos, al contrario, las inmensas posibilidades que se brindan a la creatividad de los prácticos del teatro (carácter no obligante, flexibilidad del texto teatral y del objeto-personaje, plasticidad casi infinita). Todos estos procesos sólo pueden abocarnos a proposiciones de sentido; la construcción del sentido es tarea siempre móvil de la representación. La indeterminación del personaje, la falla fundadora de la doble enunciación, de la doble palabra (habla), permiten al personaje colmar su rol de *mediador;* como mediador entre texto y representación, entre escritor y espectador, entre sentido previo y sentido último, el personaje conlleva la contradicción fundamental, la *insoluble cuestión planteada* sin la cual no sería posible el teatro: la palabra del personaje, palabra detrás de la cual no hay ninguna «persona», ningún sujeto, obliga al espectador, precisamente por el vacío, por la aspiración que crea, a empeñar su propia palabra.

Capítulo IV

El teatro y el espacio

Si la primera característica del texto dramático consiste en la utilización de personajes figurados por seres humanos, la segunda, indisolublemente ligada a la primera, consiste en la existencia de un espacio en donde estos seres vivos están presentes. La actividad de los seres humanos se despliega en un determinado lugar y establece entre ellos (y entre ellos y los espectadores) una relación tridimensional.

1. En este punto, la práctica teatral posee unas peculiaridades propias, decisivas, que la distinguen de la narración o del recitado. Aquí también, texto y representación marcan sus diferencias y ponen de manifiesto lo específico de uno y de otra. Es posible, hasta cierto punto, leer en plan novelesco las aventuras del héroe del teatro-novela —Lorenzo de Médicis, por ejemplo—; pero el texto de teatro necesita, para existir, de un lugar, de una espacialidad donde desplegar las relaciones físicas entre los personajes.

2. El teatro representa actividades humanas, el espacio teatral será el lugar de estas actividades, lugar que, obligadamente, tendrá una relación (de cercanía o de distancia) con el espacio referencial de los actantes humanos. Dicho de otro modo, el espacio teatral es la imagen (imagen en vacío, si se prefiere, negativa) y la contraprueba de un espacio real.

3. El texto de teatro es el único texto literario con capacidad total para soportar una lectura en sucesión diacrónica; el texto de teatro sólo se nos ofrece en un espesor de signos *sincrónicos,* es decir, de signos dispuestos en un espacio, espacializados. Sea cual fuere el trabajo de espacialización que presente, todo texto literario, sea cual fuere la lectura «espacializadora» del lector de una novela (la escritura novelesca localiza en las descripciones la actividad de los personajes), constataremos, en última instancia, que el espacio del libro es, hasta materialmente, un espacio sin relieve. El trabajo poético que presenta el poema, según una lectura no lineal sino tabular, no puede escapar a las dos dimensiones; incluso el texto poético que ocupa la página del libro con sus blancos y sus manchas carece también de relieve al faltarle la dimensión de profundidad.

4. En este sentido, el texto de teatro posee todavía menos relieve que cualquier otro texto; no se describe en él la espacialidad (las descripciones de lugar, localizadas, salvo notables excepciones, en puntos muy particulares del texto, son siempre bastante flojas). Se trata, por lo demás, de descripciones funcionales —raramente poéticas— orientadas no hacia una construcción imaginaria sino, más bien, a la práctica de la representación, es decir, a la puesta en espacio. Por otro lado, la poética de la página le es ajena y, aun siendo visible, no tiene más que un valor accidental (contrariamente a lo que, en estos casos, puede ocurrir en poesía, por ejemplo).

5. Es en el espacio, precisamente por ser en gran medida un *no-dicho del texto,* una zona particularmente poblada de vacíos —lo que constituye propiamente la gran carencia del texto teatral—, donde se produce la articulación texto-representación.

1. El lugar escénico

1.1. *Su presencia en el texto*

El espacio es un *dato de lectura inmediata del texto de teatro* en la medida en que el espacio concreto es el referente (doble) de todo texto teatral. Aunque el lugar está débilmente presente en el texto, éste no podrá leerse sin él. Precisemos este punto.

1. El espacio teatral es, ante todo, un lugar escénico por construir; sin él, el texto no puede encontrar su emplazamiento, su modo concreto de existencia.

2. Lo esencial de la espacialidad, los elementos que permiten la construcción del lugar escénico están sacados de las *didascalias* que proporcionan, como sabemos:

a) indicaciones de lugar[1] más o menos precisas y detalladas según los textos teatrales;

[1] En el teatro de Shakespeare y, en general, en el teatro clásico son muy escasas las indicaciones escénicas. El lugar viene indicado muy débilmente en acotaciones del tipo «la escena ocurre en X».

b) los nombres de los personajes (que, no lo olvidemos, forman parte de las didascalias) y, al mismo tiempo, un determinado modo de ocupación del espacio teatral (número, naturaleza, función de los personajes);

c) indicaciones de gestos y movimientos (a veces raros o hasta inexistentes) que permiten, cuando se dan, imaginar el modo de ocupación del espacio (por ejemplo: «inmóvil», «encogiéndose», «a grandes zancadas»...).

3. La espacialización puede provenir de los diálogos. La mayor parte de las indicaciones escénicas de Shakespeare proceden, sencillamente, de los diálogos.

1.2. *El lugar escénico como mimo y área de juego*

Estas indicaciones sirven al director escénico (y a la imaginación del lector de teatro) para construir un lugar en donde se desarrolle la acción. Pero el estatuto de este lugar es completamente diferente del estatuto del lugar imaginario novelesco; a la imaginación del lector de *La Regenta* le pueden servir de buenos auxilios los libros históricos, las ilustraciones, la adaptación cinematográfica de la novela, su propio conocimiento de la capital ovetense, su casino, su catedral...; el lector de *Los baños de Argel* no colocará el lugar norteafricano en esa ciudad (a la que es muy posible que haya ido en viaje turístico) sino en ese doble espacio que es, en principio, un escenario de teatro (con unos presidios reconstruidos), y su referente histórico del siglo XVII. En otros términos, el lugar textual implica una espacialidad concreta, la del doble referente, característica, como hemos visto, de toda práctica teatral. Es decir, el espacio teatral es el lugar mismo de la *mímesis* en que, construido con los elementos del texto, deberá afirmarse al mismo tiempo como figura(ción) de algo en el mundo. ¿Figuración de qué? Esto es lo que vamos a averiguar. Nótese que el espacio escénico es el lugar propio de la teatralidad concreta, entendiendo por ello la actividad que construye la representación. El lugar escénico es como el espejo, a un tiempo, de las indicaciones textuales y de una imagen codificada.

Este lugar escénico es un lugar particular, con características propias:

a) Se trata, ante todo, de algo limitado, circunscrito, de una porción delimitada del espacio.

b) Se trata de un lugar *doble:* la dicotomía escenario-sala, poco perceptible textualmente (salvo en algunos textos modernos en que esta relación viene indicada) es capital en la relación texto-representación. El lugar teatral es lo que pone frente a frente a actores

y espectadores en una relación que depende estrechamente de la forma de la sala y de la forma de la sociedad[2] (circo, teatro a la italiana, teatro circular, etc.) con o sin trasvase de un lugar a otro, con o sin penetración del uno en el otro[3].

c) El lugar escénico viene codificado con precisión por los hábitos escénicos de una época o lugar, aun cuando el espectador moderno, habituado a la diversidad de lugares y a la ruptura de los códigos, no lo advierta con toda claridad. Así, el escenario clásico, estrecho y de poca profundidad, apenas si permite desplazamientos multitudinarios, máxime si tenemos en cuenta que ya se halla reducido por la presencia, en su interior mismo, de espectadores aristocráticos. Por el contrario, la vasta *plat-form* isabelina permite las escenas de combate, las escenas multitudinarias, la sucesión de las áreas de representación (*plat-form, chamber, recess*) hace alternar las escenas abiertas, abundantes en personajes, con las escenas de interior para un reducido número de ocupantes. Es este uno de los casos en que la representación revierte sobre el texto sus propias limitaciones. Un buen ejemplo nos lo ofrece el papel desempeñado en la dramaturgia romántica por el lugar escénico y sus múltiples posibilidades; verticalidad, apertura, perspectiva y telón de fondo, multiplicación del mobiliario, cambios fáciles, posibilidades de transformación del decorado pintado, aparición del decorador (el caso del famoso Ciceri...), elementos todos ellos que repercuten en el *texto como creador de espacio.*

d) El lugar escénico es siempre imitación de algo. El espectador se ha habituado a pensar que el lugar escénico reproduce un lugar de la realidad exterior. Pero hay que decir que esta idea del espacio escénico como representación de un espacio concreto «real», con sus delimitaciones propias, su superficie, su profundidad, y los objetos que lo pueblan, como si se tratase de un fragmento del mundo transportado de improviso sobre el escenario es relativamente reciente en el teatro y que se trata de una idea circunscrita a Occidente y, más en concreto, al Occidente burgués (ver *infra,* 7,b). Por el contrario, lo que siempre se reproduce en el teatro son las estructuras espaciales que definen no tanto un mundo concreto cuanto la imagen que los hombres se hacen de las relaciones espaciales en la sociedad en que viven y de los conflictos subyacentes. Así, pues, el escenario representa siempre una simbolización de los espacios socio-culturales: el espacio dividido en mansio-

[2] Véase el famoso texto de Beaumarchais donde Fígaro nos presenta la sala de audiencias de su proceso como un teatro y como representación de la jerarquía social.

[3] En la conocida obra *1789,* de Ariane Mnouchkine, se da un doble movimiento: el de los comediantes invadiendo el espacio del público y el del público invadiendo el espacio de los comediantes (cada uno de los comediantes, por ejemplo, agrupa junto a él, en un momento dado de la obra en una de las muchas plataformas corridas, a un grupo de espectadores para contarle la historia de la toma de la Bastilla; los espectadores permanecen de pie en medio de gigantes marionetas.

nes en los misterios medievales es una simbolización de los niveles espaciales jerarquizados, aunque horizontales, no de la sociedad feudal sino de la imagen que de ella se hacen los hombres. En cierto modo, el espacio teatral es el emplazamiento de la historia.

e) Independientemente de toda *mímesis* de un espacio concreto que reproduzca, transpuesto o no, simbólicamente o de acuerdo con el «realismo» tal o cual aspecto del universo vivido, el espacio escénico es el área de juego (o lugar de la ceremonia) donde ocurre algo que no tiene por qué poseer, forzosamente, su referencia en otra parte, sino que ocupa el espacio con las relaciones corporales de los comediantes, con el despliegue de las actividades físicas: seducción, danza, combate.

Sea cual fuere su modo de representación, estos dos últimos caracteres están presentes simultáneamente en toda representación, siendo siempre el lugar escénico área de juego y, simultáneamente, lugar en que se representan, transpuestas, las condiciones concretas de la vida de los hombres.

2. Por una semiología del espacio teatral

2.1. *Espacio y ciencias humanas*

El vocabulario del espacio informa todo el metalenguaje de las ciencias; la materialización de las ciencias humanas se hace con la ayuda de términos y procedimientos espacializados: gráficos (ejes de coordenadas), matemáticas de conjuntos (espacios topológicos) aparecen en el metalenguaje de la historia, de la antropología, de la sociología, de la economía. Esta espacialización del lenguaje de las ciencias humanas permite enriquecer el análisis del hecho teatral en su relación con el conjunto de las actividades humanas, particularmente con la antropología de la historia, y ampliar el campo propio de la actividad teatral, considerado, por naturaleza, como actividad espacial. Todas las metáforas que subrayan el carácter espacial de las actividades humanas pueden encontrar una explicación fecunda en el dominio del teatro. Podría decirse, de un modo un tanto vulgar, que espacializar el mundo es no sólo hacerlo comprensible sino hacerlo teatralizable.

En concreto, estas relaciones son más estrechas con dos ciencias: la lingüística, en la medida en que el texto de teatro es un objeto lingüístico más, y el psicoanálisis, en la medida en que el teatro es no sólo objeto artístico (literario), merecedor, por ello, de una lectura interpretativa, sino actividad psíquica (imaginaria) muy particular.

2.1.1. Espacio y lingüística

Una de las oposiciones básicas de la lingüística es la de los dos ejes: sintagmático y paradigmático. El eje sintagmático indica la sucesión lineal del discurso (eje horizontal); en cada punto del discurso se inserta un eje paradigmático, indicador de las substituciones posibles[4] o eje vertical. Es de notar, en justicia, que esta oposición es especialmente pertinente en el dominio teatral, caracterizado por la riqueza y complejidad del funcionamiento del eje paradigmático. Recordemos sólo la labor de la lingüística moderna en lo tocante a la espacialización del conjunto de las relaciones gramaticales (ver los grafos arborescentes de Chomsky). O la metáfora metalingüística de la gramática chomskyana: *estructura profunda, estructura de superficie* son metáforas espaciales indicadoras de una dimensión vertical.

2.1.2. Espacio y psicoanálisis

La primera tarea de Freud consistió en sustituir la idea clásica de alma, sustancia inextensa, que no es otra cosa que la vieja idea cartesiana, por el concepto de una *psique* que funcionaría como una «máquina» de acuerdo con las categorías de la extensión. Una célebre anotación de Freud afirma: «la *psique* es extensa. No lo sabe». Freud, y luego Lacan, han presentado toda una serie de formalizaciones espaciales del aparato psíquico. Concretamente, el primer tópico del Yo consiste en su división en zonas (consciente, inconsciente, preconsciente) [lo que Pontalis llama, con metáfora pintoresca, «los aspectos geográficos del conflicto» en sus *Clefs pour la psychanalyse*]. Hay que decir que el mismo Pontalis nos advierte que no hay que considerar estas localizaciones desde un ángulo excesivamente «realista». Nos encontramos aún con las metáforas espaciales metalingüísticas. El segundo tópico del Yo se refiere menos a las localizaciones que a sus instancias: el Yo, el Otro, el Super-Yo, que son, más bien, especies de personajes antropomorfos. Pero no

[4] «El pájaro canta», por ejemplo, puede aceptar todas las sustituciones paradigmáticas de la palabra *pájaro* (diversas variedades de pájaros cantores y todo lo que puede cantar). El conjunto de estos términos sustituibles forma un paradigma. G. Genette nos demuestra la importancia de la relación sintagma-paradigma con la espacialidad del lenguaje: «Es incuestionable que —al distinguir rigurosamente el *habla* de la *lengua* y al concederle a ésta el papel principal en el juego del lenguaje, definido como un sistema de relaciones puramente diferenciales en que cada elemento se define por el lugar que ocupa en un esquema de conjunto y por las relaciones verticales y horizontales que mantiene con los elementos próximos o emparentados con él —es incuestionable que Saussure y sus continuadores han puesto de relieve un modo de ser del lenguaje que bien podemos conceptuar de espacial (*Figuras*, II, pág. 45).

hay que olvidar que la localización queda próxima, pues cada una de estas instancias tiene su campo de acción, su *espacio* propio. Una especie de colocación, de estratificación marca la relación de estas instancias. En cuanto a las metáforas lacanianas —la cinta de Moebius o la del jarrón invertido— su carácter topológico queda extraordinariamente marcado. Ya veremos en qué modo estas estructuras espaciales pueden ilustrar la actividad teatral (texto y representación).

2.1.3. Espacio y literatura

Desde hace algunos años, una idea invade la reflexión crítica: la idea de que la literatura no está sólo ligada al tiempo, a la duración, sino que mantiene con el espacio unas relaciones muy estrechas. Blanchot, por ejemplo, dedica al *Espacio literario* un importante ensayo, y G. Genette resume en unas páginas decisivas, tituladas *La literatura y el espacio* (*Figuras,* II), los diferentes tipos de relación entre el hecho literario y el espacio. «No sólo, nos dice, porque la literatura hable también, entre otros "temas", del espacio, porque describa lugares, aposentos, paisajes», sino, sobre todo, porque se da en ella «como una espacialidad literaria activa y no pasiva, significante y no significada, propia de la literatura, una espacialidad representativa y no representada». ¿De qué se compone esta espacialidad? En primer lugar de la espacialidad del propio lenguaje, aunque también se componga de todos

> los resortes visuales de la grafía y de la estructuración de la página[5] y, sobre todo, de todos los resortes del sentido y de su multiplicidad polisémica, ya que el espacio semántico que se abre paso entre el significado aparente y el significado real llega a abolir, por este hecho, las linearidad del discurso. Y es precisamente este espacio, y no otra cosa, lo que se designa, con término de feliz ambigüedad, como una *figura:* la figura es simultáneamente la forma que toma el espacio y que se da en el lenguaje, y el símbolo mismo de la espacialidad del lenguaje literario en su relación con el sentido (*op. cit.*).

Las dos figuras del lenguaje literario y, más precisamente, del lenguaje *poético,* la metáfora y la metonimia, remiten ambas a una investigación del espacio: la metáfora como condensación (de dos referentes o de dos imágenes) y la metonimia como desplazamiento. Ahora bien, observemos que se trata de los dos procedimientos del trabajo del sueño tal como los enuncia Freud o tal como los teoriza Lacan, en expresa relación con la lingüística. Más adelante veremos cómo el estudio del

[5] Sin necesidad de recurrir a las tentativas de los poetas modernos —a partir de Mallarmé o de los *Caligramas* de Apollinaire— se puede hablar del valor espacial presente en la página poética, en razón de sus blancos y de su distribución espacializada.

espacio, en el ámbito del teatro, es también el estudio de estas dos figuras fundamentales; el espacio dramático nos muestra, como la metonimia, un cierto número de realidades no teatrales y como la metáfora otros elementos textuales y no textuales pertenecientes o no a la esfera del teatro.

2.2. *El signo espacial en el teatro*

El análisis del signo espacial, no como texto sino como *signo de la representación,* nos obliga a hacer algunas observaciones:

2.2.1. Su naturaleza icónica

El signo escénico (el espacio escénico como conjunto de signos espacializados) es de naturaleza icónica, no arbitraria, lo que quiere decir que el signo escénico sostiene una relación de similitud con aquello que quiere representar. Para Pierce, los iconos son «signos que pueden representar a su objeto en razón de su *semejanza* o en razón de los caracteres propios del objeto»[6]. Para Morris es icónico «cualquier signo que *posea algunas propiedades del objeto representado* o, mejor, *cualquier signo que posea las propiedades de sus denotata*»[7]. Definición que representa alguna dificultad, como lo confiesa el propio Morris cuando precisa: «Un signo icónico es *signo semejante* por algunos aspectos que denota. Por consiguiente, la iconicidad es una cuestión de grado». En realidad, es fácil advertir que, entre el retrato y la persona retratada se dan diferencias fundamentales en lo tocante a la materia misma en que uno y otro están compuestos y que existe igualmente un número de semejanzas difíciles de situar y precisar. Umberto Eco, que hace muy acertada y pertinentemente el proceso de la noción de *iconocidad,* detalla que sólo se le puede dar sentido: *a*) a través del proceso de percepción; *b*) auxiliados por la noción de *código;* y concluye afirmando que: «1.º, los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado; 2.º, reproducen algunas condiciones de la percepción común establecidas sobre la base de códigos perceptivos normales». U. Eco añade, con más precisión aún: «Los signos icónicos reproducen ciertas condiciones de la percepción del objeto sólo después de haberlas seleccionado según códigos de reconocimiento y de haberlas anotado según convenciones gráficas».

[6] U. Eco, *La structure absente,* pág. 174.
[7] Cfr. Morris, *Sings, Language and Behavior,* Nueva York, 1946.

2.2.2. Convenciones necesarias en teatro

Observamos que estas definiciones necesitan de alguna adaptación para poderlas aplicar a los signos del espacio escénico; en primer lugar, no se trata ya aquí de «convenciones gráficas» sino de otros tipos de convenciones codificadas; en segundo lugar, y contrariamente a lo que ocurre en pintura o en cine, el signo escénico no tiene necesidad de un «soporte» material» —tela o película—; aquí, el soporte material es, si así podemos expresarnos, el objeto mismo, el espacio mismo. El objeto teatral es un *objeto en el mundo,* idéntico, en principio (o funcionalmente semejante) al objeto «real» extra-teatral del que es símbolo[8]; se trata de un objeto situado en un *espacio concreto,* el espacio del escenario. Si es cierto que todo signo icónico es *motivado y no arbitrario,* el signo escénico es doblemente motivado, si así podemos calificarlo, en la medida en que es *a la vez* mímesis de algo (icono de un elemento espacializado) y elemento de una realidad autónoma concreta. De ahí el sutil juego entre uno y otro de estos aspectos en un trabajo de dirección escénica, que insistirá (según sean sus modalidades y tipos de escenificación) sobre el aspecto de fabricación de un conjunto autónomo (no icónico) de signos, o sobre la «reproducción verosímil» de elementos del mundo. Del naturalismo a la abstracción se despliega todo el ámbito de la representación, con una reserva decisiva, que la iconicidad no puede estar ausente, ni siquiera realmente reducida, so pena de bloquear el funcionamiento propiamente teatral, ya que el teatro consiste en la representación de un modo de actividad que (por muy aberrante que parezca) el espectador *reconoce* o de la que conoce sus elementos. Así, pues, el espacio escénico es *a un tiempo icono* de tal o cual espacio social o sociocultural y conjunto de signos estéticamente construido como una pintura abstracta.

2.2.3. Su complejidad constitutiva y referencial

Como ya hemos visto (cap. I, 2.5.), el signo escénico funciona de manera extremadamente compleja; como cualquier otro signo, posee un significante Se y un significado So; como conjunto de signos fónicos, contiene un texto T y su significado s; se encuentra con un doble referente: *a*) el referente *del texto* (en *Fedra,* el universo referencial será

[8] Puesto a criticar la noción de iconocidad, U. Eco afirma, no sin una cierta ironía, que el «verdadero signo icónico completo de la reina Isabel no es el retrato de Annigoni sino la reina misma o un eventual doble de ciencia-ficción; U. Eco nos está dando una especie de definición de la iconocidad del signo espacial en el teatro.

Atenas, Creta, etc.); *b*) otro, el referente (el mundo, el escenario, el universo referencial construido en el área de juego). Podemos decir, partiendo del texto, que éste construye en el escenario su propio referente: el espacio escénico se nos muestra como el *espacio referencial del texto.* El signo escénico posee el doble estatuto paradójico de significante y de referente[9].

Partiendo de la representación R, diremos que el signo escénico tiene como referente a rT (el referente del texto) y a R' (su propio referente). Dicho de otro modo, el universo escénico espacilizado R' es el mediador entre el referente rT (la historia) del texto y el referente rR de la representación. Se confirma así la función histórica *(ideológica)* del teatro. Cuando Racine escribe *Fedra,* el texto remite a un referente histórico antiguo aunque también, en cierta medida, contemporáneo; la representación en tiempos de Racine, por su parte, remitía a un referente histórico, Luis XIV; la representación mediatiza dos tiempos históricos a los que, en otro tiempo distinto, el presente, por ejemplo, se añade un tercero: el de la representación en nuestros días; en el espacio escénico representado se dan cita varios campos referenciales con los que establece toda una serie de complejas mediaciones.

De ahí una curiosa inversión de la tríada del signo, todo ocurre como si el doble referente (textual y representacional) remitiera a un sistema significante S', el de la escena, y conllevara su significado s'. El universo escénico espacializado *está construido para ser signo.*

Corolario: el teatro construye un espacio que no es sólo un espacio estructurado, sino, más bien, un espacio en el que las estructuras se hacensignificativas, un universo espacializado en el que el azar se hace inteligible.

J. Derrida define al teatro como «una anarquía que se organiza»[10]. Constatamos (de aceptar esta definición) que el trabajo del espacio carga con una parte nada despreciable de esta organización de la anarquía. Si el teatro, como acabamos de ver, construye su propio referente espacial, esta actividad de construcción hace que el espacio (referencial), pase, de ser un conjunto de signos desordenados del que carecemos de una aprehensión intelectual inmediata, a conformarse como un sistema de signos organizados, inteligible. La teatralidad hace de la insignificancia del mundo[11] un conjunto significante. *Significancia reversible,* si así puede llamársela —probablemente sea esta la mayor tarea del teatro—, en medida en que las redes de significación inscritas en el espa-

[9] Advertimos que el equívoco que se cierne en lingüística sobre el sentido del término *referente* se encuentra necesariamente (y hasta agravado) tratándose del signo espacial en el teatro. Véase el seminario de Jean Peytard (Besançon): «En el ámbito espacial se da, necesariamente, una proyección de las cosas sobre las palabras: el referente devora al significado.»

[10] J. Derrida, *L'écriture et la différence.*

[11] No quiere esto decir que no se dé un «semantismo del mundo natural»; quiere decir que la tarea del teatro es, precisamente, la de exhibirlo.

cio escénico, leídas y ordenadas por el espectador, revierten en la lectura del mundo exterior y permiten su comprensión. El valor didáctico del teatro depende de la constitución, como veremos más adelante, de un espacio ordenado en donde pueden ser experimentadas las leyes de un universo del que la experiencia común sólo hace visible el desorden. Aquí radica, sin lugar a dudas, la articulación del didactismo brechtiano y de la particular conformación semiológica de la estructura tan perceptible en su teatro.

La tarea del semiólogo (y la del «dramaturgo») en el dominio del teatro consiste en encontrar, en el interior del texto, los elementos espacilizados o espacializables que van a poder asegurar la mediación texto-representación. Afirmar que existe una relación entre estructuras textuales y estructuras espacio-temporales de la representación es un postulado que no puede justificarse teóricamente pero del que hay que partir, a menos de construir (o de analizar) representaciones «no-euclinadas», es decir, estructuras que subviertan, que desplacen a las estructuras textuales. Pero, incluso para subvertirlas hay que partir de esas estructuras, contar con ellas.

Hemos, pues, de encontrar, en el interior del texto de teatro, los elementos espacializados-espacializables: campos semio-lexicales, paradigmas de funcionamiento binario, estructuras sintácticas (modelos actanciales), retóricas textuales[12].

3. El espacio teatral y sus modos de enfoque

El espacio teatral es una realidad compleja, construida de manera autónoma, y el mimo —icono— de realidades no teatrales y de un texto teatral (literario); finalmente, el espacio es, para el público, un objeto de percepción. De ahí tres modos posibles de encararlo:

a) *desde el texto,* al que vamos a conceder una mayor importancia, dado que nuestro objeto de estudio es, precisamente, el texto teatral; veremos, pues, de entrada, cómo el espacio teatral se construye a partir o *con la ayuda del* texto teatral;

b) *desde la escena;* trataremos de ver cómo el espacio teatral se construye a partir de un cierto número de códigos de representación y con la ayuda de un lugar escénico cuyas determinaciones concretas preexisten al hecho teatral;

[12] Tendríamos que estudiar igualmente estos elementos no sólo en sus combinaciones estáticas sino en sus transformaciones (ligadas a la fábula) para mostrar cómo el espacio escénico se convierte en creador, portador y transformador de sus propias significaciones. A la inversa, un capítulo importante de la semiótica teatral consistiría en observar, en el interior de una puesta en escena, cómo se realiza el trabajo de la *puesta en espacio.* Nos quedaría aún por estudiar el *código de la espacialización* y nos quedaría por hacer una *historia* del espacio escénico y de la escenografía en su relación con el texto.

c) *desde el «público»,* es decir, a partir de la percepción que el espectador puede tener del espacio escénico y del funcionamiento psíquico de sus relaciones con esta «zona particular» del mundo constituida por ese mismo espacio escénico.

3.1. *Espacio y texto*

¿De qué es icono el espacio teatral? Esta es la pregunta que obligadamente hemos de hacernos desde el momento en que aceptamos la idea fundamental de que el espacio teatral está siempre en relación con algo, que es icono de algo. Y estas serían las respuestas: el espacio teatral puede mantener una relación icónica:

a) con el universo histórico en que se inscribe y del que es la representación más o menos mediatizada;

b) con las realidades psíquicas (en este sentido, el espacio escénico puede representar a las distintas instancias del Yo (ver capítulo II, 1.2.);

c) con el texto literario.

En cualquiera de estos casos, el espacio escénico sostiene una relación con el texto-soporte; en los dos primeros, el texto se nos presenta como el elemento que permite la *mediación* entre el espacio escénico y el universo socio-cultural del que este último se nos muestra como su *imagen;* es el caso de la tragedia griega, si es posible analizar la relación directa que sostiene el teatro griego, en su materialidad escénica, con la ciudad griega, también hay que decir que el texto está ahí para *decir esa relación;* el funcionamiento textual del coro, por ejemplo, sirve de lazo de unión entre el emplazamiento de este coro y su relación ideológica con la democracia ateniense. De igual modo, los análisis textuales difíciles, por los demás permiten comprobar que tal o cual estrato del espacio puede corresponder a una de las capas del Yo en autores como Claudel, Maeterlinck, Unamuno... El texto es aquí la *mediación,* pero puede ser también el punto de partida que represente, en este caso, el elemento-clave del que el espacio, hablando con propiedad, sería el *icono* (ver *infra,* 3.4.)

3.2. *Texto, espacio y sociedad*

Sería superfluo mostrar aquí que las relaciones espaciales entre los personajes, la posición un tanto en retirada de los confidentes del teatro clásico, por ejemplo, corresponde a una «jerarquización» material; que el «vestíbulo» clásico, espacio a la vez cerrado y abierto, socialmen-

te protegido e indiferenciado, corresponde al funcionamiento sociopolítico de la corte; que el salón burgués, cerrado, aislado de la naturaleza, con su código severo de entradas y salidas, es la representación de las relaciones sociales en el ámbito de la alta burguesía. No son sólo las posibilidades miméticas del lugar escénico lo que aquí se pone en juego, son también los caracteres semiológicos del espacio escénico: cerrado, abierto, etc. Dicho de otro modo, el espacio del drama burgués o del drama naturalista, no es sólo la *imitación* de un lugar sociológico concreto y correspondiente a la clase dominante, sino la transposición topológica (icónica, para ser más exactos) de las grandes características del espacio social tal como fue vivido por un determinado estrato de la sociedad. Así, el lugar-campo del tercer acto de *La dama de las camelias,* de Alejandro Dumas hijo, presenta un corte extraño en relación con la *naturaleza;* nos encontramos en un salón-galería desde el que sólo nos es dado ver el jardín a través de acristalados ventanales; en él se representa la relación pervertida con la naturaleza tal como puede vivirla la cortesana del siglo XIX. Todo un proceso liga las grandes categorías del espacio a las categorías con que el espectador percibe el espacio social. Inútil añadir que las cosas se complican al verse obligado el director teatral a espacializar no tanto el espaccio social del tiempo o de la historia en que el texto fue escrito cuanto su propio espacio social y el de sus espectadores. También aquí, el texto funciona como elemento *mediato.*

3.3. *Espacio y psiquismo*

El espacio escénico puede presentársenos también como un vasto campo donde se enfrentan las fuerzas psíquicas del Yo. En este caso, la escena es comparable a un coto cerrado en el que se enfrentan los elementos del Yo dividido, estratificado. El segundo tópico del Yo puede ser considerado como una especie de modelo que permite la lectura del espacio escénico como lugar de conflictos internos cuyas «instancias» (el Ego, el super-ego, el Otro) serían desempeñadas por los personajes principales. El escenario representaría aquí el «otro escenario» freudiano (no es procedente decir que esta apreciación no sea válida para la lectura de textos anteriores a Freud, pues lo que Freud expone son unas instancias que hay que considerar como instrumentos operativos para comprender los conflictos de la *psique*); poco importa que Racine o Sófocles hayan escrito *antes de* Freud, lo importante es que nosotros los leemos *después de* Freud. Ni que decir tiene que este modo de lectura del espacio es particularmente interesante con autores contemporáneos de Freud (Claudel o Maeterlick, por ejemplo)[13]. El propio Claudel declara, a propósito de *L'Echange,* que los cuatro personajes de la obra son cuatro partes de su propio Yo[14]. Para la lectura psicoanalítica del espacio textual en Maeterlinck (lectura que, quizá, nos venga impuesta por el texto) sería más rentable situar al espectador en la posición del psicoanalista; a los ojos del espectador se mostraría, más que una imagen reconstruida de la *psique,* una serie de fantasmas emparentados entre sí, análogos entre sí, que el espectador-lector debería descifrar. Incluso podríamos decir aquí que el texto , en el caso de que no funcione como *origen* de la representación espacial (origen que habría que buscar en un cierto carácter espacial de la *psique,* en un tópico del Yo, o en un fantasma ya espacializado), funciona como una *mediación;* en la recurrencia de determinadas imágenes espaciales, en la constancia de elementos de las didascalias o del diálogo podremos encontrar los materiales de una eventual espacialización de la representación. También en este caso se impone una lectura triangular que va de las estructuras psíquicas a las estructuras textuales e, inversamente, de estas estructuras a los materiales del espacio escénico[15].

3.4. *El espacio escénico como icono del texto*

Vamos a recordar aquí, de modo muy general, cuál es el estatuto del texto en el interior de la representación; digamos, para empezar, que el texto (diálogos) aparece en la representación como un sistema de signos lingüísticos de materialidad fónica: el texto de los diálogos nos llega, conjuntamente, como palabra (con su doble destinatario) y como poema (objeto poético). Pero la representación es también la imagen visual, plástica y dinámica de las redes textuales, aspecto este que no por ser menos visible deja de ser capital. Dejaremos de lado el problema (ya tratado) de la «traducción» visual de las indicaciones escénicas presentes no sólo en las didascalias sino también en los diálogos. Es evidente que el texto sugiere (cuando no impone) un determinado lugar escénico con sus determinaciones concretas y sus coordenadas; y sabemos también hasta qué punto es fácil, en la puesta en escena,

[13] El teatro simbolista muestra de modo clarividente la intuición freudiana. No es menos cierto que esta dramatización de las distintas capas de Ego se encuentra en el teatro superrealista. *Así que pasen cinco años* sería el texto teatral más soprendente de todo el movimiento superrealista. En España, y sin desprenderse de las connotaciones sociales, algunos de los llamados nuevos dramaturgos, particularmente Ruibal, Nieva, Arrabal, etc., realizan un teatro en donde sería muy pertinente este enfoque del espacio psíquico. Cfr. F. Torres Monreal, *Introducción al teatro de Arrabal,* Murcia, Ed. Godoy, 1981, págs. 87 y ss. *[N. del T.]*

[14] Cfr. Víctor Hugo: «Mi Yo se descompone en Olimpio: la lira; Herman: el amor; Maglia: la risa; Hierro: el combate.»

[15] No nos parece que exista contradicción entre el análisis freudiano de *Edipo rey* y un análisis antropológico del mito, en contra de lo que suponen Vernant y Vidal-Naquet; al contrario, la noción de *espacio* permite comprender cómo pueden coexistir significaciones diferentes o, si se quiere, hasta contradictorias, precisamente por tener *el mismo campo de acción.*

no respetar estas indicaciones, subvertirlas o hacerles caso omiso[16]. Más imperiosa, aunque menos aparente, es la relación de la representación con las estructuras textuales.

3.4.1. Espacialidad y totalidad textual

Aparte de la espacialidad expresamente denotada en las didascalias y en los diálogos, la espacialidad puede estar inscrita, de un modo imprevisto, en el *código,* por ejemplo, *de los objetos.* Así, pues, el director que quisiera colocar los objetos explícitamente indicados por Racine para «amueblar» el espacio trágico, se las vería y desearía, ya que, en realidad, no son muchos estos objetos (ni siquiera en el capítulo del vestuario); tocaría techo en sus indagaciones sobre el texto de *Fedra* tras subrayar *muros* y *bóvedas,* o este verso: *Y esos vanos adornos y esos velos me pesan.* Si hacemos un recuento lexical de los términos que tienen por referente a un objeto concreto en el mundo, advertiremos que éstos son realmente escasos. Así, por ejemplo, en el primer acto de la *Andrómaca* raciniana, la casi totalidad del léxico objetual se refiere a las partes del cuerpo: la boca, el corazón, los ojos, las lágrimas. De este modo vemos que en el área semio-lexical del objeto en Racine se asienta una *problemática del cuerpo,* del cuerpo estallado, del ser físico disperso; problemática que puede servir, si se nos permite la expresión, como «matriz»[17] de la espacialidad en una representación de Racine. Así, pues, es el conjunto del texto dramático lo que debe servirnos de punto de partida para la puesta en espacio de una obra. Nos ocuparemos, más adelante, de los procedimientos que hay que emplear.

3.4.2. Espacio y paradigma textual

El espacio teatral puede ser definido, en la que se refiere al texto, a partir de cierto número de determinaciones lexicales. ¿Cómo se debe operar, en concreto, para delimitar el campo o los campos semio-lexicales del espacio en un texto? Como primera diligencia habrá que tomar buena nota de cuanto pueda ser asimilado a una determinación local: nombres de lugar (comunes y geográficos) y elementos lexicales de una parte del espacio. Se deberá anotar cuidadosamente desde la nación —*España, Rusia...*— la ciudad —*Sevilla, París...*— hasta los lugares

[16] Víctor Hugo, que multiplicaba para *Ruy Blas* las indicaciones escénicas, con delirante precisión, afirmaba, a renglón seguido, que, para representar la obra le bastaba con una mesa y unas sillas.

[17] Término de gran comodidad que aquí empleamos en su sentido no matemático sino simplemente metafórico.

comunes como *murallas, habitación, palacio, campos, oeste, techo, infierno, cielo, abajo, arriba...* Elaboraremos esta primera lista sin ningún criterio de selección, es decir:

a) sin distinguir para nada entre campos semánticos o de empleo;

b) sin distinguir entre didascalias y diálogos (por más que esta diferencia deba ser considerada, más adelante), tal como se procedería al tomar en cuenta el conjunto de la superficie textual;

c) sin distinción alguna entre lo que es o puede ser elemento escénico y lo que es extra-escénico; por ejemplo, en el caso de *Andrómaca,* tendremos en cuenta todo lo concerniente a Troya y al universo troyano como lo que constituye, en realidad, el lugar propiamente escénico, es decir, el Epiro; de hacer, dado el caso, esta distinción entre escena//fuera de escena, privaríamos de entidad espacial al conflicto (espacial y geográfico) Troya-Grecia y a la oposición entre el universo troyano y el universo griego.

La lista siguiente no sería puramente lexical; sería, si así podemos expresarnos, semántico-sintáctica. Esta lista estará formada por la suma de todas las determinaciones locales, los «complementos de lugar» de la vieja gramática; todo, absolutamente todo, debe tomarse en cuenta; tanto los complementos de lugar nominativamente integrantes del semantismo del espacio como otros complementos; ni que decir tiene que los pronombres y adverbios de lugar deberán integrar dicha lista junto con los términos por ellos reemplazados. Se anotarán, por ejemplo, los sintagmas preposicionales *en el palacio, en la cama...* o, también, *en su corazón* —pues no debe ser excluida la notación afectiva—, así como los «conmutadores» y sustitutos *allí, en él, de allá, de él...*

Como, por otra parte, el espacio teatral no es una forma vacía (ni la forma *a priori* de la sensibilidad, según Kant), deberemos añadir aún otra lista a las dos anteriores: la lista de los *objetos,* tomando el término *objeto* en un sentido muy amplio que dé cabida a cuanto, en rigor, puede ser figurable (las mismas partes del cuerpo del personaje pueden ser enumeradas como objetos —ver, *infra* el apéndice de este capítulo sobre «El objeto teatral»—).

Estas tres listas deben ser consideradas como los materiales brutos que hagan posible la construcción de uno o varios paradigmas del espacio en un texto dado. En la *Numancia* de Cervantes, por ejemplo, los paradigmas iniciales serán: *numantino-residente//romano-invasor* (espacio numantino, en el interior de las murallas//espacio romano, fuera de las murallas).

3.4.3. Espacio y estructuras

a) En la medida en que el modelo actancial es la «extrapolación de una estructura sintáctica» (Greimas), esta estructura *sintáctica* puede ser entendida como una especie de red de fuerzas, de juego de ajedrez; es posible espacializar estas estructuras del mismo modo que, en el tablero de ajedrez, se espacializan las relaciones de fuerza. Se puede así mostrar escénicamente la evolución de los peones actanciales, sobre todo si tenemos en cuenta que lo competitivo o concurrente en un texto dramático no reside en el funcionamiento de un único modelo actancial sino en una multiplicidad de modelos actanciales cuya polivalencia y simultaneidad espacial permiten asegurar su presencia actual. El conflicto dramático podría ser espacializado por comparación, no con una sino con varias partidas simultáneas de ajedrez. Por ejemplo, la polivalencia del espacio isabelino da a Shakespeare la posibilidad de guiar los múltiples hilos de la intriga, los múltiples juegos simultáneos que representan la multiplicidad de modelos actanciales (en *El rey Lear,* Regan, Goneril, Cordelia, Edmundo, Edgar serían otros tantos hilos actanciales).

b) Toda sintaxis narrativa puede ser entendida como la apropiación o la expropiación de un determinado espacio por el personaje o los personajes principales (ver, *infra,* «El contenido de los espacios dramáticos», 6.1.). Así, *Tartufo* puede ser comprendido como la apropiación del espacio-Orgón (su casa, su familia) por el héroe Tartufo y su «expropiación» final; la historia de *Hamlet* se puede interpretar como la historia de los esfuerzos, eficaces y destructores a un tiempo, realizados por el personaje-sujeto para recuperar su propio espacio en su totalidad; *Fuenteovejuna* sería la historia de la recuperación del espacio propio por parte de los aldeanos; *Numancia* o *Las troyanas* supondrían la expropiación (usurpación) del espacio de los numantinos o de los troyanos por parte de los invasores romanos o griegos, respectivamente. En cierto sentido, la estructura de la casi totalidad de los relatos dramáticos se puede leer como un conflicto de espacios o como la conquista o el abandono de un determinado espacio.

c) La esencia de lo que podríamos denominar la poética teatral se encuentra en la definición del funcionamiento poético, entendido, según Jakobson, como la proyección del paradigma sobre el sintagma[18]; la simultaneidad del espacio permite la presencia codo con codo, de elementos sustitutivos en tanto que el sintagma narrativo despliega los elementos del conjunto paradigmático reagrupado en un mismo lugar. En *El tragaluz,* de Buero Vallejo, los dos mantenedores del paradigma

[18] R. Jakobson, *op. cit.,* pág. 220.

fraternal, Mario y Vicente, se encuentran en un espacio que los enfrenta; no sólo se da proyección del paradigma sobre el sintagma, como si todo lo que puede ser visto de modo simbiótico en el interior del espacio escénico se proyectara sobre el «eje de las combinaciones», sino que se da una especie de reversión que permite reagrupar, en forma de conjunto paradigmático, los elementos que el relato ha dispersado. En las últimas escenas de las piezas clásicas se suelen reunir igualmente los elementos dispersos (piénsese en las piezas de Lope, Calderón o Tirso, en las que el espacio de los enfrentamientos se convierte en espacio de la reconciliación, con su final feliz y los consiguientes emparejamientos).

Corolario: La oposición paradigma//sintagma no es la única operativa, de modo particular, en el espacio teatral; la oposición *sincronía//diacronía* puede también ser poéticamente resaltada; la labor de simultaneidad que posibilita la multiplicidad de los lugares escénicos isabelinos permite un juego histórico de gran variedad. La ruptura del espacio permite mostrar la multiplicidad de las fuerzas históricas en juego: el «suicidio» de Gloster sobre el acantilado de Douvres coincide con el renacimiento de Lear en brazos de Cordelia. La multiplicidad del espacio-Florencia, en *Lorenzaccio,* permite forzar los límites de tiempo. Notemos que en la tragedia clásica, la evocación hecha por el discurso de lo ocurrido fuera-de-escena permite hacer más extensiva la temporalidad trágica. En la *Berenice* de Racine, toda la historia de Roma y del Occidente, la muerte de Vespasiano y el saqueo de Jerusalén desfilan ante la mirada del espectador gracias a la evocación poética de un discurso del espacio.

3.4.4. Espacio y figuras

Se comprenderá, tras lo ya enunciado, que el espacio escénico pueda ser la transposición de una poética textual. El trabajo de la dirección escénica consiste en encontrar los equivalentes espaciales de las grandes figuras de la retórica y, muy particularmente, de la metáfora y de la metonomia; por ejemplo, la gran tela de la tienda de campaña que cubre el espacio escénico, en la puesta en escena de *El rey Lear,* por Giorgio Strehler, es la imagen de la metáfora-teatro que recorre el diálogo entre Lear y su bufón: el *gran teatro del mundo*[19] es un circo, roto de improvisto por el dolor desgarrado del rey que lleva en sus brazos el cuerpo de su hijo. La poética concreta del espacio aparece, en parte, en la transposición de la retórica textual, a menos que ésta no sea su antifrase, lo que también es posible. Por su lado, el funcionamiento metoní-

[19] En castellano y subrayado por la autora. *[N. del T.]*

mico es ley en toda puesta en escena: la lona sobre la que evolucionan los personajes de *Yerma,* en la puesta en escena de Víctor García, podría ser interpretada (además de una ruptura con la tradición realista) como una imagen metonímica compleja del ambiente de titubeos, complejos y mezquindades de la sociedad que cerca a la protagonista; metonímico, o sinecdóquico es también el deterioro progresivo y derrumbamiento final del decorado en obras como el *Guernica* de Arrabal o *El rey se muere,* de Ionesco (puesta en escena de Jorge Lavelli, Odeón, 1976). El funcionamiento de los objetos, de modo muy especial, sólo es comprensible como figuración concreta del funcionamiento poético del texto (ver *infra,* en este cap., el apéndice «El objeto teatral»). En la *Lucrecia Borgia* de Víctor Hugo, la mujer-trampa, la hija-veneno, la princesa Negroni —de significativa denominación— puede aparecernos como lo que es en realidad, una metonimia Borgia. El espacio escénico puede ser como la imagen de las diversas redes metonímicas y metafóricas del texto. Cuando Y. Lotman afirma que «la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del universo», la labor teatral puede readaptar esta proposición y mostrar el espacio escénico como modelo del espacio textual.

3.5. *Espacio y poética. Consecuencias*

Está claro que se dan dispositivos de sustitución entre las posibles proyecciones y *aplicaciones* (para emplear un lenguaje matemático) del objeto textual sobre el espacio escénico. Dicho de otro modo, el espacio escénico, en razón de la multiplicidad de sus redes concretas, puede contener, a un tiempo, la imagen de una determinada red metafórica, de un determinado campo semántico, de un determinado modelo actancial: en el espacio de *Fedra* se puede mostrar, a un tiempo, el juego del cuerpo roto y el funcionamiento actancial[20]. De igual modo, a partir del momento en que el espacio escénico puede ser simultáneamente figura de un texto, de una red socio-política o socio-cultural, o de un tópico del Yo, se puede considerar que, entre estas diferentes modalizaciones existen dispositivos de sustitución. Dicho con otras palabras, a partir del momento en que el espacio escénico puede ser la *imagen* (en el sentido matemático del término) de estos diferentes conjuntos, podemos considerar que es justamente el espacio escénico lo que establece una relación entre estos modelos. De lo que se deduce que no sólo el espacio escénico concreto aparece como una mediación entre modelos diferentes, sino que se constituye en mediación entre diferentes lecturas posibles del texto: el espacio escénico (de la representación) es lo

[20] En cualquier caso, concierne directamente al director de escena elegir entre tal o cual *modelo* de espacialización.

que permite leer *a un tiempo la poética del texto y su relación con la historia.* Convertido el espacio escénico en objeto poético, es decir, en lugar de combinaciones de redes, la lectura que de él hace el espectador revierte, en cierto modo, sobre el texto literario. La lectura del espacio textual (del texto dramático) pasa decisivamente por el espacio escénico de la representación. A esto hay que añadir (y este es un hecho ya comprobado) que el espacio escénico es también la imagen matemática del espacio ideológico actual del director teatral.

Entre estos diversos análisis se dan dispositivos de sustitución, combinaciones verticales; el espacio teatral aparece, así, como una estructura simbólica en la medida en que el funcionamiento de los dispositivos de sustitución no son otra cosa que el funcionamiento simbólico. En este sentido, el espacio escénico es el lugar de conjunción de lo simbólico y de lo imaginario, del simbolismo común a todos y de lo imaginario propio de cada uno. En ningún lugar se manifiesta tanto el trabajo del espectador como aquí, en el espacio, espacio necesariamente reconstruido que será poblado por los fantasmas de cada cual. La presencia simultánea de diferentes redes puede hacer resaltar ciertos conflictos, del mismo modo que puede aclarar tal o cual teoría teatral; veamos, por ejemplo, el problema del distanciamiento brechtiano (*Verfremdung*), métafora espacial; el distanciamiento puede aparecer como el funcionamiento simultáneo de dos redes espaciales dialécticamente relacionadas; el espacio escénico presente es simultáneamente presentado como un *en otro lugar* (convertido en extraño, distante). Selección o conflicto dialéctico entre las diferentes redes espaciales, texto y escenificación se explican mutuamente desde esta perspectiva.

Volvamos al ejemplo de *Fedra;* es posible espacializar esta obra en función del conflicto de varios espacios, o en función de la problemática del cuerpo roto o en razón de otras «matrices» de espacialización. La elección no es concluyente. Incluso diríamos que, en cierto modo, es teóricamente poco previsible, depende de la relación actual de la puesta en escena con el referente contemporáneo y con el código en vigor. Resulta entonces particularmente interesante tomar conciencia de la elección, hecha en el texto por el director escénico, de tal o cual matriz de espacialización.

4. El punto de partida escénico

Seremos más breves en estos apartados 4 y 5 por concernir ambos, de modo menos inmediato, a nuestro propósito, que no es otro que el estudio del espacio textual en sus relaciones con la escenificación.

4.1. *Escenario e historia*

El punto de partida escénico es siempre socio-histórico. No insistiremos sobre elementos tan esenciales como la espacialización, presentes ya en los orígenes mismos del teatro, del rito o de la cultura. No es quizá indiferente a la estructura circular del teatro griego su estrecha relación con los círculos dionisíacos que, como puede suponerse, crean, desde el principio, una circularidad, un funcionamiento circular. No vamos a estudiar aquí el código espacial del escenario y de la escenografía en los que el espacio escénico aparece como un espacio doblemente codificado por las estructuras tradicionales de la historia del teatro y por la determinación histórica de un momento temporal. Sólo citaremos un ejemplo: el de la ceremonia de la segunda mitad del siglo XVII en Francia, con el juego dialéctico (y el conflicto) entre el nacimiento y la consolidación de un teatro a la italiana (lo que supuso el lógico alejamiento del público y la presencia de espectadores cortesanos).

4.2. *La construcción del espacio en escena*

¿Cómo se construye el espacio sobre un escenario? Este espacio no se crea sólo en relación con el lugar escénico tal como ha sido culturalmente construido, se «fabrica» esencialmente con el gesto y la *foné* de los comediantes. De ahí las cuestiones esenciales que se le plantean al comediante: ¿Adónde se dirige tu voz? ¿desde dónde hablas?, ¿qué relaciones espaciales estructuran tu cuerpo y tu voz?

No hay que decir que no podemos considerar estas investigaciones al margen de aquellas otras que hacen del texto su punto de partida. Todas se encuentran ligadas; la construcción del espacio por el gesto y la *foné* puede, ciertamente, estar determinada o informada por la lectura de la estructura textual, pero puede darse también con anterioridad de la estructuración gestual en la que se encontrarían aplicadas (o no) estructuras textuales (estructuras sintácticas, por ejemplo). Un trabajo gestual (mimo u otra variante cualquiera) puede, sin duda, construir un espacio paralelo o un espacio que iría al encuentro del espacio que imaginariamente podríamos hacer surgir del texto (por lo demás, ese texto podría ser o un no-texto, o un texto roto, o un texto cuestionado; casos todos ellos muy frecuentes en la dramaturgia contemporánea).

Por supuesto que es posible construir un espectáculo sobre un escenario a partir de la voz y del gesto; pero ello no quiere decir que, más adelante, ese trabajo no pueda ser escrito y que, una vez escrito —convertido, por lo tanto, en texto— no pueda interesar a su vez al gesto y a la voz iniciales que lo originaron.

Señalaremos también la presencia de un elemento espacial que, sin ser propiamente escénico, está, precisamente por ello, en relación directa con el escenario; nos referimos a la presencia del público. Las relaciones físicas entre los comediantes no ocurren de espaldas al público. Las relaciones entre los comediantes son siempre unas relaciones complejas en las que el espectador toma parte; no se reducen nunca a relaciones binarias o triangulares entre los comediantes sólamente. Esto nos lleva al último de los ejes constitutivos del espacio teatral: el público.

5. Espacio y público

Sería de gran interés (por más que no sea éste nuestro objetivo) estudiar el funcionamiento del espacio teatral desde la óptica del público, ya que el público se encuentra física y psíquicamente investido en el espacio teatral. Este estudio sólo puede llevarse a buen término con el auxilio de trabajos extremadamente precisos sobre la percepción, por un lado, y sobre la escenografía, por otro. Contentémonos aquí con algunas observaciones.

5.1. *Espacio y percepción*

Para empezar debemos rechazar la tentación de imaginarnos la percepción del espacio teatral como si se tratase de la percepción de un *cuadro pictórico*. Es imposible, salvo notables excepciones, elaborar un estudio iconológico del espacio escénico tal como podríamos hacerlo de la estructura de un cuadro; esta posibilidad sólo podría ser contemplada con un determinado tipo de teatro, el teatro a la italiana; e, incluso en este caso, convendría tener muy presente que, en un teatro a la italiana, la percepción es distinta (o, lo que es más grave, jerárquicamente distinta) según el lugar que ocupemos; la butaca de patio y el asiento de gallinero construyen unas imágenes muy distintas de un mismo espectáculo (todos conocemos esta cruel realidad).

Esta su obra *Lenguaje y cine*, Christian Metz clasifica en cuatro epígrafes los problemas de la percepción de la imagen fílmica. Estos epígrafes que, llevados a nuestro terreno, pueden darnos una idea de la complejidad de la percepción teatral en su conjunto, son los siguientes:

1.º percepción visual-auditiva;
2.º identificación de los objetos;
3.º percepción del conjunto simbólico y connotativo;
4.º conjunto de los sistemas propiamente cinematográficos.

Al transformar estos «sistemas propiamente cinematográficos» en sistemas teatrales, no hemos de olvidar que, en cine, la materia de la expresión —según la fórmula de Hjelmslev— es homogénea (una imagen sobre una película), lo que no es el caso del teatro; de ahí su complejidad infinitamente superior.

A esto se añade el problema, casi específico en teatro, de la anulación de las informaciones; el teatro, sobre todo en lo que atañe a la construcción del lugar escénico (del espacio, en consecuencia), arroja un determinado número de informaciones que no vamos a tomar en cuenta, por más que las percibamos con toda claridad. Un ejemplo clásico es el de la obesa soprano de ópera a la que no le tenemos en cuenta su físico monstruoso. Ante un montaje fallido, sin embargo, los signos parásitos, los «ruidos» —como se dice en el terreno de la comunicación— acaban abrumándonos. Ahora bien, lo que funciona como parásito en un determinado tipo de espacio escénico, puede que sea precisamente lo que convenga en otro tipo de espacio, por ejemplo, la gesticulación clownesca en un escenario a la italiana; por el contrario, en una escena circular, la excesiva acumulación de objetos puede aparecer como un efecto de parasitismo[21].

5.2. *Público y teatralización*

Toda una serie de investigaciones podrían realizarse en torno a la posibilidad del espectador para entrar en la representación y, dado el caso, influir sobre ella; nos sería preciso estudiar las diversas formas teatrales en función de la relación concreta que establecen, según sea el tipo de representación, entre el espacio escénico y el espectador.

Un tipo particular lo constituye el llamado teatro en el teatro donde el público percibe una zona particular del espacio escénico en la que se representa una historia que es el teatro, por oposición a lo que ocurre en el resto del plató. Este efecto del teatro en el teatro (y hoy ya lo sabemos de sobra) no puede circunscribirse al teatro barroco; está presente por doquier, bajo formas distintas, de Shakespeare a Brecht. Todo ocurre como si una parte del espacio del teatro dijera: «yo soy el espacio del teatro, yo no soy el referente del mundo», y tomase como público la otra parte que figura en el área de juego. Sería importante estudiar el funcionamiento triangular *escena/público/teatro en el teatro.*

[21] Véase más adelante apéndice sobre «El objeto». No olvidemos que en teatro, aquí como en cualquier otra latitud, no hay nada absoluto; en ciertos casos, los efectos parásitos se pueden colocar deliberadamente con vistas a la producción de un sentido dado: a la «resemantización» le interesan todos los signos.

5.3. *La denegación*

De este modo quedaría aclarado, al menos en parte, el misterioso fenómeno de la denegación en el teatro y su posible inversión (ver *supra,* I, 3.4.1. y ss.). Esta cuestión es esencial para la comprensión del funcionamiento del teatro y de su papel pedagógico y/o catártico. Es lo que hemos intentado demostrar precedentemente (cap. I) al insistir sobre la relación entre el teatro y el sueño.

Con una dificultad suplementaria en el caso del teatro; en éste, el espacio escénico existe, desde luego, con todo su *contenido* de seres y de objetos concretos mundanos; aunque, también hay que decirlo, su existencia se ve afectada por el signo *menos*[22], del mismo modo que puede existir perfectamente un número negativo, aunque no se pueda contar con él. En contrapartida, se da en teatro —en el lugar y emplazamiento en que la teatralidad se afirma como tal y se inserta en el interior de este espacio escénico afectado por el signo menos— algo que dice: *Yo soy el teatro,* con lo que, a partir de ese momento, la denegación se invierte; porque es muy cierto que... *estamos en el teatro.* Así, pues, deberían ser estudiados con precisión los momentos capitales en que se opera esta inversion, en que la teatralidad se afirma.

Son estas unas simples observaciones ideales cuyas consecuencias, sin embargo, podrían ser importantes; por ejemplo, la de demostrar el irrealismo del teatro naturalista en donde no existe el espacio propiamente dicho de la teatralidad, o, por el contrario, el sentido de la *Verfremdung* brechtiana como demostración y localización de la teatralidad[23].

6. Los paradigmas espaciales

En la medida en que, como dijo Y. Lotman, «dos modelos históricos y nacional-lingüísticos del espacio se convierten en la base organizadora de la construcción de una «imagen del mundo» —de un modelo ideológico completo, propio de un determinado tipo de cultura»—[24], este modelo espacial está organizado y, en consecuencia, articulado. Por nuestra parte, y con independencia de las investigaciones de Lotman, llegamos ya a esta conclusión al descubrir, en el teatro de Víctor

[22] O. Mannoni, *Clefs pour imaginaire.*

[23] En este sentido, los paneles y pancartas no deberían ser considerados como un efecto de lo real histórico sino, más bien, como el lugar de la teatralidad, el punto en que se invierte la teatralidad.

[24] Y. Lotman, *La structure du texte artistique,* pág. 311.

Hugo, «dos espacios dramáticos (...), dos zonas de significación, una zona A y una zona no-A, en donde, permanentemente, no-A se define en relación con A. Se trata de espacios no simétricos cuyo funcionamiento no es homólogo»[25]. Digamos, con un poco más de rigor, que, en un texto dramático, se pueden determinar dos conjuntos paradigmáticos en los que, en principio, no se dé una intersección (en el sentido matemático del término). Estos conjuntos pueden ser llamados espacios no sólo porque sus elementos sean espaciales o espacializables, sino porque lo esencial de la acción dramática puede ser determinado con ayuda de las modificaciones de la relación de los elementos dramáticos con estos dos conjuntos, la acción reside en ese *viaje* que efectúan estos elementos al pasar de un espacio a otro; en el teatro de Víctor Hugo, por ejemplo, parece como si los personajes *viajaran,* en efecto, de un espacio a otro, marcando así el movimiento dramático. Todo ocurre como si en un buen número de textos dramáticos, si no en todos, pudieran ser definidos dos «espacios dramáticos» en funcionamiento binario (es decir, en correspondencia el uno con el otro) pero sin ser homotéticos el uno del otro; se da una oposición binaria en sus campos semio-lexicales, pero sus funcionamientos no son reversibles (se puede aplicar el primero al segundo, pero no a la inversa). Y Lotman afirma:

> Una frontera divide al espacio del texto en dos subespacios no complementarios entre sí. Su propiedad fundamental es la impenetrabilidad. El modo como esta frontera divide al texto constituye una de sus características esenciales. Se trataría de una división en partes «propias» y extrañas, vivas y muertas, pobres y ricas. Lo importante reside, por lo demás, en que la frontera que divide al espacio en dos partes debe ser impenetrable y la estructura interna de cada subespacio debe ser diferente[26].

El análisis de Lotman nos parece pertinente en todos sus puntos menos en uno: el de la impenetrabilidad de la frontera; no habrá relato y, en el ámbito del teatro sobre todo, no será posible el drama si cerramos el paso entre un espacio y otro. Por más que admitamos que ciertas formas simples de relato están construidas con esta impenetrabilidad (y aun suponiendo igualmente que en el cuento el héroe no pertenezca a ninguno de estos dos espacios, lo que parece harto difícil), en teatro la frontera se está siempre franqueando sin cesar.

[25] A. Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon,* págs. 407-408.
[26] Y. Lotman, *op. cit.,* pág. 321.

6.1. *Los rasgos espaciales*

Estos espacios (conjuntos o subconjuntos lógicos con funcionamiento binario) constituyen unas colecciones de signos en las que figuran, o pueden figurar, todos los signos textuales y escénicos: personajes, objetos, elementos del decorado y elementos diversos del espacio escénico. En este sentido, no puede darse oposición entre lo propio del espacio dramático y lo que concierne, por ejemplo, al personaje. Incluso las categorías temporales forman parte del espacio dramático, entendido en este amplio sentido.

Cada uno de estos signos funciona por oposición a otro signo en el mismo o diferente espacio. El rey es rey en su espacio, es no-rey en un espacio distinto[27]; en Atenas, Teseo es rey; en el Epiro es un no-rey perseguido, encarcelado. Al funcionamiento binario del signo rey (oposición rey//no-rey en el interior del mismo espacio) se añade un funcionamiento binario de espacio a espacio: por ejemplo, al rey del espacio X puede oponérsele el rey del espacio Y; el rey de X puede ser no-rey en Y; a un espacio real X' se le puede oponer, dramáticamente, un espacio no-real X" (de dividir el espacio X en dos subespacios).

Los espacios se distinguen y se oponen por un cierto número de rasgos distintivos, de semas espaciales, igualmente en funcionamiento binario, y en número bastante limitado (por ejemplo: cerrado-abierto, alto-bajo, uno-dividido, continuo-agrietado). En cada una de estas categorías se dan, aparte de la indicación de su emplazamiento geométrico, unos rasgos semantizados, extraordinariamente variables, por otra parte, según las culturas; así, la valoración de *alto,* signo de «elevación espiritual» y social, está ligada a una cultura y a la imagen del *cielo* como fuente del valor y de la autoridad. El funcionamiento del espacio viene siempre semantizado, de modo más o menos complejo; la puesta en escena encuentra equivalentes escénicos de este semantismo textual. En una puesta en escena de *Jorge Dandín* de Molière, se colocaba siempre al héroe en lo más bajo, mientras que los personajes que poseían algún título se instalaban en los peldaños de una especie de escalera; aunque un tanto simple, esta figuración era elocuente.

Estos rasgos, a un tiempo geométricos y semantizados, se combinan entre sí para construir, unos frente a otros, dos conjuntos organizados cuyo funcionamiento no es simétrico (uno de ellos es textual y escénicamente privilegiado). En Víctor Hugo, el espacio escénico privilegiado es un espacio cerrado, construido, aislado, jerárquico, elitis-

[27] «(...) Allí esclava, aquí reina. Conde, a cada cual su recompensa (...); cuanto el sol ilumina está bajo tu ley; a mí me pertenecen, ¡oh Burgrave!, los dominios de las sombras.» Víctor Hugo, *Burgraves,* III, 2.

ta, denotado siempre con claridad (castillo, palacio, murallas, sala, etc.) al que se opone un espacio informal, abierto, sin determinación, agrietado a veces (calles, plazas, casas ruinosas, etc.). A ello se añade toda una serie de elementos en conexión con los anteriores, objetos y determinaciones temporales: la noche, la luna, las antorchas de una fiesta, la llave o las armas del jefe o del rey...[28]. Todos los elementos se combinan para ofrecer una red de significaciones estables. Al mundo inseguro, plural, «asolado de las Españas» del *Sertorio* de Corneille, se opone la rigurosa geometría monolítica de la Roma de Sila. A los castillos feudales, en Shakespeare, se oponen las dilatadas y oscuras landas donde se decide el futuro de la realeza *(Enrique IV, El rey Lear, Macbeth)*. Para el crítico, para el dramaturgo o para el director de escena, gran parte del análisis espacial consistirá en determinar *los espacios en oposición* con el conjunto ceñido de su red de significaciones en funcionamiento binario. ¿Cómo determinarlas?

1.° por el establecimiento del paradigma o los paradigmas espaciales del texto (ver, *supra,* 3.4.);
2.° por el cómputo (sobre todo en el interior de las didascalias) de las grandes categorías sémicas que determinan el espacio escénico;
3.° por el cómputo y clasificación en categorías opuestas de los personajes y objetos significantes.

Lo que se pretende ver es si el espacio del texto se organiza y cómo se organiza en espacios opuestos, cercenados en el interior de la escena o entre la escena y el fuera-de-escena.

6.2. *Espacio escénico/espacio extraescénico*

La oposición binaria puede establecerse entre dos subconjuntos destinados al conjunto escénico. Dicho de otro modo, pueden darse varios espacios dramáticos que funcionen todos en el mismo lugar escénico (el caso, ya mencionado, del drama romántico y, más tarde, de Chejov). O podemos considerar (es el caso de Racine y de la dramaturgia clásica) que el conjunto textual está destinado a ser aplicado a un conjunto escénico mientras que, junto a él, aparece un conjunto textual cuyo referente está necesariamente fuera del escenario. Se dan, pues, en el texto, dos capas, una que está destinada a ser representada escénicamente, otra que nos remite a un imaginario fuera-de-escena. Decisiva distinción que quizá nos haga comprender en qué sentido se debe entender lo de la unidad de lugar en la tragedia clásica y que ilustra el

[28] Cfr. nuestro análisis de los espacios dramáticos en Víctor Hugo, *op. cit.*, páginas 407-457.

conjunto del funcionamiento dramático en Racine como inserción en el espacio del escenario de un personaje exterior al mismo (el exiliado) cuya intrusión siembra el desorden y la desorganización en el orden del espacio trágico, independientemente de sus «cualidades» o de sus «virtudes». Se puede, entonces, construir toda una problemática del *fuera de escena textual* (fuera del lugar y fuera del tiempo) cuya función metonímica es inscrita en el conjunto de la retórica del espacio escénico: Troya en *Andrómaca,* Creta en *Fedra,* los acontecimientos del reino de Claudio en *Británico.*

La construcción de estos conjuntos y/o subconjuntos implica unas posibilidades de transformación, reguladas por unas leyes, que será preciso descubrir: deslizamiento de un elemento de un conjunto a otro, descomposición, por ejemplo, de un conjunto en el que se inserta un elemento no conforme, un cuerpo extraño; derrumbamiento de un conjunto del que hemos retirado un elemento, expulsión o muerte de un elemento perturbador; reagrupamiento en otras configuraciones de los conjuntos dramáticos por pérdida o adición de un elemento; se puede, pues, establecer toda una «geometría» posible de los espacios dramáticos. Un ejemplo, en *El balcón* de Genet, la migración de Chantal desde el espacio del balcón al de los rebeldes conduce a la descomposición de este último.

7. Arquitectura teatral y espacio

Podríamos quizá soñar con una tipología posible de los espacios teatrales, tipología que podríamos intentar estudiar más a fondo:

a) Espacios construidos *en función del espectador;* esta perspectiva supone una visión geométrica del espacio, una geometrización del escenario, aun en el caso de que esta geometría revele modelos totalmente diferentes; *perspectiva* del teatro a la italiana, clásico, antiguo, teatro chino, teatro isabelino, corral de comedias, lo importante es la relación entre las diversas áreas de juego y el movimiento de los personajes que las pueblan; la arquitectura escénica es determinante para el funcionamiento de los espacios de cara al espectador.

b) Espacios construidos *a partir del referente:* el escenario, necesariamente cerrado por sus tres lados, es homogéneo (no se distinguen zonas o áreas de juego diferentes *por naturaleza);* el espacio reproduce en él un lugar referencial (en ocasiones, con sus separaciones). Por oposición, por ejemplo, con el teatro medieval, por lo general no referencial, el teatro burgués, a partir del siglo XVIII, el teatro naturalista, el teatro realista o neo-realista, o Chejov, suponen este espacio puramente referencial, copiando un lugar real o supuestamente real; el espacio es contemplado, comprendido, no tanto en su relación con la acción

sino más bien como una realidad escénica autónoma cuyo funcionamiento esencial es icónico y hasta mimético.

c) Más difícil de determinar (por ser aún reciente su práctica e informal su naturaleza) sería un tercer tipo de espacio que se construiría *en relación con el comediante* (espacio que teje a su alrededor el comediante, o viene expresado por las combinaciones de los cuerpos de los comediantes); toda la práctica de Grotowski reside en la reescritura de textos clásicos[29] o en la construcción de conjuntos textuales que permiten la creación de un espacio informal, enteramente construido por los gestos y las relaciones físicas de los comediantes. Se puede afirmar que, por oposición a Genet, por ejemplo, que tiene necesidad de un espacio «más geométrico», Beckett se contenta con un espacio «indefinido», en perpetua remodelación por los actores. En cierto modo, por paradójico que parezca, el espacio brechtiano está más próximo a este último tipo que de los anteriores.

Que nadie piense que estas distinciones son absolutas; es posible jugar con ellas; se dan ejemplos de transición de unas formas a otras (*Las bodas de Fígaro* estarían entre la primera y la segunda). La puesta en escena puede optar por una forma distinta a la que sería más evidente al actualizar, por ejemplo, un texto clásico dentro de una forma espacial para la que no fue escrito; en el siglo XIX se representaba a *Fedra* en el espacio referencial de un palacio, hoy —Hermon, Vitez— prefieren la solución *c* (digamos que, a partir de los sesenta, década de la «resurrección» de Artaud, la solución *c* se ha puesto de moda).

[29] Sobre la reconstrucción y estudio escénico de *El príncipe constante* de Calderón por Jerzy Crotowsky, cfr. el estudio de Serge Ouaknine, en *Les voies de la création théatrale*, I, París, C.N.R.S., 1970, págs. 19-129. *[N. del T.]*

APÉNDICE

El objeto teatral

1. La lectura del objeto

El espacio teatral no está vacío, está ocupado por una serie de elementos concretos cuya importancia, relativa, es variable. Son estos elementos:

— los cuerpos de los comediantes,
— los elementos del decorado,
— los accesorios.

1.1. *Objeto y dramaturgia*

Por diversas razones, unos y otros merecen el nombre de objetos; un personaje puede ser un locutor; pero puede ser también un objeto de la representación, al igual que lo es un mueble; la presencia muda, inmóvil de un cuerpo humano puede ser tan significante como un objeto cualquiera; un grupo de comediantes puede configurar un decorado; es posible que sea mínima la diferencia entre la presencia de un guardia en armas y la presencia de las armas como figuración de la fuerza o de la violencia. En este sentido, resulta difícil hacer coincidir estas tres categorías de *objetos* con tres funcionamientos autónomos: un accesorio, un comediante, un elemento del decorado pueden tener funciones intercambiables; todo cuanto puebla al escenario puede operar en él, dándose deslizamientos entre las tres categorías enunciadas. No obstante, el uso de los objetos y la frecuencia relativa de los tres órdenes en que los clasificamos son características de determinadas dramaturgias.

Puede darse una dramaturgia en que la escena esté llena a rebosar de objetos, frente a otra en que esté totalmente vacía; el teatro puede buscar en el objeto su aspecto decorativo, una ambientación escénica, o puede utilizarlo de modo funcional y utilitario; se dan dramaturgias en las que el personaje es el único objeto escénico. En fin, siempre es posible en una puesta en escena reinvertir el uso prescrito de los objetos (llenar de objetos decorativos una tragedia de Racine, que parece no exigir ninguno, o representar un drama histórico de Víctor Hugo «con sólo una mesa y cuatro sillas», según él mismo decía).

1.2. *Posibilidades de figuración*

Esto nos lleva a otra posible distinción en torno al objeto teatral. El objeto escénico puede tener un estatuto escritural o una existencia escénica. Se dan dos niveles de lexemas *en el texto teatral,* unos que reenvían a un *referente figurable* y otros que carecen de esta cualidad, con una franja intermedia y difícil de precisar entre los unos y los otros. Está claro que el objeto *corazón* no es figurable, o que la presencia, en *Fedra,* de las «costas de Creta» no ha sido prevista escénicamente. Pero, ¿qué decir de las «riberas de Trecema» en las que precisamente se desarrolla la acción? Se las podría representar o no. Se da, pues, un juego muy variado, posible, de los objetos en o fuera del escenario sobre el que pueden ejercitar su imaginación el director teatral o cualquier lector-espectador.

1.3. *Criterios de delimitación*

Los procedimientos de lectura del objeto no son tan simples, ¿cómo distinguir, en lo textual, qué es o qué puede convertirse en objeto?

a) *Criterio gramatical,* es objeto, en un texto, lo *no-animado* (para que el personaje se convierta escénicamente en objeto ha de transformarse en *no-animado,* con los rasgos distintivos de lo *no-animado:* la no-palabra y el no-movimiento).

b) *Criterio del contenido,* es objeto, en un texto de teatro, lo que, en rigor, puede figurar escénicamente; se trata, como puede advertirse, de un criterio extremadamente vago.

Por nuestra parte, definíamos al *objeto* teatral, en su estatuto textual, como aquello que es sintagma nominal, no-animado y susceptible de una figuración escénica. En Racine, cuyos textos se caracterizan por su ya conocida carencia de objetos escénicos, en el primer acto de *Andrómaca* observamos, además de las partes del cuerpo *(corazón, ojos, lágrimas)* los términos *torres, ceniza, ciudad, campo,* figurables todos ellos no como objetos sino, en último extremo, como decorado, así como ciertos empleos abstractos (metonímicos o metafóricos) como *fuegos* o *hierros.* (No hay que insistir aquí sobre las consecuencias ideológicas inmediatas que pueden deducirse de una dramaturgia en que nadie toca nada, como si los personajes carecieran de manos.) Incluso el objeto-decorado está alejado, fuera del escenario; los únicos lugares teatrales descritos son los lugares ausentes; el objeto, el mundo, está decididamente ausente. Vemos, pues, cómo el *cómputo lexical* de lo que puede ser considerado como objeto en un texto teatral es ya singularmente elocuente; en efecto, observamos:

a) el tipo de objeto evocado;
b) el número de objetos;
c) su carácter escénico o extra-escénico.

Un determinado modo de ocupación del espacio, una determinada relación de los personajes consigo mismos y con el mundo viene indicada de modo inmediato. Este estudio elemental sobre el objeto es una de las primeras tareas del «dramaturgo», en el sentido brechtiano del término[30].

2. Por una clasificación textual del objeto

Es posible intentar una tipología del objeto tal como aparece en el texto dramático[31]:

a) El objeto que figura en las didascalias o en los diálogos (cuando el texto carece de didascalias) puede ser un objeto *utilitario:* dos espadas o dos pistolas si se trata de un duelo; un hornillo si hay que cocinar, etc.[32].

b) El objeto-decorado puede ser *referencial;* icónico e indicial, el objeto remite a la historia, a la pintura (a lo «pintoresco», a lo «real»); todos los teatros utilizan este tipo de objetos. La puesta en escena romántica tiene como meta la «exactitud» histórica, es decir, la conformidad del objeto con la idea común que el espectador puede hacerse de un decorado histórico; el objeto naturalista denota un ambiente de «vida cotidiana».

---

30 Los profesores encontrarían así materia para ejercicios sencillos e ilustrativos.
31 Cfr. nuestro análisis en *Le Roi et le Bouffon,* págs. 582 y ss.
32 Objetos, por lo demás, que no ofrecen resistencia a que se los suprima o sustituya por otros objetos.

c) El objeto puede ser *simbólico;* su funcionamiento es entonces esencialmente retórico (se nos presenta como la metonimia o la metáfora de un tipo de realidad, psíquica o socio-cultural). En Víctor Hugo, la *llave* es metáfora sexual y metonimia del poder (el poderoso es el hombre de las llaves). En este caso, el objeto simbólico (se eche mano de un símbolo cultural o se le añadan las propias relaciones imaginarias del autor) se ordena con frecuencia en un sistema significante que es interesante descubrir a lo ancho y largo de la obra de un escritor (en Arrabal tendríamos como objetos simbólicos, al margen de su utilidad, los globos, el cuchillo, los medios de locomoción o transporte como la bicicleta, el triciclo, la carretilla...; en Maeterlinck habría que referirse al simbolismo de la puerta, el río, el estanque, el mar...); a veces, más que de un sistema, se trataría de una *combinatoria.*

3. La relación texto-representación y el funcionamiento del objeto

El objeto tiene, pues, un funcionamiento complejo, extremadamente rico, al que las modernas tendencias teatrales intentan sacarle todo el partido posible.

Dejando de lado el aspecto propiamente utilitario del objeto, que las escenificaciones modernas tienden a debilitar más que a poner de relieve, podemos observar que el papel del objeto es esencialmente *doble: a*) es un *estar-ahí,* una presencia concreta; *b*) es una figura, con funcionamiento retórico, en este caso; estos dos papeles es frecuente que se combinen: así ocurre entre el cuerpo del comediante y sus diferentes partes: son éstas un *estar-ahí* que *produce* (gestos, actos, estímulos), más que un sistema de signos que significa. Y lo que decimos del cuerpo del comediante podríamos decirlo de los objetos materiales. Barthes observa que en *Ping-pong,* de Adamov, la máquina tragaperras no *significa* nada (por lo que sería un error convertirla en un símbolo), sólo *produce* (sentimientos, relaciones humanas, sucesos).

3.1. *Por una retórica del objeto teatral*

1.º Icónico y refencial a un tiempo, el papel retórico más usual del objeto en el teatro es el de ser metonimia de una «realidad» referencial cuya imagen es el propio teatro; en el teatro naturalista o en el actual teatro llamado de lo «cotidiano», los objetos funcionan como metonimia del ámbito de vida «real» de los personajes; el *efecto realista* de los objetos (su carácter icónico) es, en realidad, un funcionamiento retórico, que nos *remite a una realidad exterior.* De igual modo, en el teatro *histórico,* el objeto tiene como función la de remitir metonímicamente a un periodo histórico: tal vestido, tal arma funcionan como la metonimia o, más exactamente, como la *sinécdoque* (la parte por el todo) de siglos pasados (un mobiliario pequeño burgués es la sinécdoque de la totalidad ambiental de la vida de los pequeños burgueses). Esta ligazón entre realismo y metonimia fue ya expuesta por Jakobson[33]. En teatro, todo empleo metonímico del objeto remite al teatro como relato, «novela», imagen de la vida. Ni que decir tiene que el trabajo de la puesta en escena puede debilitar o, por el contrario, resaltar este aspecto inscrito en las didascalias o en los diálogos.

El objeto puede ser también metonimia de un personaje o de un sentimiento; el teatro romántico hace de ello una utilización considerable. La puesta en escena juega con este tipo de llamadas metonímicas, aun cuando no sean textuales. Se puede así considerar como metonímico el papel *indicial* de los objetos que anuncian un acontecimiento: un frasco de veneno, un hacha, la bandera roja de la Comuna al final de *Primavera 71* de Adamov.

2.º *Metáforas,* muchos objetos juegan, aparte de su papel funcional, un papel metafórico; pensemos, en particular, en esos objetos que figuran en los sueños y que son, sin duda, metáforas sexuales; la espada, el cuchillo, un recipiente de agua..., funcionalmente necesarios para la acción (crimen, duelo...), pueden figurar también el deseo, el acto sexual, etc. La mayor parte de los objetos cuyas funciones utilitarias o metonímicas son evidentes, experimentan un entallado metafórico, una metaforización; la acumulación de objetos cotidianos en una determinada tendencia «naturalista» se nos muestra también como metáfora de la vida cotidiana, al igual que, por ejemplo, en el teatro romántico, el objeto histórico se convierte en metáfora del pasado como pasado, de un pasado que abocará a la ruina (en este último ejemplo puede observarse que la metaforización se consigue por un doble desplazamiento, por una doble metonimia o una doble sinécdoque[34]: objeto histórico → pasado; pasado → ruina, muerte).

De la metáfora se puede pasar al símbolo[35]; es lo que ocurre cuando la metáfora descansa sobre una relación culturalmente codificada: en teatro el peso mayor del simbolismo reposa sobre el *objeto.*

---

[33] «La literatura llamada realista está íntimamente ligada al principio metonímico», Jakobson, *op. cit.*, pág. 244.

[34] Véase, por ejemplo, nuestro análisis de la metáfora *luna-muerte* en su doble deslizamiento metonímico, *op. cit.*, pág. 587.

[35] Si intentásemos formalizar, *grosso modo,* estas figuras, nos encontraríamos:

Metonimia: $\dfrac{Se1 \rightarrow Se2}{So1 \rightarrow So2}$ (deslizamiento)

Metáfora: $\dfrac{Se1 + Se2}{So1 + So2 + x}$ (condensación; x es el significado *añadido* en razón de la condensación)

3.2. *Del objeto como producción*

El objeto es presencia concreta, no tanto figura icónica de tal o cual aspecto del referente extraescénico, o imagen del mundo, cuanto ese mismo referente o ese mundo concreto. El cuerpo del comediante y todo el trabajo que produce *representa* (se mueve, baila, muestra); buena parte del teatro reside en este mostrado-representado del cuerpo, expresamente tomado o no en cuenta por el texto teatral. Idéntico es el juego del objeto, mostrado, exhibido, construido o destruido, objeto de ostentación, de juego o de producción; en teatro, el objeto es un objeto lúdico. Lo que no quiere decir que neguemos su resemantización, que se nos muestra como uno de los procedimientos-clave del teatro (*jugar* con un objeto, con un arma, por ejemplo, puede ser un acto productor de sentido)[36].

El objeto puede ser mostrado en su proceso de producción-destrucción; no es casual que este objeto producido no haya sido nunca mostrado durante el periodo clásico en el que lo funcional es pocas veces retórico y nunca productivo; habrá que esperar épocas más recientes para que se muestre el proceso de su producción, no sólo como objeto productivo sino como objeto *producido*. Hasta la época contemporánea (con algunas raras excepciones en Aristófanes y Shakespeare) los objetos son presentados como *naturales*, sin distinguir entre los que están tomados de la naturaleza y los que son fruto de la cultura (de la producción humana). Tendremos que esperar a Brecht para encontrarnos con el objeto desviado de su uso primero, devuelto a una función de bricolaje, para ver al objeto industrial desviado de su empleo, subvertido[37]. El moderno juego objetual, tanto en la puesta en escena como en el texto dramático:

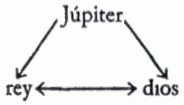
$$\text{Símbolo: } \frac{\text{Se}}{\text{So1 + So2}}$$

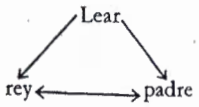
(el significante del símbolo es con gran frecuencia el *último significante* de la metáfora)

(ejemplo: *cisne*, pájaro + pureza)

$$\text{Metáfora: } \frac{\text{mujer-cisne}}{\text{pájaro + pureza + x}}$$

Nótese que la estructura triangular del símbolo está muy próxima de la estructura triangular de los elementos de la fábula. Ejemplo: *Anfitrión:*





[36] Recordemos a Charles Chaplin en el papel de Hitler jugando con un globo (terrestre) que acaba estallándole en las narices (en la película *El dictador*).

[37] En *Le calcul égoïste*, montaje del turco Mehmet sobre textos de Marx, Maupassant, etc., se dan una serie de transformaciones (frigoríficos que sirven de cajas fuertes...).

a) *produce* relaciones humanas (o, para ser más exactos, las hace visibles): es el caso de la ya mencionada máquina tragaperras que condiciona las relaciones de los personajes en *Ping-pong* de Adamov.

b) *produce* sentido, en razón de la ley de la resemantización, el objeto deja de ser un *dato* (algo puesto ahí) para convertirse en resultado de una operación; el hecho de que aparezca como *producido* lo sitúa, a su vez, en el origen de una producción de sentido (la dialéctica producción-producido es aquí operante); el objeto se convierte en figura del trabajo y en figura de las relaciones de los personajes en el trabajo. Los personajes que ocupan el escenario dejan de recibir pasivamente al objeto, de considerarlo como un «marco», como un decorado, es decir, como una herramienta que se les entrega: los personajes actúan, lo fabrican, lo transforman, lo destruyen (operaciones todas ellas que deberán ser objeto de un análisis preciso). La utilización de los desechos, como imagen de un mundo en el que el proletario recupera lo que aún puede servir, o la transformación del uso de los objetos (la *escalera* que se convierte en *puente* o la utilización de los objetos de la vida cotidiana para usos puramente teatrales)[38]. La movilidad del signo-objeto se convierte no sólo en indicio de la polisemia del objeto teatral, sino en signo complejo de una creatividad de los personajes, creatividad cuyo funcionamiento teatral hace icono al objeto. Transformar los útiles domésticos en elementos del vestuario no equivale sólo a decir: *estamos en el teatro*, viene a significar igualmente que el teatro muestra una determinada relación de creación de los hombres con las cosas, relación íntimamente ligada a su situación y a sus luchas. Lo que, en un principio, podría ser una simple técnica teatral se nos manifiesta, una vez más, significante.

Pero el análisis del objeto en el teatro no puede ahorrarnos el análisis de los signos tanto del texto como de la representación; aparece aquí, claramente, la dialéctica texto-representación.

[38] Ejemplos tomados del montaje de Mehmet de *El círculo de tiza caucasiano* (colador que se convierte, muy convenientemente, en casco...).

Capítulo V

El teatro y el tiempo

1. Duración y tiempo teatral

El texto teatral nos plantea una cuestión fundamental: la de su inscripción en el tiempo. Al igual que existen dos espacios (un espacio extraescénico y un espacio escénico, con una zona mediatizada entre ambos en la que se opera la inversión de los signos, es decir, la zona del público), del mismo modo se dan en el «hecho teatral» dos temporalidades distintas, la de la representación (una o dos horas, o más en algunos casos y en determinadas culturas) y la de la acción representada. Podemos entender fácilmente el tiempo teatral como la relación entre estas dos temporalidades, relación que depende no tanto de la duración de la acción representada y de la representación cuanto del modo de representación: ¿Se trata o no de la «reproducción» (mimética) de una acción real? o ¿Se trata, por el contrario, de una ceremonia cuya duración propia es singularmente más importante que la de los acontecimientos que ella «representa»? Nos hallamos, una vez más (como en los casos del *personaje* o del *espacio*) frente a la idea de que, en teatro, existen técnicas autónomas (descontando algunas formas rigurosamente determinadas de representación teatral). Dicho de otro modo, la solución propia de tal o cual forma de teatro no tendría significación *en sí*, se trata de una significación que compromete el funcionamiento total de la representación. No existe una forma de relación temporal que pueda ser conceptuada como «la buena», la más convincente o próxima a la naturaleza; toda forma de relación temporal compromete al conjunto de la significancia teatral. Es lo que querríamos demostrar en este apartado.

A lo dicho hay que añadir otra aclaración previa: en el teatro, el

tiempo no se deja captar con facilidad ni en el texto ni en la representación. Textualmente porque, como veremos, los significantes temporales son indirectos y vagos; en la representación, porque elementos tan decisivos como el ritmo, las pausas, la articulación, son de una aprehensión infinitamente más difícil que la de los elementos espacializables; nos hallamos frente al problema de todo cientifismo en el dominio de las ciencias humanas: es más fácil captar las dimensiones del espacio que las del tiempo.

Pero, ¿qué se ha de entender por *tiempo* en el ámbito teatral? ¿Se trata del tiempo universal del reloj (o del tiempo, mucho más preciso, del movimiento atómico)? ¿Se trata de la irreversible duración histórica? ¿Se trata de la duración fisiológica o psicológica, la del envejecimiento de los tejidos o la del espesor vivencial bergsoniano o proustiano? ¿Se trata del ritmo de las sociedades humanas y del retorno de los mismos ritmos y ceremonias? La mayor dificultad con que nos encontramos en el análisis del tiempo teatral proviene de la imbricación de todos estos *sentidos* que hacen de la temporalidad una noción más «filosófica» que semiológica. El tiempo en el teatro es *a la vez* imagen del tiempo de la historia, del tiempo psíquico individual y del retorno ceremonial. El tiempo de *Edipo rey*, de Sófocles, puede ser analizado, a la vez, como representación inscrita en una fiesta dada —las Grandes Dionisíacas atenienses—, como tiempo psíquico de una revelación en el interior de un destino, como tiempo de la historia de un rey —de su coronación y su destronamiento—. La dificultad de nuestro análisis consiste, precisamente, en deshacer esa imbricación, en separar los hilos de la malla y, claro está, en captar los significantes.

Ahora bien, para el análisis de la temporalidad teatral nos parece decisivo el estudio de lo textualmente aprehensible, el estudio de las articulaciones del texto (cómo es posible captar el tiempo teatral —texto/representación— con la ayuda de estas articulaciones y de su funcionamiento).

1.1. *La clásica unidad de tiempo*

Volvamos sobre la distinción entre las dos temporalidades, la de la representación y la de la acción representada. Esta distinción explica la concepción clásica de la representación. Dos «tesis» se enfrentan aquí: la primera, hace de éstas dos duraciones dos «conjuntos» que, aunque no lleguen a ser coincidentes, tienden a anular las diferencias; un «buen» espectáculo, en consecuencia, sería aquél cuya duración concreta no quedase desproporcionada con respecto a la duración referida, es decir, que el espectáculo durase no mucho más de lo que duraría la acción histórica que en él se relata, ocurrida fuera de la escena y medida en tiempo real por el reloj y el calendario. Esta es la conocida doc-

trina clásica, arbitraria para todos, empezando por sus defensores, definida por aproximación al *día:* en el escenario, en dos horas, se ha de representar una historia ocurrida realmente en 24 horas. De hecho, si la unidad de lugar, en virtud no sólo de los posibles trucajes sino de la existencia de un fuera-de-escena textual (de todos modos el área de juego es *una),* es sentida como aceptable, la unidad de tiempo ha parecido siempre una servidumbre, a veces leve y, con frecuencia, insoportable, no sólo en razón de su duración demasiado corta (dos días o una semana no habrían arreglado tampoco las cosas) cuanto por llevarnos a confrontar el tiempo del reloj y/o el tiempo histórico con el tiempo psíquico, vivido, de la representación, lo que obliga a establecer una proporcionalidad entre uno y otro, a tenerlos, en consecuencia, *como homogéneos.* Por ello mismo, es muy discutible la relación establecida entre el tiempo teatral y el tiempo de la historia; podría pensarse que medir el uno con el otro equivaldría a dar al tiempo teatral la objetividad temporal de la historia. Pero, por razones que no son extrañas al funcionamiento de la denegación teatral, es justamente lo contrario lo que se produce (ver, *supra,* «La denegación», cap. I, 3.4.). Lejos de historizar al teatro, la unidad de tiempo *teatraliza la historia.* A la duración histórica se la saca de la objetividad del mundo y de sus luchas para transportarla, arbitrariamente, al campo de la represención. En Racine, por ejemplo, la historia es remitida no sólo a un fuera del escenario (a esa *otra parte* de la guerra de Troya, de la guerra de Mitrídates, de las conquistas de Atalía) sino a un fuera-del-tiempo, a esa *otra parte temporal* en que Agripina envenenó a Claudio, desposeyó a Británico, en que Tito conquistó Judea con ayuda de Berenice; la historia es *otro lugar temporal,* y el corte necesario y brutal en el tiempo histórico priva a las relaciones humanas (socio-históricas) de su desarrollo, de su proceso. El teatro clásico se convierte, en razón del artificio de la unidad de tiempo, en un acto instantáneo que excluye la duración indefinida de las luchas, así como la recurrencia y el retorno de las determinaciones psíquicas.

La unidad de tiempo, es decir, la confrontación del tiempo real y del tiempo psíquico, amputa por sus dos extremos la temporalidad de las relaciones humanas, ya se trate de la duración socio-histórica o de la duración vivida, individual, de las relaciones del hombre y de su pasado, del retorno del pasado como un pasado reprimido. De ahí que el teatro clásico ponga toda su carga temporal fuera de escena, es decir, es el *discurso de los personajes,* lo que ellos relatan, lo que nos hace leer la relación del individuo con la historia. En *Surena,* por ejemplo, ese discurso nos da cuenta de la embajada en que el general parto y la princesa armenia unen, por un acuerdo tácito, su amor absoluto y su entendimiento político; la realidad trágica fundamental se sitúa en un fuera-del-tiempo; de ahí la necesidad de que este pasado sea el *pasado de alguien* (dicho de otro modo, que exista, como advierte Althusser, una con-

ciencia especular centralizadora) y no el pasado colectivo del grupo. Los acontecimientos históricos pasados son remitidos a un fuera de escena; sirven de referencia simbólica, no como pruebas del surgimiento de un conflicto actual. En *Andrómaca,* la guerra de Troya constituye un sistema referencial cuya característica no es su cuestionabilidad sino el *estar ahí,* como pura huella psíquica. Otro tanto podríamos decir de la guerra de Judea en *Berenice.* El conflicto histórico está fuera de la historia, es decir, fuera de la historia en su devenir. La unidad de tiempo inscribe a la historia, no como proceso, sino como fatalidad irreversible, inmutable. La solución histórica está inscrita, desde su inicio, en el texto trágico, no depende nunca de la acción de los hombres. En *Sertorio,* de Corneille, la libertad de los héroes queda eternamente comprometida por el hecho —ligado directamente a la unidad de tiempo— de que el tirano Sila —desde el instante mismo en que se levanta el telón— se encuentra ya fuera del poder, por más que los protagonistas lo ignoren. Es interesante constatar en *Ifigenia* cómo una guerra futura (pero de la que los espectadores conocen la existencia y el desenlace) está inscrita como fatalidad; la incertidumbre del conflicto, base de la acción dramática, carece de dimensión temporal: Aquiles está virtualmente muerto antes de la guerra de Troya. Un ejemplo admirable: cuando la decisión final de Eurídice compromete la vida de Surena —que aquélla salvará—, Surena está ya muerto. La apertura trágica sobre el acto libre está siempre inscrita en un *ya-hecho,* en un ya vivido que la destruye. La dramaturgia clásica de la *unidad de tiempo* excluye necesariamente el devenir.

Desde la perspectiva del receptor-espectador, la representación clásica supone la imposibilidad de hacer operativo el tiempo psíquico por mor de la *homogeneidad* entre el tiempo vivido por el espectador y el tiempo referencial del relato representado. El espectador puede ahorrarse el esfuerzo dialéctico de ir y venir de su propio tiempo de espectador a la duración histórico-psíquica que estaría obligado a imaginar. No está, pues, obligado: *a*) a rellenar las lagunas temporales del texto teatral; *b*) ni a percibir la heterogeneidad radical entre su propio tiempo vivido (fuera de la acción) y los procesos históricos que le son presentados. La unidad de tiempo obliga al espectador a la «sideración» aristotélica (en el sentido brechtiano del término). La historia —que el espectador no tiene que reconstruir— aparece, por ello mismo, como espectáculo mostrado, definitivamente consumado, inmutable, hecho para ser visto, no para ser vivido: la historia es *espectáculo consumado.* Claudio está definitivamente muerto por el veneno de Agripina y este crimen horrendo se proyecta siempre sobre el crimen paralelo, consecuencia del anterior: el fraticidio de Nerón. Del mismo modo —y no hay diferencia de naturaleza entre los dos órdenes de acontecimientos— la duración individual, el pasado «psíquico» de los protagonistas está contemplado desde un mismo prisma de eternidad.

La representación clásica es ceremonia sin espesor temporal.

Se da así una red ideológica de gran solidez en la que se inscriben a la vez el modo de referencia histórico de la tragedia, la unidad de tiempo, la unidad especular en torno a un personaje, y la «fatalidad» (la permanencia) que determina acciones y sentimientos. No es casual que Corneille, cuyos altercados sobre dicha unidad son harto conocidos, no consiga construir totalmente esta red significante; lo fascinante de su teatro procede de esta lucha entre dos visiones temporales: la visión en que, en razón de la creatividad del héroe y de la historia, el espectador se ve obligado a construir la relación entre el tiempo referencial y el tiempo teatral (cfr.: en *El Cid* el episodio de la batalla contra los moros)[1], y una visión «clásica» en la que no ocurre nada que no haya ya ocurrido, en que la representación es como la reproducción de un pasado perpetuamente *ya-allí* (fijado).

1.2. *La discontinuidad temporal*

Inversamente, toda *distancia* textualmente inscrita entre el tiempo representado y el tiempo referencial indica un *trasvase:* de sentimientos, de acontecimientos, de la historia. Las lagunas o vacíos temporales

[1] *El Cid* de Corneille, considerado como una de las obras maestras —controvertida en su tiempo— del teatro francés, se inspira casi totalmente, por lo que atañe a la *fábula*, en la obra de Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, escrita cinco años antes, 1613, que la obra francesa. Es la misma fábula que traen, resumida, algunos viejos romances: Apasionado es el amor de Rodrigo y Jimena. Un accidente vendrá a conturbarlo, aunque no a debilitarlo. Rodrigo, para vengar a su anciano y ofendido padre, peleará con el padre de Jimena, al que dará muerte. Una lucha interna, que la destroza, se libra entonces en el interior de Jimena, dividida entre el amor por el padre y el amor por Rodrigo. La obra de Corneille ocurre en dos días, en veinticuatro horas exactamente, pues va del mediodía del día primero al mediodía del segundo. En el acto cuarto, segundo día por la mañana, tiene lugar la batalla de Rodrigo contra los moros a que hace alusión el texto. Esta batalla, cuyos detalles conoce Jimena en sus aposentos, tiene múltiples funcionalidades: hacerle purgar a Rodrigo su culpa para disminuirla o compensarla a los ojos de Jimena o del espactador; probar su fidelidad al rey y su valor y nobleza; dentro del juego dramático crea un alargamiento temporal en razón del distanciamiento espacial —a pesar de su corta e increíble duración— y, lógicamente, introduce la referencia histórica, es decir, sitúa la obra en el tiempo histórico. En resumen, además de su valor referencial histórico-social el episodio de los moros es la piedra clave que articula la intriga y la hace más verosímil. Para hacerle ceder exteriormente a Jimena será preciso, no obstante, que el rey intervenga, no castigue a Rodrigo y decida la unión de los amantes. Así rezan los romances, así acaban los dramas:

El rey: *Calledes Doña Ximena*
que me dades pena grande (...)
Al Cid no le he de ofender
que es hombre que mucho vale.

Final feliz: *Y así se hizieron las bodas*
de Rodrigo el castellano. *[N. del T.]*

conducen al espectador (y al lector) a componer una relación temporal que no se le ofrece para ser vista sino para ser construida.

La historia se pone en marcha, el reino se agranda o se descompone, el héroe, niño en el primer acto, es «un vejestorio en el último», lo vivido es objeto de investigación y, por ello mismo, se le imagina como dotado de una referencia autónoma, fuera de escena; la ruptura con la unidad de tiempo obliga al espectador a dialectizar la totalidad de lo que se le propone, a *reflexionar sobre los intervalos.* La conciencia del espectador siente la necesidad de inventar el proceso que llene los vacíos o saltos en el tiempo. El espectador se ve también forzado a reflexionar sobre la naturaleza autónoma del tiempo teatral, aspecto decisivo y específico, dado que el tiempo de la representación *se le muestra como no homogéneo con el tiempo de la historia referencial.* Meyerhold decía: «Los episodios permiten al teatro acabar con la lentitud del ritmo impuesto por la unidad de acción y de tiempo del neo-clasicismo».

De este modo, toda dramaturgia de la dilatación temporal se opone:

a) al espectáculo como celebración ceremonial marcada por el sello de la unidad temporal y como imitación de una acción que tiene en sí misma un carácter atemporal, ahistórico;

b) al texto clásico, entendido como unidad sin fisuras, como discurso ininterrumpido, sin posible ruptura en su concatenación temporal;

c) a la racionalidad lineal de una historia en la que no ocurre nada nuevo y en donde el movimiento consiste en la repetición de la misma historia o en el simple desarrollo de las premisas inscritas en el inicio de la narración dramática.

Este punto explica la oposición entre una dramaturgia llamada barroca (Shakespeare, Calderón...) y una dramaturgia clásica. Shakespeare inscribe la historia como proceso, escoge la discontinuidad temporal que le hizo ser rechazado por los últimos defensores del clasicismo. No es extraño que la dramaturgia romántica, inmersa en los problemas de una escritura de la historia, se esfuerce, no sin cierta timidez, por volver a la discontinuidad barroca. Los románticos dirán sí a la ruptura espacial, pero dirán no a la ruptura temporal, precisamente porque esta última acarrea unas consecuencias ideológicas que los románticos no están decididos a asumir; la burguesía intenta mostrar la continuidad histórica que la liga a la monarquía. El público no está, pues, dispuesto a aceptar una dramaturgia de lo temporal discontinuo. De ahí ese denodado empeño de los dramaturgos románticos por volver a la historia sin ser totalmente infieles a la unidad de tiempo; de ahí *Chatterton* —estrictamente fiel a la unidad de tiempo—, o el melodrama, que no

respeta la unidad de lugar pero mantiene el compromiso —al menos en su primera etapa— de las 24 horas.

Cuando el teatro se inscribe, sin tapujos, en la historia, la ruptura con la unidad de tiempo hace su aparición —cfr. los grandes dramas históricos de Víctor Hugo: *Hernani, El rey se divierte, Ruy Blas*—. Se podría reflexionar sobre el sentido de la dilación temporal concebida, con Lenz, como contestación al determinismo pasional. Incluso en Chejov, esta unidad es rechazada cuando la erosión producida por el tiempo hace estallar las contradicciones y saltar en añicos los confortables compromisos.

En buena medida, la novedad dramática de Brecht se debe a esa fragmentación temporal que permite valorar el trabajo irreversible de la historia (*Madre Coraje, Santa Juana de los mataderos*).

1.3. *Dialéctica del tiempo*

Todas las distinciones históricas entre modos de representación no impiden que subsista, en todos los textos teatrales, una dialéctica entre unidad y discontinuidad, progreso continuo/progreso discontinuo, temporalidad histórica/historicismo. Incluso en la representación clásica, el no-tiempo supone la presencia de un tiempo abolido, de otro tiempo, tiempo de referencia, valorizado o desvalorizado, pero siempre portador de una catástrofe de la que el *aquí y ahora* de la tragedia es sólo su despliegue final: la victoria sobre los troyanos es un dato cuyas consecuencias se despliegan a todo lo largo del texto de *Andrómaca*[2]. *Fedra* es la historia de un proceso abortado, el de la sucesión real, que tiene, como corolario, un doble retorno del pasado: la resurrección del rey Teseo y la restauración de las Palántidas en la persona de Aricia. No puede decirse, en consecuencia, que la historia no esté presente en Racine, aunque sólo lo esté bajo las especies del pasado destructor. La unidad de tiempo no llega a abolir totalmente la referencia histórica; al director de escena siempre le queda una puerta abierta para mostrar, *por un artificio,* el abismo temporal que une y separa a la arrasada Troya y al Epiro amenazado («El Epiro salvará lo que Troya ha salvado»). Inversamente, la discontinuidad histórica, el tiempo fragmentado de los grandes dramas de la historia en Shakespeare, no impide que la unidad dramática se reconstruya; en efecto, esto se consigue por la representación (presencia, por ejemplo, de los mismos comediantes, los mismos

[2] Podríamos estudiar en el lenguaje de los personajes las referencias al pasado trágico de la victoria-derrota y ver cómo este *otro tiempo* constituye, en el interior de los discursos, la marca de un eterno presente de la muerte violenta: «Recuerda aún que todo contra él conspiraba (...). Nuestros barcos cargados con despojos troyanos.» —«Y ya sólo veo torres cubiertas con cenizas.» —«Piensa, piensa, Cefisa, en esta noche cruel/ para la población entera noche eterna.»

físicos, los mismos gestos). La unidad dramática ha sido tenida en cuenta por la unidad del discurso y de la forma literaria.

1.4. *El espacio-tiempo y la retórica temporal*

Incontables son los ejemplos privilegiados que nos muestran cómo funciona la retórica del tiempo. Incluso en la representación clásica, el espacio puede presentarse como metáfora del tiempo y viceversa. Sabemos que en Racine —*Bayaceto*—, el alejamiento en el espacio se corresponde con un alejamiento en el tiempo. Lo temporal puede ser figurado por elementos espaciales. Por ejemplo, cuando la unidad de tiempo no anda demasiado revuelta se dan razones perversas para cuestionarla; en *Lorenzaccio,* el episodio central sobre la *jornada* del asesinato, está relativamente centrado en el tiempo. Pero un detallado análisis de la progresión temporal mostraría:

— la imposibilidad de establecer una rigurosa cronología de la pieza (es posible, incluso, destacar vueltas al pasado) ya que nos encontramos con una cascada de sucesos simultáneos y de rupturas temporales;

— que, más que nada, la ruptura espacial (pues cada escena ocurre en un lugar diferente) suplanta a la ruptura temporal cuando está ausente, indicando no ya un vacío temporal propiamente dicho sino una falla temporal en la que el espectador-lector se pierde. Aquí, el espacio y su dispersión se nos muestran como los significantes metafóricos del tiempo y de su dispersión.

Quedan así visibles las consecuencias ideológicas:

a) La dispersión del *lugar de la historia* significa que la historia ocurre no sólo en el lugar de la realeza sino en diversos otros lugares. La unidad de la ciudad, entendida como la asociación de lugares sociológicos con la historia (vista como *proceso* complejo, como causalidad múltiple) nos indica que se está produciendo una ruptura del monologismo teocéntrico y monárquico.

b) Es lo que nos muestra el trabajo de la *simultaneidad,* tal como aparece no sólo en el ejemplo revelador de *Lorenzaccio* sino en el conjunto de la dramaturgia isabelina, en donde el posible funcionamiento simultáneo de diversos lugares escénicos en el área de juego, indica la presencia simultánea de la acción de diversos grupos o individuos.

c) Pero es que, además, este trabajo de lo simultáneo indica la presencia de distintos *tiempos distanciados;* en *El rey Lear* concurren dos tiempos en la acción dramática: el tiempo trágico, atemporal, de la tragedia

del rey (Lear y sus compañeros, el bufón, Edgar y el mismo Gloster) y el tiempo épico de la acción, el de Edmundo y Cordelia, que movilizan un ejército, preparan la batalla, etc.; la coexistencia de los dos sistemas de tiempo indica la coexistencia de dos visiones de la historia y, en resumidas cuentas, de dos ideologías.

d) La recurrencia de los mismos lugares puede indicar la recurrencia temporal, o puede, por el contrario, en su diferencia, hacernos captar el tiempo como proceso; en *Esperando a Godot,* Beckett juega admirablemente con uno y otro, nada ha cambiado de un día para otro en el lugar de la espera, a excepción del árbol que se cubre repentinamente de hojas; tiempo reversible y circular que indica lo que permanece y lo que vuelve en eterno retorno.

Estos ejemplos nos muestran que la retórica espacio-temporal es el lugar de un funcionamiento del tiempo, elemento determinante de la ideología de la obra teatral (texto y representación).

Nos muestran, igualmente, la dificultad con que se encuentra toda semiología teatral en la determinación de los elementos temporales: el *significante del tiempo* es el espacio y su contenido objetual.

2. Los significantes temporales

El significante concreto del tiempo, el que la representación puede figurar, se encuentra en el conjunto de los signos espaciales, particularmente en aquellos que figuran en las didascalias.

El problema fundamental del tiempo en el teatro está en que se sitúa en relación con un *aquí y ahora* que es el aquí y ahora de la representación y que coincide con el presente del espectador; el teatro es el género que, por su naturaleza, niega la presencia del pasado y del futuro. La escritura teatral es una *escritura en presente.* Por su naturaleza, todo signo temporal se entenderá lógicamente referido al presente; el significante del tiempo en el teatro está marcado por la denegación, como los otros significantes teatrales. Por mucho que nos lo griten y hagan ver *no* nos encontraremos nunca en la corte del Rey Sol, no nos reconfortará la brisa primaveral (será, más bien, la fría noche de invierno la que nos hiele a la salida del teatro). El problema de los significantes del tiempo reside en que designan un *referente* extra-escénico; la dificultad del tiempo en el teatro reside en que, siendo *referente*, no puede ser mostrado; escapará, por su propia naturaleza, a la *mímesis;* ni el tiempo de la historia, ni la duración vivida pueden funcionar como referente construido en escena.

De ahí las dificultades del significante del tiempo. Por las razones que preceden, es importante volver a distinguir, en este punto más que en cualquier otro, entre texto y representación:

a) La representación es un *tiempo vivido* por los espectadores, un tiempo cuya duración depende estrechamente de las condiciones socio-culturales de la representación (que oscila entre esa hora y media de las representaciones sin entreacto[3] a las sucesivas jornadas de los misterios o de los concursos trágicos antiguos, pasando por las dilatadas jornadas del siglo XIX y las programaciones en acordeón de los festivales). De cualquier forma, la representación viene a ser una ruptura del orden del tiempo, la representación es un tiempo de fiesta, sea cual fuere el modo y la naturaleza de la fiesta, se inscribe o no en una ceremonia. La representación detiene el tiempo ordinario, se convierte en *otro tiempo,* aunque este tiempo sea un eslabón ya previsto en la cadena de los días (las grandes Dionisíacas atenienses, o los viernes de gala de la Ópera de París) o se trate de un vuelco socio-cultural, de un *tiempo carnavalesco*[4].

b) Lo que indica el texto de teatro es un *tiempo restituido* que la representación mostrará como *desplazamiento del aquí y ahora;* en consecuencia, el tiempo que podemos observar en el texto de teatro nos remite no al tiempo real de la representación (del que el texto no dice gran cosa) sino a un tiempo imaginario y sincopado (puntuado por referencias cronológicas abstractas). Sólo en virtud de la mediación de los signos de la representación, el tiempo representado se inscribe como *duración,* como sentimiento temporal para los espectadores. Y es preciso, además, que, por parte del autor, se dé un deseo explícito de *decir el tiempo vivido* (Chejov, Beckett, Maeterlinck)[5].

c) En muchos otros casos, por el contrario, el trabajo textual no consiste en expresar el tiempo sino más bien en abolirlo, como si el teatro, precisamente, no trabajase en el tiempo, como si la representación se hiciera no en otro tiempo sino más bien en un *no-tiempo.* Hay autores que evolucionan según este síncope temporal, autores cuyas estructuras textuales son las encargadas de mostrar que todo ha ocurrido así desde la eternidad y que la tarea del héroe es la de atrapar lo *ya-hecho;* es lo que, a propósito de Racine, hemos denominado la *procesión de lo fatal.* El tiempo se convierte en el *no-tiempo* del mito, y es ahí, probablemente, más que en la utilización de las leyendas (aunque los dos componentes estén indisolublemente unidos) donde hay que buscar el aspecto *mítico* de la tragedia raciniana.

d) Una última dificultad, constitutiva (y ligada, como hemos visto, a la cuestión de la *mímesis* del tiempo): el tiempo es *lo que no se ve,* lo que sólo se dice; es lógico que, para dar cuenta de él, haya que inventar continuamente los signos visuales.

---

[3] Habría mucho que decir sobre el entreacto como corte, como vuelta a la teatralidad.

[4] Cfr. Bakhtine, *Rabelais.*

[5] Ver lo ya dicho sobre las ingeniosas invenciones de ciertos autores para expresar la duración.

2.1. *Encuadramiento*

Decir el tiempo es desplazar el *aquí y ahora,* inscribir el hecho teatral (texto/representación) en un determinado marco temporal, establecer sus límites asegurando su anclaje referencial. En el análisis estructural es de la mayor importancia descubrir el *incipit,* es decir, el inicio, los primeros signos con respecto a los cuales se organizan los demás signos que luego irán apareciendo. El inicio de todo texto teatral abunda en indicios temporales (didascalias iniciales y primeras réplicas); la *exposición* supone el anclaje en la temporalidad (cuando ésta existe): las didascalias, y los diálogos que siempre pueden relevarlas, están ahí para marcar o dejar de marcar el tiempo.

2.1.1. La presencia de indicadores temporales

Las didascalias marcan un momento de la historia a través de una serie de indicios: nombres de los personajes (históricamente conocidos o marcados lingüísticamente, nombres griegos, latinos, etc.); periodo o momento mencionados: «la acción transcurre en..., en el año...»; indicaciones sobre vestuario, decorado..., a las que se pueden añadir otras precisiones como época, estilo, etc.

a) Este pasado histórico puede ser *abstracto;* el marco temporal de las obras clásicas es un mero indicio textual que no suele contener ninguna didascalia de color local. La Roma de *Berenice* no sugiere ningún decorado pompeyano, por más que las «antorchas» y los «lictores» nos hagan evocar un fuera de escena imaginario. Al contrario de lo que sucede con la dramaturgia romántica, el significante histórico puede ser separado de todo signo visual, figurable, que reenvíe a una época determinada. Como compensación, este pasado abstracto puede indicar, con gran precisión cuál es el momento de la acción en relación con un acontecimiento histórico. *Berenice,* tres días después de la muerte de Vespasiano; el *Julio César* de Shakespeare comienza en los Idus de marzo, el día del asesinato de César. La pieza puede venir fechada en relación con un hecho legendario; *Fedra,* seis meses después de la partida de Teseo; *Horacio,* la mañana del duelo decisivo entre Roma y Alba. Se trata de simples llamadas de atención contextuales.

b) Las indicaciones pueden tener como misión la de «presentizar» (hacer presente) el pasado histórico; en la medida de lo posible, los signos del *aquí y ahora* quedan encubiertos por los signos indiciales e icónicos del pasado. Esta es la función que cumplen en la dramaturgia romántica, más incluso que en Shakespeare —que fabrica imaginarios signos del pasado—.

c) Los signos pueden *indicar el pasado* como simple pasado o como pasado que ha dejado huella en el presente. Son indicios del pasado: los micro-relatos que remiten a un fuera-del-escenario temporal; las micro-secuencias informativas que conciernen al pasado del personaje o a sus circunstancias; el funcionamiento indicial de signos informantes (informante del presente, indiciales del pasado)[6]; en fin, las figuraciones icónicas del pasado, ambiente envejecido, ruinas. Todo el teatro de Víctor Hugo está marcado por signos icónicos —decorado— que indican el pasado como ruina, ruina que, a su vez, informa el presente; o el viejo, que representa en cualquier teatro la *presencia viva del pasado,* de la historia consumada; todo un juego se establece entre lo *vivo* y lo *consumado* de los elementos del pasado.

2.1.2. La ausencia de indicadores temporales

Por el contrario, las marcas indiciales de la historia pueden dejar de figurar.

Su ausencia indica un grado cero de historicidad, un marco temporal abstracto (las primeras piezas de Adamov). En este caso se nos sitúa en el momento presente, en el *aquí y ahora* de toda representación. Es lo que acontece en toda una serie de obras modernas en las que la ausencia de referencias históricas más que a rechazar la historia nos lleva a ubicarla en el *tiempo presente;* por una especie de ley, la ausencia de referente histórico pasado *significa el presente.* Así ocurre, lo quieran o no sus autores, con Genet o con Beckett. Y, no obstante, por una paradoja imprevista, toda localización en el presente (alusiones contemporáneas, modas, etc.), toda referencia a la actualidad *historiza* irremisiblemente; es la desventura de las llamadas piezas de bulevar, o de ciertas obras realistas del periodo franquista español, que quedan pronto historizadas, sin historia, es decir... pasadas de moda.

2.1.3. Historizar el presente

En contrapartida, una serie completa de informaciones describe una *situación temporal,* presentada no como un pasado abolido sino como un presente de la historia. En este caso, la historización del texto es de tal naturaleza que no es posible distinguir lo que es propiamente *significante del tiempo,* ya que el conjunto de los signos textuales, desde el principio hasta el final, constituyen un progresivo sistema de informacio-

[6] Así, la secuencia del Acto I de *Lucrecia Borgia* en que la heroína pide a su sicario Gubetta que ponga en libertad a sus prisioneros es *informante* en relación con su conversión al bien, y es *indicial* en relación con sus crímenes pasados.

nes y de indicios, cada nuevo signo marca la evolución de la situación contextual. En *Santa Juana de los mataderos,* de Brecht, o en las piezas de Horvath, *Don Juan vuelve de la guerra, La fe, la esperanza y la caridad,* se puede observar, *a lo largo del texto,* una proyección del paradigma del tiempo sobre el sintagma de la acción; en las didascalias y en los diálogos de las tres piezas citadas, afloran todos los signos de la crisis de los años 1920-1930 con sus diversas peculiaridades históricas fechadas.

2.2. *El tiempo y la modalización de la acción*

2.2.1. El curso de la acción y los cambios de escena

Las didascalias (y los diálogos que las relevan) pueden, en el curso de la acción, indicar el paso del tiempo, la progresión de la acción:

— cambios de estación, cambios de horarios (paso del día a la noche y viceversa);
— cambios de decorado, marcando un *paso* que puede ser denotado como espacial y temporal (todo cambio de decorados connota, salvo indicaciones en contrario, un desplazamiento en el tiempo).

2.2.2. Los sucesos: disposición, ritmo

El número y la sucesión de los *acontecimientos de la fábula,* el ritmo con que se siguen las unidades del texto, la extensión de estas unidades (sobre todo de las secuencias de duración intermedia, las *escenas*) pueden, según los casos, producirnos impresiones muy distintas de la duración temporal. El retorno a la progresión de las diferentes secuencias[7] indica un tiempo progresivo o circular. Estas indicaciones son, no obstante, relativas: un gran número de acontecimientos, en un corto espacio de tiempo representado, puede dar la «impresión» de un tiempo extremadamente largo o, por el contrario, de una aceleración temporal. Con esto no está todo resuelto, se precisa aún de otros elementos para dar con el ritmo del tiempo.

[7] En *El señor Púntila y su criado Matti,* de Brecht, los significantes temporales marcan la rápida sucesión, la fluctuación entre el tiempo de la borrachera del señor y el tiempo de su lucidez.

2.2.3. El discurso de los personajes

El discurso de los personajes contiene *significantes temporales:*

a) El discurso de los personajes está sembrado de micro-secuencias informantes que anuncian la progresión de la acción, el paso del tiempo, la sucesión de los acontecimientos («seis meses que la huyo, para verla sin aviso», anuncia Ruy Blas en el acto III, para indicarnos que, desde el acto II ha transcurrido todo ese tiempo). En una isla desierta, el único superviviente de un accidente de avión se encuentra con el único poblador del lugar (acto primero que por su brevedad podría ser el prólogo); hemos adivinado que se trata de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria,* de Arrabal; cuando se hace la luz sobre el acto II, el Emperador, que está enseñando a hablar al Arquitecto le dice —nos dice a los lectores-espectadores el tiempo—: «Dos años ya que vivo en esta isla, dos años con las lecciones y aún dudas. Aristóteles en persona podría resucitar para enseñarte cuántas son dos sillas y dos mesas». De igual modo, determinadas micro-secuencias escénicas nos dan cuenta de otro *tiempo distinto,* extra-escénico, simultáneo o no. Los ejemplos serían incontables.

b) Para el análisis del funcionamiento temporal del texto deberíamos hacer la lista completa de los *determinantes temporales* (adjetivos o adverbios, según la denominación tradicional) y de todos los sintagmas temporales; para ello tomaríamos nota de las recurrencias que indican un funcionamiento particular del tiempo. En Racine, por ejemplo, son frecuentes las recurrencias del tipo *por última vez, mil veces, cien veces, inténtalo una vez más* para indicar el carácter repetitivo de la situación pasional; *aún, nunca, siempre* para connotar lo irremediable y lo absoluto; podemos también observar la oposición lexical entre determinantes que expresan la urgencia y determinantes que expresan la temporización (a veces, el carácter de urgencia que se imprime a una situación da origen, paradójicamente, a la irresolución y a la dilatación indefinida del tiempo).

c) A la hora de elaborar la relación de los significantes temporales no podemos olvidarnos del análisis de los tiempos verbales que indican la presencia del futuro o del pasado. La frecuencia relativa de unos y otros en el sistema, necesariamente presente, del texto dramático, indica una relación precisa con el tiempo; el futuro marca la urgencia, la proyección hacia el porvenir, aunque connota también, paradójicamente, la ausencia de porvenir (cuando la ironía trágica —o cómica— muestra un futuro irrealizable) o la psicología de la incertidumbre en Adamov.

2.2.4. Los finales

Sería igualmente posible estudiar los *significantes temporales que cierran la acción,* los acontecimientos que coronan la acción y suponen un giro en el sentido del tiempo: la muerte, la ceremonia matrimonial, la guerra, la paz... El sistema teatral del tiempo no se comprende sin el inventario de los signos que connotan la degradación o el cambio positivo, la restauración o el advenimiento de un nuevo orden. Habría que hacer el estudio de los campos lexicales de las últimas réplicas. En los últimos discursos de los personajes habría que señalar, desde un punto de vista sintáctico, los cambios en el sistema temporal, el recurso al futuro o, por el contrario, el retorno al presente. Otro notorio ejemplo sintáctico lo constituyen los imperativos que dan un sentido de apertura sobre un nuevo tiempo: «Bendigamos todos nuestra feliz aventura», exclama Félix al final de *Polieuctes,* de Corneille; este imperativo es casi obligado para connotar el salto necesario a otro tiempo, el salto a una acción, la acción final. Y no olvidemos que, tanto en la comedia como en el teatro épico, el imperativo se dirige también al espectador (constituye la relación rehecha con el otro tiempo, *el tiempo del espectador*).

Así, pues, el final de la acción debe ser analizado como un segmento autónomo, como un segmento en que se nos advierte no sólo del funcionamiento del tiempo de la acción en su desenlace sino del funcionamiento temporal del texto en su totalidad. Un final que expresa la *restauración del orden* o el *eterno retorno* supone una ordenación temporal y, en consecuencia, una significación ideológica muy distintas de las que supondría un final abierto *(en apertura sobre lo nuevo)*[8].

[8] En nuestro estudio sobre el teatro de Arrabal (F. Torres Monreal, *Introducción al teatro de Arrabal,* Murcia, Ed. Godoy, 1981) dividíamos este teatro en tres apartados. Las primeras piezas de Arrabal acaban con la destrucción *(Pic-nic, El triciclo...);* en las piezas que le siguen, el autor opta por la estructura circular, con finales que vuelven al principio, con los mismos o distintos personajes *(El laberinto, El Arquitecto...);* posteriormente Arrabal introduce una serie de finales con símbolos o claras secuencias donde se opta por una proyección hacia el futuro. Advirtamos que, aunque la estructura circular implique un sentido inmovilista, sería precipitado, sirviéndonos de los análisis de Karl Mannheim, concluir, por el solo factor del contenido, que cualquier versión circular del tiempo es suficiente para calificar de retrógrada, conservadora o inmovilista a una obra o autor. Estos finales circulares son propios del teatro absurdo (recordemos *La lección* de Ionesco: tras la muerte de alumna por el profesor, la acción vuelve a recomenzar: la criada hace entrar a otra nueva alumna...). Estos teatros nos muestran lo absurdo de la historia, de situaciones que se repiten a pesar de su falta de lógica. Todo ello es como una bofetada al espectador para que éste reflexione, al individuo, para que despierte a un tiempo de rebeldía pues la historia depende también de él.

Otras consideraciones podríamos hacer sobre los finales y su sentido definidor de las posturas del autor. Pensemos en las variantes de los finales de ciertos mitos (Don Juan que se arrepiente y se salva en unas versiones y será condenado en otras). En este sentido el mito es un relato maleable. Pensemos en *La tejedora de sueños,* de Buero Vallejo; contradiciendo al mito homérico, Ulises, vencedor en una guerra inútil y absurda se convierte, al llegar a Ítaca, en un implacable dicatador. *[N. del T.]*

2.2.5. La temporalidad como relación entre los significantes

Una conclusión se impone: no tienen sentido las determinaciones textuales del tiempo si las consideramos por separado, aisladas del contexto; un significante temporal aislado carece de «significado»: ¿qué quiere decir «son las seis» o «por la mañana»? El tiempo es una *relación;* un significante temporal sólo alcanza su verdadero sentido cuando lo relacionamos con otro. En teatro se trata, por lo general, de una relación a distintos niveles. Dejemos de lado la distancia entre dos momentos de la historia, constitutiva del teatro histórico. Una relación desnivelada se produce entre los informantes (los indicadores temporales) y las didascalias que expresan el tiempo vivido (la hora, el día, la noche). Por lo demás, no es el número de acontecimientos lo que comunica a la obra su ritmo lento o rápido, sino la relación de estos acontecimientos con el resto de las indicaciones temporales, un gran número de acontecimientos que transcurran en un corto intervalo de tiempo puede dar la impresión al lector-espectador de que el tiempo se ha detenido; a su vez, los informantes temporales, cuando van débilmente acompañados por la acción, producen la sensación de una duración infinita (tal sería el caso, por poner un ejemplo elocuente, de *La casa de Bernarda Alba),* donde parece que estamos ante un tiempo detenido. Otro nuevo tipo de relación es posible cuando se da una colisión entre dos temporalidades enfrentadas —caso frecuente en Shakespeare—: temporalidad de los humanos y temporalidad de los dioses en *Sueño de una noche de verano;* el rey y sus hijas enroladas en la guerra en *El rey Lear;* en *El Cid,* de Corneille, el agolpamiento de los acontecimientos, subrayado por el cuidado que pone el dramaturgo en precisar que no exceden las veinticuatro horas, pone de relieve la colisión entre el tiempo dramático del conflicto y el tiempo épico del héroe.

Los dramaturgos del tiempo (un Maeterlinck o un Chejov) crean el sentimiento dramático del tiempo por medio del contraste entre los elementos del decorado (mostrado o simplemente descrito por los personajes y el discurso de los personajes; en Maeterlinck parece como si el discurso de los personajes quedase paralizado o se hiciese infinitamente repetitivo; son los elementos del «mundo» los que se desplazan y cambian creando una insoportable tensión de angustia, *La intrusa, Los ciegos,* etc.).

En Chejov, los personajes pasan el tiempo diciendo su tiempo, su pasado, las diferencias entre el pasado y el presente, la nostalgia del futuro; entre tanto, el decorado permanece casi intacto, desplazándose únicamente a base de leves y angustiosos retoques: cambio de los muebles, paso de las estaciones, orín que, se dice, invade el diminuto teatro... *(La gaviota).*

En *Esperando a Godot* basta con un día para que veamos el árbol desnudo cubrirse de hojas; estamos ante lo *imposible teatral,* ante ese tiempo que pasa y no pasa, ante esa temporalidad destructora y creadora de una repetición tan peculiar en Beckett.

El teatro es siempre relación temporal imposible, oxímoro del tiempo; sin este oxímoron el teatro no podría hacernos ver u oír ni la historia ni nuestro tiempo vivido.

3. Tiempo y secuencias

En la primera parte de este capítulo hemos visto cómo la temporalidad se inscribía, ante todo, en la relación (continuo-discontinuo) entre el tiempo del espectador y el tiempo representado; la segunda parte nos ha mostrado la incapacidad, el carácter relativo, no autónomo de los significantes temporales. Creemos que lo esencial de los signos de la temporalidad reside en el modo de articulación de las unidades que segmentan el texto teatral.

Algunas observaciones:

a) Nos enfrentamos de nuevo con el problema esencial de la relación de lo continuo y lo discontinuo en la representación, de la duración bruta y de los intervalos inscritos en esta duración.

b) Si consideramos el texto como una gran «frase» (la imagen es cómoda) nos encontramos con otro problema: el de la coexistencia de modos de articulación muy distintos en el seno de un mismo texto; la comparación con la frase es sin duda insuficiente; la comparación con el verso sería quizá más adecuada. «El verso, dice Youri Lotman, es a la vez una sucesión de unidades fonológicas percibidas como distintas, con vida propia, y una sucesión de palabras percibidas como unidades soldadas por combinaciones fonemáticas»[9]. Otro tanto podríamos decir del texto teatral, sobre todo si tenemos en cuenta que las articulaciones de redes textuales diferentes *pueden no ser coincidentes;* el problema se agudiza tratándose de las pequeñas y medianas unidades.

c) El modo de escritura del teatro y de las diversas dramaturgias está en estrecha dependencia con la sintagmática teatral: las secuencias (mayores, medianas o menores) vienen enmarcadas en unidades *rígidas* (vodevil, melodrama, tragedia) o *flexibles* (teatro contemporáneo, de Maeterlinck a Beckett), pasando por toda una serie de modalidades intermedias o hasta discontinuas y reversibles (relativamente), como en el caso de Brecht; sin excluir la posibilidad que tal tipo de sintagmática sea válido para un nivel de unidades y no lo sea para unidades más pequeñas (es el caso de la espesa red de micro-secuencias en Brecht y, con frecuencia, en Shakespeare).

d) En razón de su propia sintagmática, el trabajo escénico podrá aceptar o contradecir la sintagmática textual. La triple oposición *rígido//flexible, continuo//discontinuo, reversible//irreversible* puede ser suprimida o asumida por la puesta en escena; se puede insistir sobre la continuidad dejando invariables los elementos fijos (el decorado, los objetos y hasta los personajes) o acudiendo a la recurrencia de los mismos elementos; se puede de este modo cambiar en continuo lo discontinuo brechtiano; o, por el contrario, insistir sobre cuanto pueda significar la ruptura espacio-temporal, mostrando como problemática la misma continuidad clásica.

3.1. *Tres momentos*

Un primer modo de segmentación del texto es el que proponía esquemáticamente nuestro cuadro sobre los significantes temporales. En él distinguíamos tres momentos de lo continuo temporal:

1.º un punto de partida (situación inicial del *aquí y ahora* de la apertura del texto);
2.º el texto-acción;
3.º un punto de llegada (situación final).

Este modo de análisis constituye una mera operación abstracta, fundada en un análisis del *contenido;* supone un inventario de la situación inicial, un inventario de la situación final y, entre los dos, una serie de mediaciones más o menos encadenadas. Esta operación abstracta tiene su importancia para determinar, más que lo que ha ocurrido, *lo que se ha dicho.* Volvamos al ejemplo de *El rey Lear.* Al principio, el rey renuncia a la corona y divide su reino entre sus hijas. Al final todo el mundo muere; el azar, empero, deja un heredero que se hace con la corona. Una doble lectura de esta situación final: *a*) la «traición» del rey que, comportándose como un simple señor feudal, lleva a la destrucción; *b*) Lear ha trastocado el orden natural y el orden natural queda realmente realmente invertido: sus hijas mueren antes que él. Las mediaciones son complejas: querellas y traiciones feudales, comportamiento de las hijas ingratas, comportamiento de la hija fiel (aunque sin efecto, puesto que precipita los hechos a la misma solución).

Un ejemplo más sencillo: *Andrómaca.* Al principio, Pirro traiciona a Grecia al querer desposarse con su cautiva y, en cierta medida, resucitar a Troya. Al término de la obra, Grecia se ha vengado de su propio héroe procediendo autodestructivamente (muerte de Hermiona, locura de Orestes); las mediaciones vienen dadas por todas esas idas y veni-

[9] Y. Lotman, *Structure du texte artistique,* pág. 212.

das de Pirro entre Grecia y Troya, entre Andrómaca y Hermiona.

Todos los dramas de la integración (o de la reintegración) del héroe se leen de este modo con bastante facilidad ya que esta división ternaria permite dar cuenta del paso de un espacio a otro[10].

Veamos otros ejemplos.

La vida es sueño, de Calderón. Situación inicial: Segismundo, príncipe caído en desgracia, está en su prisión. Situación término: Segismundo definitivamente en el trono. Mediaciones: idas y venidas de un espacio a otro que le hacen comprender que «la vida es sueño»[11].

Ruy Blas. Situación inicial: Ruy Blas, que sueña con la reina, es lacayo de un gran señor. Situación término: Ruy Blas vuelve a su condición de lacayo para morir. Mediación: por una impostura, Ruy Blas se convierte en gran señor, ministro reformador y obtiene el amor de la reina. La integración ha fracasado.

Este análisis tripartito, en su exposición sumaria (que enlaza con la vulgarización brechtiana de la *fábula),* tiene el interés particular de mostrar las grandes líneas de la acción y el «sentido» de las mismas; es decir, en él se nos muestra no sólo la significación aparente, denotada, sino, y sobre todo, su dirección; este análisis se desentiende de las motivaciones psicológicas.

3.2. *Las grandes secuencias*

Notemos, de entrada[12], que, contrariamente a las otras unidades, las grandes unidades suponen una interrupción visible, indicada textualmente, de todas las redes del texto y de la representación; esta interrupción se da en el entreacto, materializado o no por una pausa en la representación que viene figurada por *a*) un «blanco» textual (o por la indicación de un nuevo acto o cuadro); *b*) por un corte en la representación, un oscuro, caída del telón, inmovilización de los comediantes o por cualquier otra forma de ruptura[13]. Los *actos* y los *cuadros* (dos modos de tratamientos de las grandes unidades) marcan dos formas opuestas de dramaturgia.

1) El *acto* presupone las unidades, al menos relativas, de lugar y tiempo y, particularmente, el desarrollo de los datos presentes desde el principio. Cambiar de acto no significa cambiar estos datos previos, ya que éstos se repetirán, de acto en acto, como las cartas de la baraja en sucesivas jugadas. Sea cual fuere el intervalo entre actos, no debe éste conllevar una ruptura en el encadenamiento lógico y, sobre todo, no será tenido en cuenta, *contabilizado.*

Al contrario, la dramaturgia en cuadros supone unas *pausas temporales* cuya naturaleza consiste en tener una entidad, la de no ser pausas vacías; un cuadro indica, en relación con el que le precede, y con diferencias visibles, que el tiempo sigue su marcha, que las condiciones, los lugares y los seres han cambiado. El cuadro es la figuración de una situación compleja y nueva, relativamente autónoma[14]. La dramaturgia brechtiana —un poco menos Valle-Inclán— lleva a su límite, de modo teórico y práctico, la idea de la autonomía de cada cuadro, presentado como figura(ción) de una situación que debe ser, en sí y por sí, como una especie de sistema aislado, relativamente cerrado en sí mismo, del que hay que *mostrar su estructura particular.* En cierto modo, esta disposición privilegia la dimensión vertical, la combinatoria de los signos en un momento determinado, el funcionamiento del conjunto paradigmático.

Volvemos a encontrarnos con la oposición *continuo/discontinuo;* la dramaturgia en cuadros interrumpe la continuidad del encadenamiento sintagmático, de la sucesión lógica que sería normal. Lo discontinuo impuesto por el cuadro detiene la acción y nos obliga a reflexionar al no permitir que nos arrastre el curso del *relato;* la pausa permite mostrar lo que *no cae por su peso;* la dramaturgia en cuadros impone, en razón de sus intervalos, la reflexión sobre lo que *no cae por su peso.* Todo corte en la acción rompe esa identificación de que habla Brecht (nosotros hablaríamos de buen grado de la «sideración» del espectador) y nos incita no sólo a abandonar la acción, la sucesión del relato, sino a abandonar el universo del teatro para volver a nuestro propio mundo particular de espectadores. Paradójicamente, el intervalo obliga a volver a lo *real:* a lo real del espectador, fuera del teatro, y a lo referencial de la historia que se sirve del intervalo para hacer avanzar la acción (a nadie le sorprende que el cuadro siguiente pueda ocurrir en otro tiempo y espacio); en cualquier caso, lo que el teatro nos hace ver es objeto de la denegación; el intervalo contiene la referencia a lo «real».

2) Aún más, la dramaturgia en cuadros puede llegar —en las modernas tentativas escénicas— hasta el *montaje* y/o el *collage* que por exigir una retórica propia pueden ser creadores de sentido; el montaje (agrupamiento de elementos de relatos heterogéneos que cobran un sentido al obligarnos a dar con su funcionamiento común) puede ser considerado como un trabajo de metaforización (sabemos que el signi-

[10] Ver el capítulo *El teatro y el espacio.* Esta segmentación es particularmente operante en el drama romántico, como hemos podido comprobar con Víctor Hugo, *op. cit.,* pág. 413, y con Dumas (cfr. «Linguistique et Littérature», *Nouvelle critique,* número especial, y «Alexandre Dumas», en *Europe,* número especial).

[11] Ejemplo de la autora *[N. del T.]*

[12] Cfr. art. de Claude Bremond, *Communications,* núm. 8.

[13] Intentaremos aquí la defensa del entreacto entendido como una pausa que propicia la reflexión del espectador y la relación de las dos temporalidades.

[14] La dialéctica continuo-discontinuo hace que toda autonomía sea relativa.

ficado de la metáfora no reside sólo en la suma de los significados de los elementos puestos en contacto y condensados; reside también en una nueva adición, en un + X). Por su parte, el *collage* (presencia, en el interior del discurso dramático, de un elemento referencial r, de un pedazo de «realidad» aparentemente extraña al referente teatral), puede ser considerado como equivalente de la metonimia más que de la metáfora; el *collage* obliga al espectador al mismo trabajo de construcción del sentido a partir de lo heterogéneo.

3) La dramaturgia en actos y la dramaturgia en cuadros son dos tipos extremos que suponen toda una serie de construcciones posibles intermedias; las «jornadas» de la dramaturgia española del Siglo de Oro[15] construyen una especie mixta, con desplazamientos de lugar y frecuentemente de tiempo, pero con continuidad en la acción; en la dramaturgia romántica —con Víctor Hugo, por ejemplo—, las distinciones entre acto y cuadro se debilitan. En *Lucrecia Borgia,* el indiscutible funcionamiento en cuadros coincide con un esfuerzo de prolepsis, de anuncio del cuadro siguiente; en *Ruy Blas,* los actos II y III son *cuadros* (en razón de su discontinuidad temporal y de la organización interna paradigmática); autónomo sería también el acto IV; pero una estrecha unidad temporal une el III, el IV y el V —agrupados en unas horas y en el mismo lugar— en una forma de continuidad trágica. En *Lorenzaccio,* Musset adiciona extrañamente (y ya veremos de qué modo) una dramaturgia en cuadros y una dramaturgia en actos. En todos ellos se plantea el mismo problema: cómo *se hace* la historia y cómo llegar a comprenderla.

4) El estudio detallado de las grandes unidades debe examinar la articulación de las secuencias, dejando por sentado que, en cualquier caso, debe asegurarse el funcionamiento diegético (es decir, el funcionamiento en relación con la sucesión del relato) y, en cualquier caso, tendremos metáfora (explicación) y recurrencia (reaparición) de los elementos que han de hacer inteligible el relato. Incluso una dramaturgia en cuadros debe asegurar el suspense, debe dejar ver que algo va a ocurrir ya que, de no ser así, el espectador abandonaría la sala. Tomemos el ejemplo de *Madre Coraje.* Es cierto que cada episodio tiene su autonomía, que en cada episodio la aventura de los hijos de Coraje está representada como un relato completo; sin embargo, se dan elementos en el relato que enlazan cada una de estas aventuras con la que le sigue; ni siquiera la muerte de la gaviota, que debería cerrar el relato, es presentada como un final en tanto la última secuencia no nos muestre la soledad y la contumacia de la mujer que vive de la guerra.

En una dramaturgia en *actos,* los elementos del suspense son más

[15] Alusión de la autora *(N. del T.)*

evidentes, al final de cada acto no nos encontramos con una solución provisional sino con una interrogante violentamente planteada cuya respuesta hemos de esperar del acto siguiente. El acto I de *Andrómaca* debería ofrecer una solución: el rechazo expedido sin rodeos por Pirro al embajador griego Orestes: «El Epiro salvará lo que Troya ha salvado». De hecho, la cuestión tiene un efecto de rebote; el final del acto nos ofrece el ultimátum planteado por Pirro a Andrómaca. La respuesta deberá darse expresamente en el acto siguiente, el intervalo viene ocupado por una *deliberación* de la heroína: la proyección de una gran unidad sobre la siguiente va marcando la urgencia trágica. Frente a este tratamiento, cada uno de los cuadros de *Madre Coraje,* por ejemplo, es una experiencia acabada que exige un tiempo, el del intervalo, para ser digerida y comprendida. El *sentido del tiempo* en cada una de estas dos grandes unidades no es el mismo.

3.3. *La secuencia media*

No es tan simple el problema que nos plantea la secuencia media, comenzando por su definición. En el teatro «clásico», la secuencia media viene textualmente determinada, se sitúa como unidad de rango inferior (más corta) en comparación con las grandes unidades (los actos); con el nombre de *escena* (a la que se le añade el número de la misma), la dramaturgia clásica marca las entradas y salidas de los personajes. De este modo, la escena o secuencia media se define, sin equívocos, por una determinada *configuración de personajes.* Con ciertos excesos, se conceptúan de escenas, por ejemplo, las bruscas entradas del confidente que sale inmediatamente después de exponer su misiva (Panopio que anuncia a Fedra la vuelta de Teseo...); la noción clásica de secuencia media-escena no es tampoco absoluta. No obstante, si hiciéramos —*procedimiento de una importancia decisiva*— el esquema de una obra, secuencia media por secuencia media, indicando la presencia de los personajes, advertiríamos que estas secuencias medias se corresponden realmente con configuraciones de personajes o, mejor aún, con colisiones. El esquema de las secuencias medias en *Surena* se nos presenta como una admirable máquina en la que todas las combinaciones sucesivas están ensayadas.

La relación gran secuencia/secuencias medias en una dramaturgia en cuadros es bastante más complicada; en Shakespeare, la longitud variable de los cuadros hace que algunos de ellos sean articulables en elementos de rango inferior y que otros no lo sean. Por regla general, en un cuadro de cierta complejidad, la articulación en secuencias medias se hace no en función de las entradas y salidas (aunque éste pueda ser el caso) sino en función de los *intercambios* entre personajes; así, la gran «escena de la landa» de *El rey Lear,* entre el rey y su bufón, se puede di-

vidir, según los intercambios entre ellos, en secuencias medias; la escena de la repartición del reino es de por sí una gran secuencia dividida, según los intercambios, y a pesar de que los personajes estén casi todos en escena, en secuencias medias: *a*) entre Lear y sus hijas; *b*) entre Lear y Cordelia; *c*) entre Lear y los pretendientes de sus hijas. Un ejemplo admirable de fragmentación en secuencias medias en razón de los intercambios de los personajes nos lo ofrece la obra de Francisco Ors, *Contradanza;* resaltamos sobre todo la escena segunda del primer acto, la del baile en la Corte, basada en esta serie de intercambios interrumpidos y reanudados magistralmente, mientras el baile sigue su curso, entre la Reina y Norfok, la Reina y Lord Moore, la Reina y el Embajador de España... Por lo general, la secuencia media se define menos por su contenido intelectual que por el paso de un intercambio a otro o de un tipo de acción a otro. Nos encontraremos, a veces, con una doble y simultánea posibilidad de división (de la que nos ocuparemos con especial atención al tratar de la micro-secuencia), una en función del diálogo, otra en función de las didascalias.

Finalmente, en algunos tipos de dramaturgia en cuadros (Lenz en *El preceptor,* Büchner en *Woyzeck*) el cuadro no determina una gran secuencia sino una secuencia media; nos encontramos entonces con un mosaico, con un caleidoscopio de breves cuadros que indican una especie de visión fragmentada, de desmenuzamiento de la conciencia (y de las condiciones de vida). Un ejemplo especial nos lo ofrece *Lorenzaccio;* en esta obra, la división en cuadros depende de las secuencias medias (articuladas según las diferencias de lugar, y agrupadas en *actos*).

El trabajo de la puesta en escena puede subrayar o paliar los cortes entre secuencias medias, o privilegiar un determinado modo de división por medio de la presencia permanente de los comediantes, por la insistencia sobre las pausas entre escenas (separadas a veces por la caída del telón)...; también aquí, el ritmo y el movimiento dependen del modo de articulación, como en la relación continuo-discontinuo (con sus consecuencias ideológicas).

3.4. *Las microsecuencias*

Pero el trabajo concreto del tiempo se logra por medio de la división en micro-secuencias. Son éstas las que dan el verdadero ritmo y sentido del texto: tiradas, intercambios rápidos (las réplicas, verso a verso, de los clásicos), combinaciones de micro-secuencias con múltiples personajes; escenas articuladas en numerosas micro-secuencias, o escenas formadas por dos o tres masas compactas; escenas con deslizamientos continuos o con cortes muy claros; escenas progresivas o escenas con micro-secuencias recurrentes; escenas articuladas a partir de lo

denotado; escenas con articulaciones «invisibles». En este sentido, la escena de *Contradanza* a que hemos aludido en el número anterior podría ser analizada también como una secuencia a la que se le imprime su ritmo escénico, acorde con la música y el baile, debido a su funcionamiento en micro-secuencias.

3.4.1. Intento de definición

¿Qué es una micro-secuencia? Su definición es relativamente elástica: no se la puede convertir en la unidad mínima de la significación en el interior de la materia teatral; sabemos que esta unidad no puede existir; el apilamiento de redes articuladas de diferentes modos impide que demos, fuera de las grandes unidades, con los momentos en que todas esas redes se interrumpen al mismo tiempo. Nos damos cuenta de que esta dificultad, como veremos, se da incluso en el interior de la micro-secuencia. Se podría definir la micro-secuencia, de modo no muy preciso, como la fracción de tiempo teatral (textual o representado) en la que *ocurre algo que puede ser aislado del resto.* Pero ¿en qué consiste ese algo? ¿En una acción, en una determinada relación entre personajes, en una «idea»...? Si hacemos el inventario de los posibles modos de articulación entre dos micro-secuencias obtendremos una panorámica de la división en micro-secuencias. Podemos articularlas:

— por la gestualidad (didascalia); en la escena en que, por medio de sus sirvientes, Cornualles quita la vida a Gloster, las micro-secuencias marcan las etapas de la tortura;

— por el contenido de los diálogos, o por las articulaciones de contenido en un discurso (las fases de un razonamiento, de una discusión);

— por los «movimientos pasionales» que podemos advertir generalmente en los cambios sintácticos: paso del presente al futuro, de la aserción a la interrogación o a la exclamación;

— de modo más general, por el modo de enunciación en el diálogo: interrogatorio, súplica, orden (y sus respuestas).

Este resumen no exhaustivo implica una consecuencia, visible de inmediato, consistente en el *conflicto* casi obligado entre estos diversos modos de división, entre lo gestual y el diálogo, por ejemplo. Aún más, este conflicto es casi siempre la ley del texto teatral, la vida o, si se prefiere, el *volumen* de un texto teatral depende de la posibilidad de sus dos modos distintos de articulación; la continuidad viene asegurada por lo gestual mientras que el diálogo aparece fragmentado, o se da una distancia temporal entre las dos posibles divisiones. En la escena de *El rey Lear,* a que hemos aludido, se da una no-coincidencia entre lo gestual

de los sirvientes (quitando la vida a Gloster) y las palabras de este último, se da una posteridad de la palabra que marca trágicamente la incomprensión de la víctima.

Pero hay más, la división en micro-secuencias presupone, por parte del lector-director escénico, una cierta idea del sentido; la división (incluso cuando se apoya en ciertos rasgos del significante lingüístico o en indicaciones de las didascalias) no viene nunca preestablecida, antes bien exige que se la construya; depende del sentido general que se le dé o se le quiera dar al conjunto de la escena, supone elementos *no-dichos;* la micro-secuencia puede ser considerada como una forma-sentido que no se constituye de modo riguroso hasta el momento de la representación. Determinadas concatenaciones sólo se observan y constituyen de referirlas a las secuencias anteriores del texto.

3.4.2. Función de las microsecuencias

Roland Barthes («Eléments de sémiologie», *Communications,* 4) hace una distinción importante entre secuencias-núcleo y secuencias-catálisis; estas últimas son secuencias de ambientación y adorno, por lo que no son absolutamente indispensables a la lógica temporal-causal del relato. Sin ser del todo rigurosa, esta distinción es con frecuencia de gran operatividad, particularmente en lo que se refiere al texto teatral, pues nos permite distinguir en él, como vamos a intentar demostrar, lo esencial de lo accesorio. La distinción que hace R. Barthes entre catálisis informantes y catálisis indiciales, aparte de discutible, nos parece menos útil, ya que toda catálisis es, en mayor o menor medida, informante e indicial (aporta una información necesaria y funciona como *indicio* con respecto al resto del texto, por lo que tiene también su lugar en la diégesis del relato)[16]; por poco que nos detengamos en esta cuestión veremos que toda secuencia posee al menos una de las seis funciones jokobsianas (ver, *supra,* cap. I, 3.2.); informaciones e indicios caben, unas y otros, en la función referencial; así pues, una secuencia (en particular, una micro-secuencia) puede tener una función *emotiva* (o expresiva), *fática* (encargada de asegurar el contacto entre protagonistas o entre protagonistas y público) o *poética* (insiste sobre el mensaje en su totalidad sirviendo de punto de unión entre las diferentes redes o indicando la proyección del paradigma sobre el sintagma[17]. Tampoco vamos a concederle excesiva importancia a la distinción (a veces útil, pero nunca decisiva) entre secuencias icónicas y secuencias indiciales, ya que el funcionamiento teatral es a la vez icónico e indicial[18].

No obstante, la distinción entre *catálisis* y *núcleo* es importantísima, siempre que no consideremos como núcleo a la primera información denotada que nos salte a la vista. Formulemos una hipótesis a propósito del *núcleo:* el núcleo se encuentra siempre ligado a una función *conativa;* puede venir figurado textualmente por un *imperativo* (constitutivo de la frase básica y susceptible de transformaciones). En *Lucrecia Borgia,* la gran escena del banquete está dominada por la micro-secuencia núcleo (recurrente): «¡Bebamos!, ¡Bebed!» (el vino/la muerte). En *Andrómaca* (I, 4) se oponen dos secuencias-núcleo imperativas (conativas): «¡Desposadme!-¡Dejadme tranquila!» Todas las secuencias catalíticas son, en cierta medida, el desarrollo retórico (verbal e icónico) de las secuencias núcleo. A veces, este doble funcionamiento (núcleo-catálisis) es particularmente sutil y viene disimulado por lo no-dicho del texto, por ejemplo, el gran relato (esencialmente informante) que Rodrigo hace ante el rey sobre la batalla de los moros, constituye el desarrollo retórico (la *apología)* con que se encubre un imperativo no-dicho: «¡No me condenéis por el asesinato del conde!»

La función conativa, en la que cada protagonista intenta que *otro haga algo a los demás* (para satisfacer su propio deseo) es decisiva en teatro; los medios puestos en práctica para ello (órdenes, promesas, súplicas, plegarias, amenazas, chantajes) pertenecen a la función conativa.

3.4.3. Un ejemplo: *Lorenzaccio,* acto III, escena 2

No encontramos dificultad en esta escena, aparentemente inútil para la acción de la obra, de dividirla en micro-secuencias[19] sirviéndonos: *a*) de los intercambios entre personajes; *b*) del contenido de los diálogos:

1.º Lorenzo y el nuncio del Papa, Valori, hablan bajo el pórtico de

[16] Según Barthes, las *secuencias-núcleo* o cardinales son las que abren, continúan o cierran una alternativa consecuente para la sucesión de la historia. Entre las proposiciones de la secuencia-núcleo *Suena el teléfono, Bond responde o no,* se pueden intercalar otras no necesarias para la lógica de la historia: *Bond se dirige al despacho, apaga el cigarrillo,* etc.; estas proposiciones no son esenciales, funcionan como proposiciones o como secuencias «parásitas», de ambientación. Barthes las llama *catálisis* y las divide en *indiciales* (remiten a una atmósfera, un carácter, un sentimiento, una filosofía del personaje...) e *informantes* (sirven para identificar, situar el espacio y el tiempo). R. Barthes, art. cit. *[N. del T.]*

[17] Así, en Racine, las microsecuencias propiamente poéticas indican la proyección del paradigma *muerte de Troya, Creta, esplendor romano* sobre los sintagmas *Andrómaca, Fedra, Británico,* respectivamente. En la obra de Lorca se daría la proyección del paradigma *esterilidad* sobre *Yerma.*

[18] Todo signo icónico experimenta un proceso que denominamos proceso de *resemantización* (análogo al que U. Eco conceptúa de *semiotización del referente, op. cit.,* pág. 69).

[19] Afirmar que esta escena prepara el desenlace porque el duque Alejandro, que posa para Tebaldeo, se verá obligado a quitarse su cota de malla para que, de este modo, Lorenzo pueda robársela, es una buena broma: esta cota de malla es necesaria en realidad para la acción.

una iglesia; Valori ensalza la belleza, la estética de las pompas de la Iglesia católica;

2.° el joven pintor Tebaldeo Freccia interviene en la conversación para apoyar calurosamente la tesis de Valori;

3.° Valori invita a Tebaldeo a que le muestre sus lienzos;

4.° conversación entre los tres; Lorenzo hostiga a Tebaldeo y Valori lo defiende;

5.° Lorenzo invita a Tebaldeo a trabajar para él, y el pintor se disculpa en nombre de su concepción del arte; Lorenzaccio discute esta concepción;

6.° interrogatorio «político» de Lorenzo a Tebaldeo; última invitación. N. B. La distinción entre las últimas secuencias se basa sólo en sus contenidos.

a) Advirtamos que, de hacer intervenir lo gestual, nos encontraríamos con un modo de división un tanto diferente; lo gestual de Tebaldeo, al insertarse en la conversación entre Valori[20] y Lorenzo, viene necesariamente preparado por una aproximación, por una especie de intromisión física anterior a la palabra, una leve separación se impone aquí entre lo gestual y el discurso; de igual modo, la exhibición del cuadro está distanciada de la súplica de Lorenzo[21] y aparece en medio de una secuencia-diálogo de los tres personajes sin interrumpir su contenido (la conversación gira en torno al arte de Tebaldeo). Estas dos distancias nos hablan de un segundo plano no-dicho, de una actitud de Tebaldeo alejada de lo que dice, lo que supone un desequilibrio productor de sentido.

b) No existe una unidad aparente en la escena o, más precisamente, no se da una relación aparente entre la secuencia 1 y las siguientes; ¿qué viene a hacer aquí Valori (sino a «hablar» del arte y de la religión)? Puede plantearse la cuestión: he aquí una escena bastante mal construida, falta de unidad y débil de suspense.

c) El esquema cambia si observamos la micro-secuencia núcleo, dispersa, de hecho, en el interior de la división precedente; esto es lo que nos muestra la observación de los imperativos:

VALORI: (...) *Venid* a mi palacio y traed algo bajo el manto (...) Quiero que trabajéis para mí.

LORENZO: ¿Por qué aplazar vuestros ofrecimientos de servicio? (= *no lo demoréis..., mostrad vuestras obras*)[22].

LORENZO: Ven a mi casa; te haré pintar, desnuda, a la Mazzafirra (= *pinta, es una orden*).

[20] La didascalia precisa: «acercándose a Valori» (no a Lorenzo).

[21] Didascalia: «muestra su cuadro» (tras su discurso sobre los sueños de los artistas).

[22] «Parece que tenéis un cuadro en las manos.»

LORENZO: ¿Quieres hacerme una panorámica de Florencia? (= *hazme*).

LORENZO: Tu jubón está gastado; ¿quieres uno a mi cuenta?[23].

LORENZO: Ven mañana a mi palacio; te voy a hacer pintar un cuadro importante (...).

Todos estos imperativos (o sus equivalentes) están dirigidos a Tebaldeo y son la respuesta a un imperativo connotado (pero no-dicho):

1. por lo gestual de la intervención de Tebaldeo[24];
2. por la retórica de seducción desplegada en todas las réplicas de Tebaldeo a Valori[25]; esta retórica forma una red de sentido con lo gestual distanciado que observábamos anteriormente. Este imperativo puede ser formulado así: *monseñor, sed mi mecenas, comprad mis lienzos, vos que habláis tan bien del arte religioso.* A lo que el interlocutor Valori, que ha comprendido perfectamente el sentido de este imperativo, responde con el imperativo siguiente: *venid* (sobreentendido de conformidad: yo seré el mecenas)[26]; tras ello, la intervención de Lorenzo vuelve a insistir: *venid* (ven), *yo seré el mecenas;* esta recurrencia de las secuencias núcleo *venid,* hace enormemente cómica la escena; después de la plática de Tebaldeo sobre «los personajes de los cuadros tan devotamente arrodillados» (...), sobre «las bocanadas de incienso aromático» y la «gloria del artista» que... «asciende a Dios», se le propone, sin transición, que pinte a una puta. El interés de la presencia de Valori queda visible en ese momento.

Volvamos ahora a la primera secuencia y veamos si no oculta también un *imperativo.* Todo el discurso de (mala) retórica chateaubrianesca sobre «las magníficas pompas de la Iglesia romana» que sigue directamente a la primera frase: «¿Cómo es posible que el duque no ponga aquí los pies?» ¿Dónde no pone los pies el duque? En la iglesia, evidentemente; este favorito del príncipe, ¿no podría aconsejar a su amo que asistiese a la misa? Un discreto imperativo se insinúa aquí: tened a bien aconsejar a Alejandro para que vaya a misa (sobreentendido: en tal caso, no tendríamos inconveniente en olvidar vuestras calaveradas y haceros perdonar en Roma)[27]; el gobierno recobraría entonces una conducta piadosa y conforme con las conveniencias sociales. La micro-secuencia sobre la estética de la religión aparece así como lo que es en realidad; una retórica de seducción (a la que responde cómicamente

[23] Equivalente, por una clara sucesión de malentendidos de «Sé mi criado».

[24] Bastante audaz por cierto. Ya hay que andar necesitado para dirigir en tales términos la palabra a un nuncio del Papa.

[25] A la que sucede inmediatamente la retórica de inocencia dirigida a Lorenzo.

[26] Y Lorenzo denota: «¿Por qué retardar nuestros ofrecimientos de servicio?»

[27] En la Escena 4 del Acto I, Valori se queja ante el duque de la inmoralidad de la corte y reclama la desgracia de Lorenzo.

la retórica de seducción de Tebaldeo, que *no ha comprendido,* y con razón, el sobreentendido del discurso y sólo entiende lo denotado)[28]. Si nos fijamos atentamente en la frase final sobre la religión, echaremos de ver una cierta malicia en un discurso de Valori (la religión es «paloma compasiva que planea dulcemente sobre todos los sueños y amores»); la frase está pronunciada por un nuncio del Papa que no ignora que el Lorenzo al que se dirige es el favorito de Alejandro. Las réplicas de Valori no desmerecen de las del insignificante Tebaldeo, más cándido, lo que nos muestra de modo brillante la unidad interna de la escena. Advirtamos que la desdeñosa frase de Lorenzo en respuesta a la frase retórica de Valori («Sin duda; lo que acabáis de decir es perfectamente cierto y perfectamente falso, como todo en este mundo») es no sólo una negativa a contestar a la verdadera cuestión que se le plantea, a la verdadera solicitud, sino que es también una fórmula que *anula* el discurso al presentarlo sin relación con ningún valor de verdad.

Vemos, pues, que la *recurrencia de la micro-secuencia núcleo* organiza todo el texto en torno a ella y permite establecer un sentido aceptable para toda la secuencia media (escena). La escasa relevancia que tienen las retóricas para el personaje Lorenzo convierte esta escena en una demostración ideológica: el idealismo religioso y el idealismo estético se igualan en la seducción y en la prostitución; ni uno ni otro constituyen el camino de la acción y de la salvación, antes bien constituyen dudosas mistificaciones de las que se aparta el héroe. En este sentido, la escena anuncia el asesinato, solución única y final de la desesperación.

3.4.4. Algunas consecuencias

a) En el terreno teatral (más que en cualquier otro ámbito textual) el texto cobra su sentido en razón de lo *no-dicho* o, más exactamente, de lo *sobreentendido,* caracterizado, según O. Ducrot, por su «dependencia con el contexto, por su inestabilidad», por su oposición al «sentido literal» (al que «se suma»), por su desvelamiento «progresivo»[29]. Lo sobreentendido —añadiremos por nuestra parte— aparece, en el teatro como lo que condiciona y, a veces, constituye la función conativa, central.

b) La consecuencia, en el plano de las micro-secuencias, es que, salvo en caso contrario, no se puede descomponer una secuencia media en micro-secuencias de una manera lineal e ininterrumpida; este ejemplo nos muestra: 1) una distancia en relación con una división gestual; 2) que el núcleo rellena, si se nos permite la expresión, las micro-secuencias; 3) que para dar cuenta de las menores articulaciones internas del texto tendríamos que recurrir a unidades aún más pequeñas.

c) La determinación del núcleo recurrente en una secuencia permite orientar la puesta en escena hacia elementos claramente perceptibles por el espectador. Quien se pierda en los propósitos estéticos de Tebaldeo, percibirá claramente las relaciones del tipo súplica, plegaria, orden, rechazo, y percibirá, ante cuanto implique una relación socioeconómica y socio-política, la relación elocuente con las ideologías y sus manifestaciones. La búsqueda del «núcleo» hace posible el trabajo concreto.

d) Aún nos queda el análisis de las micro-secuencias catalíticas y, en particular, del modo de interrogación de Lorenzo. No precisamos aquí lo *sobreentendido* sino, más bien, lo *presupuesto,* entendido como un «implícito inmendiato»[30], como un contexto inmanente al mensaje, portador de informaciones fuera del mensaje pero que el locutor acepta como indiscutibles[31]. La misión del discurso de Lorenzo es la de provocar el discurso de Tebaldeo, sacarlo de sus presupuestos; por ejemplo, Tebaldeo dice de su cuadro: «Es un pobre boceto de un sueño magnífico.» Lorenzo responde: «¿Hacéis el retrato de vuestros sueños? Posaré ante vos, para alguno de los míos», desvirtuando el *presupuesto:* el sueño del artista preexiste a su realización, es exterior a ella.

Con esto, empero, nos salimos del análisis secuencial para adentrarnos en lo que constituye propiamente el *dominio del discurso* (donde volveremos a encontrarnos con lo presupuesto). En realidad, no es posible hacer una descomposición en micro-secuencias sin tener en cuenta, al mismo tiempo, un análisis del discurso de los personajes.

---

[28] Tebaldeo, en efecto, recoge ese mismo discurso sobre la relación entre el arte y la religión...

[29] Cfr. O. Ducrot, *Dire et ne pas dire,* págs. 131-132.

[30] O. Ducrot, *op. cit.*

[31] *Ibíd.,* sección cuarta: «La presuposición en la disciplina semántica.»

Capítulo VI

El discurso teatral

1. Las condiciones del discurso teatral

1.1. *Noción de discurso teatral*

¿Qué se ha de enteder por discurso teatral? Se podría definir como el conjunto de los signos lingüísticos producidos por una obra teatral[1]. Sin embargo, esta definición extremadamente vaga atañe más al conjunto de los *enunciados* del texto teatral que al discurso propiamente dicho, considerado como producción textual: «El enunciado consiste en la sucesión de las frases emitidas entre dos blancos semánticos; el discurso es el enunciado considerado desde la perspectiva del mecanismo discursivo que lo condiciona»[2].

De entrada, nos encontramos ya con la primera dificultad concerniente al discurso teatral: «¿Dónde se sitúan sus límites y qué puede ser considerado como discurso en la actividad teatral? Este discurso, ¿puede ser comprendido como: *a*) un conjunto organizado de mensajes cuyo «productor» es el autor dramático; o *b*) como el conjunto de signos y de estímulos (verbales y no-verbales) producidos por la representación

[1] Recordemos, de pasada, que, *en la representación*, el texto teatral tiene un doble funcionamiento: *a*) como conjunto de signos fónicos emitidos en el curso de la representación por un doble emisor —el autor y el comediante— y con un doble receptor —el comediante, como interlocutor de otros comediantes, y el público—; *b*) como conjunto de signos lingüísticos (mensaje) ordenadores de un conjunto semiótico complejo: espacio, objetos, movimientos de los comediantes, etc. (signos cuya materia de expresión es diversa). El diálogo y las didascalias ordenan los signos de la representación como ya hemos visto anteriormente.

[2] Louis Guespin, *Langage*, 23, pág. 10. No podemos abordar aquí las discusiones en torno a las diversas acepciones del término *discurso*.

cuyo «productor» es plural (autor, director de escena, técnicas diversas, comediantes)? Para no complicar las cosas, nos limitaremos aquí, provisionalmente[3], al conjunto de los signos lingüísticos *a*) que podemos atribuir al autor como sujeto de la enunciación.

1.2. *La enunciación teatral*

Lejos está la escritura teatral de poder simplificar los ya complicados problemas en torno a la enunciación. En lo concerniente a la enunciación, en su acepción más generalizada, nos atendremos a la definición dada por Benveniste: «puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización» en la que se indica «el acto mismo de producción de un enunciado, no el texto del enunciado»[4], el acto que hace del enunciado un discurso.

Más que ningún otro, el texto teatral es rigurosamente dependiente de las condiciones de enunciación; no se puede determinar el *sentido* de un enunciado teniendo en cuenta únicamente su *componente lingüístico;* hay que contar con su *componente retórico,* ligado a la situación de comunicación en que es emitido (como advierte Ducrot)[5], componente retórico que es de una importancia capital en teatro. Privada de su situación comunicativa, la «significación» de un enunciado en teatro queda reducida a pura nada; sólo esta situación, que permite establecer las condiciones de enunciación, da un *sentido* al enunciado. Las grandes frases teatrales carecen totalmente de sentido si las aislamos de su contexto enunciativo: «Vete, no te odio... ¡Pobre hombre! Vete, te lo doy por amor a la humanidad.» Ejemplos límite que ponen en evidencia el estatuto de todo texto teatral. La práctica teatral comunica a la palabra sus condiciones de existencia. El diálogo, como texto, es palabra muerta, no significante. «Leer» el discurso teatral privado de la representación consistirá en reconstruir imaginariamente las condiciones de enunciación, las únicas que permiten promover el sentido[6]; tarea ambigua, imposible en rigor. Las condiciones de enunciación no remiten a una situación psicológica del personaje, están ligadas al estatuto mismo del discurso teatral constitutivo, de hecho, de la doble enunciación. Toda investigación sobre el discurso en teatro adolece del equí-

[3] «Provisonalidad» que puede durar tanto como el presente ensayo, ya que un trabajo sobre la(s) semiótica(s) de la representación exigirá otros métodos.

[4] «L'appareil formel de l'énonciation», *Langages,* 17, págs. 11-12. Consúltese, sobre este problema de la enunciación, el excelente resumen de D. Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours,* cap. III.

[5] *Dire et ne pas dire.*

[6] Aquí reside la perspectiva y el interés del método de Stanislavski (llevado, a veces, hasta el abuso): en imaginar al ser vivo que tiene la palabra teatral así como las condiciones de las enunciaciones psíquicas y materiales de esta palabra.

voco que se cierne sobre la noción de discurso y del equívoco propio del teatro: ¿el discurso en teatro es discurso de quién? Es discurso, a un tiempo, de un emisor-autor, en cuyo caso puede ser pensado como totalidad textual —articulada— (el discurso de Racine en *Fedra*) y es discurso, de igual modo e inseparablemente, de un emisor-personaje y, en este sentido se trata del discurso no sólo articulado sino fragmentado cuyo sujeto de la enunciación es el «personaje», con todas las incertidumbres que envuelven la noción de personaje.

Se nos muestra aquí no sólo el equívoco sino hasta la contradicción constitutiva, fecunda, que se inscribe en el discurso teatral; en la célebre escena en que, ante Augusto que los interroga, Cinna y Máximo abogan, el uno en favor y el otro en contra del poder absoluto, ¿quiés es el emisor? ¿Qué puesto ocupa ahí el emisor Corneille, si es que ocupa alguno? Increíble ingenuidad la de los comentaristas (especie aún no extinguida) que buscan en estos discursos el pensamiento, los sentimientos y hasta la biografía de Corneille (*o* de Cinna, lo que no es más pertinente).

Imposible, pues, creer que el «origen del sentido» se encuentra en el sujeto (Michel Pecheux): el discurso teatral es la más bella demostración del carácter no individual de la enunciación[7].

1.3. *La doble enunciación*

¿Cómo explicar, pues, esta doble enunciación en teatro? Sabemos que, en el interior del texto teatral tendremos que vérnosla con dos estratos textuales distintos (dos subconjuntos del conjunto textual); el primero tiene por sujeto inmediato de la enunciación al autor y comprende la totalidad de las *didascalias* (indicaciones escénicas, nombres de lugar, nombres de persona); el segundo recubre el conjunto de los diálogos (incluidos, por supuesto, los «monólogos») y tiene como sujeto *mediato* de la enunciación a un personaje. Con éste último subconjunto de signos lingüísticos se relacionaría «una lingüística de la palabra que estudiase el uso que los sujetos hablantes hacen de los signos»[8]. Estos estratos textuales constituidos por los diálogos van marcados por lo que Benveniste llama la *subjetividad*[9].

Así, pues, el conjunto del discurso mantenido por el texto teatral está constituido por dos subconjuntos:

[7] P. Kuent nos previene contra el hecho de que «bajo el término enunciación se intenta una operación de salvaguarda del sujeto» («Parole/Discours», *Langue francaise,* núm. 15, pág. 27). Pero la palabra teatral se opone a este proyecto.

[8] O. Ducrot, *op. cit.,* pág. 70. Puede pensarse que la noción de discurso constituye justamente una forma que sobrepasa la oposición lengua/habla.

[9] Volveremos a encontrarnos con este problema de la subjetividad cuando analicemos la especificidad del lenguaje teatral.

a) un discurso productor o relator cuyo remitente es el autor;
b) un discurso producido o relatado cuyo locutor es el personaje[10].

Se trata, pues, de un proceso de comunicación entre «figuras»-personajes que tiene lugar en el interior de otro proceso de comunicación: el que une al autor con el público; se comprende así que toda «lectura» que se oponga a la inclusión del diálogo teatral en el interior de otro proceso de comunicación no puede por menos de errar el efecto de sentido del teatro. Leer la escena de las confidencias de Fedra a Hipólito sin tener en cuenta la relación de Racine con el espectador es una lectura forzosamente reductora. Y es que el diálogo es un *englobado dentro de un englobante.*

En cualquier representación se manifiesta una *doble situación de comunicación: a*) la situación teatral, o más precisamente *escénica,* en que los emisores son el autor y los intermediarios de la representación (director, comediantes, etc.); *b*) la situación *representada* construida por los personajes.

Es preciso, en consecuencia, hacer desaparecer el equívoco fundamental que pesa sobre el discurso teatral. Sus condiciones de enunciación (su contexto) son de dos órdenes, las unas englobadas en las otras:

a) las condiciones de enunciación *escénicas,* concretas;
b) las condiciones de enunciación *imaginarias,* construidas por la representación.

Las primeras están determinadas por el código de la representación (anterior a todo texto literario: condiciones de la representación, relación entre público y escena, forma de la sala, etc.; estas condiciones son asumidas o modificadas por el «texto» (escrito o no) del director (ver, *supra,* cap. I, 1.2.4.); en parte se encuentran también en las didascalias, ya que éstas indican: 1) la existencia de este particular proceso que es la comunicación teatral; 2) el código escénico que parcialmente las determina.

Las segundas (las condiciones de enunciación imaginarias) vienen esencialmente indicadas por las didascalias (aunque también en los diálogos puedan figurar elementos importantes, como ya hemos visto). Todo ocurre como si la situación del habla fuese mostrada por esta capa textual que llamamos didascalias cuyo papel es el de *formular las condiciones de ejercicio del habla.* Las consecuencias de este hecho básico son visibles:

[10] Inútil añadir que estos dos conjuntos ni son paralelos ni tienen el mismo funcionamiento.

1. en primer lugar, el doble papel de las didascalias (determinando las condiciones de enunciación, escénicas e imaginarias) explica el equívoco, del que hablábamos anteriormente, y la confusión entre estos dos tipos de condiciones;

2. que las didascalias[11], ordenadoras de la representación, tienen *como mensaje propio* estas condiciones de enunciación imaginarias.

Dicho de otro modo, lo que expresa la representación teatral, su *mensaje propio, no está tanto en el discurso de los personajes cuanto en las condiciones de ejercicio de ese discurso.* De ahí el hecho capital, que con tanta frecuencia pasan por alto los críticos textuales y que los espectadores, sin embargo, perciben intuitiva y claramente: que el teatro dice menos una palabra que el modo como puede o no ser dicha. Todas las capas textuales (didascalias + elementos didascálicos del diálogo) que definen una situación de comunicación de los personajes, determinando las condiciones de enunciación de sus discursos, tienen como función no sólo la de *modificar el sentido* de los mensajes-diálogos sino la de *construir mensajes autónomos* que expresen la relación entre los discursos y las posibilidades o imposibilidades de las relaciones humanas. En el *Galileo* de Brecht, la célebre escena en que el Papa, investido de sus atributos papales, abandona paulatinamente todo signo de complacencia hacia su amigo Galileo, expresa, más que un discurso, las nuevas condiciones de enunciación del discurso de dicho personaje. En buen número de obras contemporáneas, las de Beckett, por ejemplo, las condiciones de ejercicio o no-ejercicio de un habla son más importantes que el discurso en sí; de ahí la casi absoluta imposibilidad en que uno se encuentra para hacer un simple análisis textual. Las palabras de los viejos en *Final de partida* escapan de un contenedor de basura; el mensaje está menos en el discurso mantenido por los viejos que en la relación palabra-contenedor de basura: ¿qué se puede decir cuando lo que se dice sale de un cajón de basura? Las condiciones de enunciación del discurso *constituyen el mensaje* y se inscriben, en consecuencia, en el discurso total mentenido por el objeto-teatro, dirigido hacia el espectador. La capa textual didascálica tiene como característica la de ser un mensaje y, al mismo tiempo, la de indicar las condiciones contextuales de un nuevo personaje.

1.4. *Discurso y proceso de comunicación*

Nos encontramos, pues, ante un proceso de comunicación con cuatro elementos (2 + 2):

[11] Por didascalia entendemos aquí no sólo las didascalias propiamente dichas sino todos los elementos insertos en el diálogo que tienen una función ordenadora de la representación (cfr. Shakespeare o Racine).

1. el discurso productor o *relator* (I) tiene como locutor-destinador o remitente al autor IA (al que se unen, en la representación, los locutores-remitentes A′ = los diversos técnicos teatrales); el destinatario de este discurso es el público IB;

2. El discurso producido o *relatado* (II) tiene como remitente-locutor al personaje IIA[12] y como destinatario a otro personaje IIB:

Discurso productor I:	*Locutores:*	el autor = IA los técnicos = IA′
	Destinatario:	el público = IB
Discurso producido II:	*Locutor:*	el personaje = IIA
	Destinatario	otro personaje = IIB

Nos hallamos, pues, no sólo ante «una sintaxis que sirve a dos amos» (el locutor I y el locutor II)[13] sino con una estructura mucho más complicada, de hecho, ya que las cuatro voces funcionan casi simultáneamente, mezcladas a lo largo del texto teatral (las de los dos locutores y la voz y la escucha del destinatario-interlocutor-personaje y del destinatario-público).

Procuremos ver cómo funciona en su actualización el discurso relator, con las cuatro voces, y cómo funciona el discurso relatado en su relación principal con el locutor-personaje y en el interior del diálogo de los interlocutores.

2. El discurso del autor

Por discurso del autor se entiende el *discurso relator* que va ligado no sólo a su voluntad de escribir para el teatro sino al conjunto de las condiciones de la enunciación escénica: al autor 1 (el autor del texto) más el autor 2 (decorador, director de escena...).

Adviértase que aunque hablemos aquí de situación de comunicación y de las condiciones que de ella dependen, no trataremos de las *condiciones de producción* de los autores 1 y 2 (el estudio de las relaciones de producción de los textos —y de las representaciones— con sus condiciones socio-históricas desborda nuestro actual propósito; este trabajo, absolutamente necesario, va más allá de nuestras posibilidades y de los

[12] Ver *supra*, cap. V sobre el personaje como sujeto de un discurso.

[13] Volochilov (citado por Marcellesi, *op. cit.*, pág. 195) afirma, a propósito no del teatro sino simplemente del discurso referido: «Una lingüística dinámica de tres dimensiones, el autor, el autor del discurso referido, la construcción lingüística, una combinación del *tono* del personaje (empatía) y del *tono* del autor (distanciador) en el interior de una misma construcción lingüística.»

límites que nos hemos fijado, por más que la historia y la ideología nos salgan constantemente al encuentro a lo largo de nuestro recorrido).

Nos contentaremos con estudiar las características generales del discurso teatral, empezando por la primera de ellas: el discurso teatral no es declarativo o informativo, es *conativo* (con predominio de lo que Jakobson llama la *función conativa);* su modo es el imperativo.

2.1. *La enunciación teatral y el imperativo*

Afirmación paradójica. La lectura de un texto teatral, confinado en las páginas de un libro, no nos hace ver que su estatuto, en apariencia al menos, sea radicalmente diferente del de una novela o un poema. Hemos de recordar, empero, que el texto de teatro está doblemente presente en escena: como conjunto de signos fónicos emitidos por los comediantes y como signos lingüísticos que ordenan los signos no lingüísticos (el conjunto sémico complejo de la representación); queda claro, entonces, que el estatuto del texto *escrito* (texto, cañamazo, guión, etc.), estriba en ser el *ordenador* de los signos de la representación (por más que, en ésta, se den necesariamente signos producidos sin relación directa con el texto). En este punto, lo que es evidente para las didascalias lo es, casi en la misma proporción, para los diálogos ya que ordenan, con igual derecho, directa e indirectamente, los signos de la representación, directamente, puesto que el diálogo será dicho en escena; indirectamente por cuanto que el diálogo, en razón tanto de sus estructuras como de sus indicios, condiciona los signos visuales y auditivos.

Si en una didascalia nos encontramos con el sintagma *una silla,* no es posible tranformarlo en «hay una silla». La única tranformación que da cuenta del funcionamiento del texto didascálico es: *«poned una silla»* (en el escenario, en el área de juego). Pero la réplica «toma siento, Cinna» se caracteriza igualmente por ordenar la presencia, en el escenario, de un objeto para sentarse[14]. Además, la misma frase del texto de Corneille ordena al comediante *a que la diga.* Añadiremos algo no ya tan evidente, en su conjunto, el texto ordena, en virtud de sus propias estructuras, el funcionamiento de los signos de la representación.

Así, pues, el texto de teatro viene modalmente expresado:

a) como imperativo dirigido a los técnicos teatrales: «haced o decid esto o lo otro; poned una silla, una mesa, una cortina, pronunciad tal o cual frase»;

b) como imperativo dirigido al público: «ved, escuchad (y/o imaginad) lo que he *ordenado* a los técnicos que os muestren (que os impongan, que os propongan)».

[14] Que el director observe o contravenga esta orden es ya otra cuestión; en el segundo caso estará desobedeciendo una orden implícita.

El estatuto del texto teatral coincide con el de una partitura, un libreto, una coreografía; conduce a la construcción de un sistema de signos con ayuda de los *mediadores:*

a) el comediante, creador-distribuidor de signos lingüísticos fónicos;

b) el director (decorador, escenógrafo, comediantes, etc.).

En consecuencia, el discurso sostenido por el texto teatral tiene un carácter específico, posee una fuerza *ilocucional* (es decir, una fuerza que determina el modo como el enunciado debe ser recibido por el receptor —aserción, promesa, orden[15]—, es como un acto del habla que supone y crea sus propias condiciones de enunciación, análogo, en este aspecto, a un manual de infantería o a un misal[16]. La palabra teatral está clásicamente desarrollada como sigue: X (el autor) dice que Y (el personaje) dice algo (el enunciado); más precisa sería esta otra formulación:

> X (el autor) ordena a Y (el comediante) que diga algo (enunciado),
> y X (el autor) ordena a Z (el director) que haga cumplir algo (el enunciado didascálico) [ejemplo: que ponga una silla en el escenario].

El rasgo fundamental del discurso teatral es el de no poder ser comprendido más que como una serie de órdenes dadas con vistas a una producción escénica, a una representación, el de estar dirigido a unos destinatarios, mediadores encargados de retransmitirlo a un destinatario-público.

2.2. *Estamos en el teatro*

El discurso teatral se asienta sobre el presupuesto fundamental de que *estamos en el teatro.* Quiere esto decir que el contenido del discurso teatral sólo cobra pleno sentido dentro de un espacio determinado (el área de juego, la escena) y en un tiempo determinado (el de la representación). El autor dramático afirma de entrada:

[15] Sobre esta cuestión, cfr. O. Ducrot, *Dire et ne pas dire,* y Searle, *Les Actes de parole.*

[16] La cuestión está en saber en qué medida y de qué modo la palabra teatral crea también su propio código.

a) mi palabra basta para ordenar a los técnicos que creen las condiciones de la enunciación de mi discurso; mi palabra es, de por sí, una orden y en ello consiste su fuerza ilocutoria;

b) mi discurso sólo tiene sentido en el marco de la representación; presupone que cada una de las frases de mi texto ha de ser dicha o mostrada *en el escenario* (pues... *estamos en el teatro*). Se trata de un presupuesto, en el sentido que a este término da O. Ducrot[17] ya que a cualquier frase (sea cual sea su *puesto*) se la puede hacer pasar por una serie de transformaciones negativas o interrogativas sin alterar en lo más mínimo lo *presupuesto*. La réplica ya mencionada de Don Juan al pobre: «vete, te lo doy por amor a la humanidad», se puede escribir: «no te lo doy...» o «¿te lo doy?» sin que el presupuesto *estamos en el teatro* se vea alterado.

De aquí se deducen algunas consecuencias. Pongamos un ejemplo: cuando, en la *Ifigenia* de Racine, Arcas dice «todo duerme, la armada, los vientos, Neptuno», esta frase puede, en todo momento, tener, en rigor, un sentido pero no tiene significación; hablando con propiedad, no es verdadera ni falsa, no se puede afirmar nada de ella. Pero si añadimos el presupuesto *estamos en el teatro* obtendremos en escena: «todo duerme, duerme la armada, duermen los vientos, duerme Neptuno». Frase que todavía presenta dificultades y que sólo tendrá valor de verdad si la puesta en escena se lo confiere construyéndole un referente

[17] Cfr. O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, pág. 347, en torno a la oposición entre *puesto* y *presupuesto*. «El enunciado "Jacobo sigue haciendo tonterías" afirma: *a*) que Jacobo ha hecho tonterías en el pasado; *b*) que hace tonterías en el presente. En consecuencia, parece que las afirmaciones *a*) y *b*) deben ser separadas en el interior de la descripción global del enunciado, ya que tienen propiedades diferentes. Así pues, *a*) puede ser afirmado aunque el enunciado se niegue ("es falso que Jacobo siga haciendo tonterías") o sea objeto de una interrogación ("¿es que Jacobo sigue haciendo tonterías?"). No ocurre lo mismo con *b*). Por otra parte, *a*) no es afirmado de la misma manera que *b*): *a*) es presentado como un hecho natural, ya conocido y que no deja lugar a dudas; *b*), por el contrario, como algo nuevo y eventualmente discutible. De donde a *a*) le llamaremos un presupuesto (o presuposición) y a *b*) un *puesto*. En líneas generales, se está de acuerdo sobre las propiedades de lo *puesto* y de los *presupuesto;* la dificultad estriba en dar con una definición general del problema. Ésta puede ser intentada en tres dimensiones:

— Desde un punto de vista lógico: lo presupuesto se definirá teniendo en cuenta que, de ser falso, el enunciado no puede ser conceptuado ni de verdadero ni de falso (la falsedad de los presupuestos determina un "vacío" en el esquema de verdad de la proposición).

— Desde el punto de vista de las condiciones de empleo: los presupuestos deben ser verdaderos (o tenidos por tales por el interlocutor) para que el empleo del enunciado sea "normal". De otro modo sería inaceptable. Pero nos queda por definir con más precisión esta "deontología" del discurso a la que uno se refiere en este caso.

— Desde el punto de vista de las relaciones intersubjetivas en el discurso (pragmática). La elección de un enunciado con tal o cual presupuesto introduce una cierta modificación en las relaciones entre los interlocutores. Presuponer será, entonces, un acto de palabra con un valor ilocutorio, al igual que prometer, ordenar, interrogar.»

mimético. La única pregunta a la que se pueda responder con un sí o con un no es la siguiente (que precisa aún más del presupuesto): «El comediante X que representa a Arcas, ¿ha dicho: todo duerme, duerme la armada, duermen los vientos, duerme Neptuno?» Respuestas: sí, lo ha dicho; o no, se ha olvidado de decirlo; o el director le ha indicado que no lo diga.

Este simple ejemplo indica con bastante claridad dónde se sitúa la *denegación* en el teatro. Ciertamente que la palabra teatral tiene un valor imperativo, pero, precisamente por ello, no puede tener un valor informativo o *constantivo* (según la denominación de Austin)[18]; el mensaje que esta palabra ofrece no es referencial o, más exactamente, sólo remite al *referente escénico*. Sólo dice lo que está en escena (lo que está o debe estar). Cuando Arcas dice: «todo duerme, etc.»:

a) Racine ordena al comediante a que diga «todo duerme...»;

b) el comediante informa al espectador de lo que está «en escena».

Pero lo que está puede que sólo sea, finalmente, la *palabra* del comediante... La totalidad del discurso teatral queda a un tiempo limitada e informada por el presupuesto base. Lo que parece evidente en el caso del verso dicho por Arcas, lo es también —aunque con menor evidencia— en el caso de que un locutor-personaje diga a otro: «Os amo» o bien «os odio»; tales mensajes no llevan ninguna información «constativa», no nos enseñan nada de nadie.

La denegación en teatro, que hasta ahora tenía sólo un sentido psíquico, adquiere una entidad lingüística en razón de este presupuesto básico. El discurso de teatro aparece entonces desconectado de lo real referencial, amarrado sólo al referente escénico, desconectado de la eficacia de la vida real. Esta simple constatación nos hace dudar un tanto de las especulaciones que asemejan el teatro a lo *sagrado,* convirtiendo la representación en lugar de contacto con lo sagrado. Estaríamos, más bien, dispuestos a afirmar todo lo contrario; pues el teatro, en razón de la denegación, es el lugar en que las palabras sagradas dejan de serlo (esas palabras no pueden bautizar, ni rogar a los dioses, ni santificar la unión de la pareja), en que lo *jurídico* no tiene valor (no se puede hacer un juramento, ni firmar un contrato, ni hacer un pacto)[19].

Lo presupuesto inscribe decididamente el discurso del autor en el

[18] Austin, *Quand dire c'est faire*, Seuil, 1970.

[19] Florence Dupont (comunication presentada en el Seminario del Bourg-Saint-Maurice, 1976) nos hace observar que los romanos estaban tan convencidos de esta realidad que prohibían al ciudadano que se hiciera comediante, ya que se podía correr el peligro de que la fuerza jurídica de la palabra del ciudadano prevaleciese sobre la palabra teatral (pensemos, por dar un ejemplo, en un ciudadano romano que, en el teatro, libertase a un esclavo).

ámbito de la comunicación teatral convirtiéndolo en un discurso autónomo, desconectándolo de lo real.

2.3. *El discurso del autor como totalidad*

Si el discurso del autor sólo cobra pleno sentido como teatralidad, nada impide que lo consideremos, al menos provisionalmente, como «un poema total» y que lo sometamos al único análisis textual, al análisis poético «infinito», según el modelo utilizado, por ejemplo, con el soneto *Les chats,* de Baudelaire, por Jakobson y Lévi-Strauss. Podemos sin duda considerar como totalidades poéticas *La vida es sueño* o *Fedra* y analizarlas como poemas de sus autores respectivos. Es lo que, con mayor o menor fortuna, vienen haciendo las tradicionales explicaciones de textos o la nueva crítica. Nada nos impide someter a tales análisis si no ya la totalidad del texto (proyecto rayano en la paranoia) al menos un extracto del mismo; y no para dar un *sentido* al fragmento escogido (creemos que el lector está ya vacunado contra tales pretensiones) sino para llegar a determinaciones estilísticas interesantes. Nadie pone en duda la existencia de un estilo Racine, de un estilo Maeterlinck o de un estilo Valle. Son perfectamente legítimos esos análisis sobre el léxico propio de un autor, sobre su prosodia. No insistiremos sobre los modos de lectura, bien conocidos en todas sus variantes pero que no atañen al texto teatral como tal[20].

Quizá fuese más interesante el análisis, necesariamente intuitivo y «salvaje», que intentase precisamente desvelar, en el discurso total de un texto teatral, *el* discurso del autor, la expresión de sus «intenciones» creadoras. Metodológicamente inseguros, semejantes análisis totales se exponen —por limitarse al texto, sin su referencia escénica— no sólo a errar el sentido sino a perderse por completo. Necesariamente limitados, semejantes análisis excluyen las relaciones entre personajes y las condiciones de ejercicio del discurso teatral. Pero, sobre todo, el no contemplar otra cosa que la poética del discurso equivale a dejar de lado lo específico de la palabra teatral que es, ante todo, equilibrio entre la palabra y el acto (acción, gesto, etc.), entre la música y el sentido (dramático), entre la voz del autor y la voz de los personajes. El análisis poético es algo legítimo, esencial en ocasiones para un análisis dramático mucho más complejo; pero por sí sólo no basta.

[20] Sobre estos modos de análisis ver Jakobson, *Essais de poétique* y el manual, práctico y bien redactado de Delas y Filiolet, *Linguistique et Poétique,* Larousse, 1973.

2.4. *Palabra del autor, palabra del personaje*

Entre los numerosos y falsos problemas que jalonan la reflexión crítica en torno a este objeto paradójico que es el teatro, el más grave de todos es, sin lugar a dudas, el referido al *sujeto del discurso teatral.* Cuando Hermiona habla, ¿quién habla? ¿Racine o ese objeto físico que es Hermiona? Ante una cuestión tan brutal y absurdamente planteada, la crítica se bate en retirada; no se atreve a plantear así el problema. Pero se atreve sin remilgos a preguntarse si Lorenzaccio es Musset (a veces hasta lo afirma tajantemente; ya sabemos que el romanticismo es individualista y subjetivo...). Se atreve a preguntarse, con cierto recelo, quién es el «razonador» en una pieza de Molière o si un discurso es realmente el discurso de Molière.

Nuestra teoría de las *cuatro voces* en el discurso teatral tiene el mérito de no hacernos caer en esta investigación loca e inútil sobre el «pensamiento», la «personalidad» o hasta la «biografía» del autor. Una vez descubiertas estas cuatro «voces», el discurso teatral consistirá en la relación entre ellas. En el interior del diálogo, particularmente, la voz del locutor I (el autor) y la voz del locutor II (el personaje) están ambas presentes, aunque no se las pueda reconocer como tales; la voz del autor autoriza o desautoriza a la voz del personaje por medio de una especie de latido, de pulsación «elaborada» por el texto de teatro. El gran discurso de Don Carlos en *Hernani* (acto IV) se adueña de la voz de Don Carlos y de la reflexión sobre el imperio que él anhela, y de la voz de Víctor Hugo en su reflexión sobre el poder en el siglo XIX. Sería vano buscar en ellas un estudio histórico sobre las condiciones del imperio en el siglo XVI o un calco de las ideas de Víctor Hugo. Lo mismo podría decirse de los tres discursos sobre el poder absoluto en *Cinna,* de Corneille. Se trata, es cierto, de discursos políticos particularmente elocuentes; pero esta reflexión puede hacerse extensiva a la totalidad del texto dialogado. El Yo-Víctor Hugo sólo adoba su teatro por medio de oscuras alusiones topográficas u onomásticas[21]. Por vías distintas, Mauron y Goldmann llegan a descubrir en el texto raciniano la presencia del *deus absconditus* jansenista; cierto, pero esto lo consiguen por medio del análisis de las estructuras de la obra más que por el análisis del discurso[22].

[21] Cfr. A. Ubersfield, *Le Roi et le Bouffon,* págs. 477-479.

[22] No deja de sorprendernos la atención prestada durante nuestro siglo a la escritura de Racine por parte de movimientos críticos y comentaristas (M. Granet, R. Jasinski, R. C. Knight, J. Orcibal, R. Picard, J. Pommier, Thierry-Maulnier, etc.). Señalemos tres ensayos, de ópticas diferentes: L. Goldmann, *Le dieu caché,* Gallimard, 1955 (desde un enfoque estructuralista socio-genético), Ch. Mauron, *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine,* Ophrys, 1957 (estructuralismo psicoanalítico) y Roland Barthes, *Sur Racine,* Seuil, 1963. *[N. del T.]*

En la medida en que el discurso teatral es discurso de un sujeto-autor, se trata del discurso de un sujeto inmediatamente desprendido de su *Yo,* de un sujeto que se niega como tal, que se afirma como por boca de otro (o de muchos otros), que habla sin ser sujeto; el discurso teatral es *discurso sin sujeto.* La misión del autor consiste en organizar las condiciones de emisión de una palabra de la que niega, al mismo tiempo, ser el responsable. Discurso sin sujeto que, no obstante, se apropia dos voces en diálogo, es la primera forma, alterada por el *dialogismo*[23] en el interior del discurso teatral; dialogismo del que es más fácil postular la existencia que descubrir sus huellas, con frecuencia irreconocibles.

Descifrar el discurso teatral como discurso consciente/inconsciente de un autor, o entenderlo como discurso de un sujeto ficticio (con una relación consciente/inconsciente igualmente ficticia) son dos procedimientos quizá posibles a condición de no separar el uno del otro. Pero no dejan de ser ilegítimos y falaces si pretenden remontarse a un *psiquismo* (el del creador, el del personaje) y dar cuenta del mismo, puesto que el estudio del texto teatral consiste, precisamente, en escapar al problema de la subjetividad individual. El discurso teatral es, por naturaleza, una interrogación sobre el estatuto de la palabra: ¿quién habla a quién? y ¿en qué condiciones es posible hablar?

2.5. *El emisor-autor y el receptor-público*

Tras esta clasificación de las cuatro voces queda claro que se da un proceso de comunicación entre un emisor y un receptor. Ya hemos visto cómo, en este proceso, la voz del público dista mucho de ser nula y no es sólo que esta voz se haga entender en concreto, es que, además, es supuesta por el emisor; no se puede decir (o escribir) en teatro sino aquello que puede ser entendido, positiva o negativamente (por la autocensura), el autor responde a una voz del público. Un ejemplo: la presencia en el teatro del siglo XIX del personaje de la cortesana obedece a una demanda social. Todo texto teatral responde a una *demanda* del público y ello explica que se produzca fácilmente la articulación del discurso teatral con la ideología y con la historia. Es interesante señalar (y todos los métodos son posibles) los elementos comunes del discurso teatral de una época o, más en concreto, de un género ligado a un tipo de teatro y de escenario. Así, por ejemplo, los estudios estilísticos sobre el melodrama[24], sobre el drama popular en el siglo XIX o sobre el teatro isabelino, se ocupan más del discurso común del receptor que del discurso común de los autores. El vocabulario del melodrama nos

[23] Sobre esta cuestión y sobre la presencia de voces plurales en el interior de un texto, cfr. Bakhtine, *Poétique de Dostoievski,* Seuil, 1970, para la versión francesa.

[24] V. *Révue des Sciences Humaines,* núm. especial, «Le mélodrame» (junio de 1976).

informa menos sobre el discurso de los autores de melodramas que sobre la *escucha del público.* Incluso cuando el autor va a contrapelo de lo que espera su espectador (es el caso de Víctor Hugo y, más cercanos a nosotros, los de Genet o de Arrabal) no es posible que este rechazo no se inscriba en un discurso teatral. El autor podrá o situarse en la línea de la ideología dominante u oponerle un contradiscurso; en cualquier caso, el fantasma del discurso dominante se encontrará presente en el interior de su texto, bajo tal o cual forma concreta, representando tal o cual variante de la ideología dominante. Los ya «clásicos» análisis del discurso[25] exigen un tratamiento metodológico especial tratándose del teatro, una forma importante de dialogismo se encuentra presente en el discurso teatral que opone, en el interior del mismo texto, *dos discursos ideológicos,* perfectamente discernibles por lo general.

Tras esto podemos calibrar las dimensiones de un problema que se plantea a propósito no sólo del teatro clásico sino de toda forma de teatro contemporáneo: ¿Cómo constituir la nueva relación entre un discurso textual creado en relación con un público determinado de presentarlo a un público distinto, que ha evolucionado y no tiene ya las mismas preocupaciones, ni la misma cultura, ni la misma ideología que el público en relación con el cual fue creado el discurso textual? La tendencia a la hora de enfrentarse con esta cuestión es la de negar que existe el problema y considerar que la relación entre el discurso del autor y la voz del espectador se produce en el ámbito de una naturaleza humana universal cuyas pasiones son eternas e inmutables. Otras veces se opta por la trampa de intentar reconstruir el discurso del autor en sus condiciones históricas de enunciación, negando a un tiempo la presencia del público contemporáneo y su voz específica.

A la hora de dar una respuesta satisfactoria habrá que poner en juego otra voz; nos referimos a la voz del director escénico (al que se unen los demás técnicos) cuya misión será la de doblar la voz del autor para modularla. Al texto del autor —T— se le añade el texto del director —T′—; la relación IA — IB (autor — público) se sustituye por (o se combina con) la relación I′A — I′B (actor director — nuevo público). El montaje de *Los baños de Argel,* de Nieva, se supone que estaba pensado para un destinatario nuevo, muy distinto al de Cervantes. Podemos pensar que, a la hora de plantearse un espectáculo, se produce como un «diálogo» entre la voz del director y la del autor; diálogo que, lógicamente, es imposible desvelar en el texto teatral y que sólo cobra sentido en el marco de los signos emitidos por la representación: a una semiología del discurso textual debe unirse una semiótica de la representación. Es esta una cuestión que sólo podemos tocar de pasada. Pero queda claro que a los problemas planteados por la ideología o las ideologías de los espectadores de nuestros días, el director debe dar res-

[25] V. Régine Robin, *Linguistique et Histoire.*

puestas que les obliguen a una *lectura* nueva del discurso del autor.

Podremos comprender ahora hasta qué punto la noción de discurso del autor corre el riesgo de convertirse en arbitraria, de no mostrar la relación dialéctica de las cuatro voces del proceso de comunicación teatral.

3. El discurso del personaje

Nos adentramos aquí en un terreno al que los hábitos de lectura y de comentario del texto de teatro hacen más difícil un nuevo modo de análisis. Remitimos en este punto a lo ya dicho en el capítulo IV, apartados 2.3. y siguientes sobre las relaciones entre el discurso de los personajes y el hilo de ficción que presuntamente contiene este discurso. Bástenos recordar aquí: *a*) que la noción de personaje es relativamente reciente e históricamente localizable y que, en teatro, no tiene nada de universal; *b*) que, lejos de ser el discurso del personaje el material que permita constituir una «psicología» del individuo personaje, todo cuanto sabemos, por otro lado, sobre el conjunto semiótica-personaje y su función sintáctica nos permite señalar las condiciones de enunciación de este discurso y nos permite, en consecuencia, *comprenderlo.*

Remitimos igualmente a lo ya dicho sobre el discurso del personaje como extensión de la palabra.

3.1. *El discurso del personaje como mensaje: las seis funciones*

Al margen de las objeciones que se le puedan hacer a las seis funciones jakobsonianas, hemos de confesar que su aplicación al análisis del discurso del personaje es, además de cómoda, bastante rentable. Pedimos ya disculpas por no servirnos de ellas más detenidamente y no entrar en análisis más profundos y detallados.

a) La función *referencial.* En el plano de los contenidos es posible hacer el inventario de cuanto el personaje nos enseña sobre él mismo y sobre los otros personajes; se comprende que lo que el personaje nos enseña sobre su propia psicología sea bastante menos que lo que nos enseña sobre otras informaciones referenciales (pese a que sobre este aspecto dé pie al comentarista para las más fáciles y brillantes exégesis, ya que ningún análisis puede contradecirlas). El discurso del personaje nos informa sobre la política, la religión, la filosofía; es un instrumento de *conocimiento* para los otros personajes y para el público (el doble destinatario); mediante el *análisis,* el personaje expresa también la ideología del «sujeto» de ficción y, quizá aún más —aquí reside una buena parte de su función referencial—, nos muestra cómo se dice una palabra *en relación con una situación referencial:* el *realismo* del discurso del personaje se encuentra ahí; pero, en este aspecto, la función referencial del discurso del personaje no puede ser analizada sin recurrir a otros discursos.

b) La función *conativa.* La palabra (seguimos usando el término *palabra* en el sentido saussureano de *habla*) del personaje es o puede ser acción puesto que determina la acción (y/o el discurso) de los otros coprotagonistas: el discurso de Cinna sobre el poder monárquico consigue que Augusto no abdique. El estudio de la función conativa se extiende no sólo al modo verbal —lo que es evidente— sino también al funcionamiento *retórico,* a la labor argumental que convierte al personaje en un *orador:* todas las modalidades del discurso como acto —órdenes, persuasión, etc.—, pertenecen a la función conativa.

c) La función *emotiva* o *expresiva* que, en principio, revierte en el emisor (su tarea es la de traducir sus emociones), en teatro se torna hacia el receptor-espectador; esta función tiene como misión la de imitar y como finalidad la de contagiar al espectador de unas emociones que el teatro sabe perfectamente que nadie experimenta en toda su intensidad. Tampoco, en este terreno, la sintaxis o la semántica permiten expresar la función emotiva del discurso del personaje: ni los rasgos lexicales (léxico de la pasión) ni las características sintácticas (exclamaciones, rupturas sintácticas, «estilo» entrecortado...) son suficientes para indicar la función emotiva; el célebre «hija mía, tú seras» (la víctima) por el que Agamenón invita a su hija a su propio sacrificio, sólo comunica o contagia la emoción a partir de la relación del discurso con su contexto. En este punto, en que el análisis propiamente lingüístico toca techo en teatro, la semántica pide ser relevada por la *pragmática.*

d) La función *poética.* En principio, esta función sólo atañe de modo indirecto al discurso del personaje-sujeto de la enunciación; el análisis poético de un texto teatral debe centrarse en el discurso total o de sus elementos (secuencia a secuencia), pero no puede ser operativo sobre una capa textual (la del comediante-personaje) aislada del conjunto textual. En algunos casos (bastante raros, a decir verdad) se puede captar no sólo un «estilo» propio del personaje sino hasta una poética propia; en *El rey Lear* es posible analizar la poética de la capa discursiva del discurso del Bufón o hasta del discurso de Lear (a partir del momento en que en la landa se llama «loco»). No sería del todo imposible —aunque sí difícil— dar, en estos casos, con los elementos poéticos propios del discurso del personaje; dicho de otro modo, buscar una organización interna propia de este discurso. Siempre, naturalmente, con las reservas que plantea todo estudio sobre la poética de un texto necesariamente disperso, roto. Y aun con otra reserva de mayores proporciones: que lo que vamos a encontrar será menos una poética del discurso que una poética *del texto* (y de un texto necesariamente no ce-

rrado). Nos alejaríamos entonces, y de un modo relativamente arbitrario, de lo que constituye el dominio propio de la teatralidad. Concretamente, la cuestión que se plantea es la de la utilidad de semejantes análisis con vistas a la construcción escénica del personaje, es decir, la utilidad para el comediante. Esta pregunta queda abierta.

e) La función *fática*. Si, en teoría, la noción es clara, en la práctica plantea terribles problemas de determinación textual; de hecho, la función fática inviste cualquier mensaje proferido por un comediante-personaje. Junto a sus palabras (sean cuales fueren) el personaje nos está diciendo también: *os estoy hablando, ¿me oís?* La función fática siempre tiene una doble dirección: hacia el interlocutor escénico y, simultáneamente, hacia el espectador. Es de gran interés e importancia dar con las determinaciones textuales que indican la relación fática con el otro (intercolutor o espectador). La elaboración textual del teatro contemporáneo va con frecuencia en el sentido de una exhibición de la relación fática en detrimento de las otras funciones. Algunos diálogos de Beckett o de Adamov parecen no tener más contenido que el hecho de la comunicación en sí y en sus condiciones de ejercicio; el ejemplo más sobresaliente sería *Esperando a Godot,* donde buena parte de los mensajes parecen no tener otro sentido que el de afirmar, mantener o, simplemente, solicitar el contacto. Pero, en este caso, es muy difícil, lingüísticamente, determinar la función fática; a menudo, la función fática del discurso se logra por la indicación de un gesto o por mediación de un objeto denotado en el discurso: el calzado en Beckett o la máquina tragaperras en *Ping-pong,* de Adamov. Por una especie de paradoja, el signo más claro del funcionamiento fático del discurso del personaje es la «aniquilación» de todo contenido referencial o conativo: a partir del momento en que el discurso se nos muestra como discurso de *nada,* estamos ante un discurso en el que lo esencial es la función que *dice* la comunicación. Y esto, tan evidente y constitutivo en el teatro contemporáneo, se da en cualquier discurso teatral, incluso en el de un personaje clásico. Sería preciso estudiar, en cada momento del discurso del personaje, no sólo el discurso en sí mismo, con sus funciones, sino: *a*) las condiciones de la enunciación en las que reside la fuerza o la debilidad del discurso («apoyándose sobre bayonetas» o «con la súplica vana del vencido»); *b*) la relación con una gestualidad paralela que puede anular o limitar sus efectos.

Digamos, para cerrar este apartado capital sobre la función fática en el discurso del personaje, que, en su estudio, volvemos a encontrarnos con los problemas de la *pragmática* y que nada puede ser mostrado en el discurso del personaje de prescindir de su relación con los dos «discursos» que lo acompañan, el del *contexto* y el de la *gestualidad.* La componente textual no se comprendería sin las otras dos componentes (lo mismo podemos decir de las demás funciones).

3.2. *El personaje y su «lenguaje»*

Los propósitos que se lanzan yo relato
lo que la madre dice al hijo
lo que ordena el patrón a sus obreros
lo que responde la mujer a su marido
sus palabras todas aquí os traigo
palabras de la súplica o del orden
implorantes o equívocas
mentirosas o ignorantes
bellas o afiladas
sus palabras todas aquí os traigo.

(B. Brecht, *Canto del autor de piezas.*)

Empleamos deliberadamente el término *lenguaje* que, en su vaguedad, da cuenta, a un tiempo, de todos los aspectos de lo *dicho* por el personaje.

3.2.1. Lo que se puede denominar idiolecto

En determinados casos, el personaje se sirve de una «lengua» aparte, en la capa textual, de la que él es *sujeto,* nos encontramos con particularidades lingüísticas que el teatro pone de relieve; en todos estos casos particulares, el lenguaje contribuye a darle al personaje un estatuto de «extranjero»; los personajes populares se nos muestran entonces como personajes que no saben hacer uso de la lengua de sus *amos* (es el caso de los aldeanos de Molière, incluso cuando aparecen, por otra parte, revalorizados, como la Martina de *Las mujeres sabias;* o el caso de los personajes de Marivaux; su lengua, artificial, sin ningún valor referencial, sólo sirve para indicar una distancia, como ocurre, en otro registro, con los tonillos regionales o las fórmulas dialectales —cfr. en Molière, *El señor de Purseñac* o *Las pillerías de Escapino.* Es este un hecho aún más frecuente en el teatro español desde sus orígenes hasta nuestros días. De todos modos, no creemos que, en el ámbito de la dramaturgia castellana se pueda sacar una conclusión única, reductora, que explique el fenómeno (piénsese, por poner un caso más distante aunque próximo a nosotros, en el habla defectuosa de las autoridades en los entremeses de Cervantes, en esa manía filológica de Cervantes de que hablan los críticos). Más tarde, el bobo del melodrama será presentado como el personaje que desea hablar la lengua de sus amos (y no le faltan razones, pues sirve a sus intereses, valores e ideología); sólo que la habla trastocándola de modo cómico. En todos estos casos, el idiolecto del personaje sirve para despertar en el espectador una risa de su-

perioridad sobre quien no sabe servirse correctamente de este instrumento lingüístico comunitario. La diferencia lingüística no ha sido considerada jamás en teatro como una diferencia *específica;* su función ha consistido en señalar a alguien que está fuera del grupo, en posición de inferioridad[26].

3.2.2. El código social

Brecht insiste sobre este aspecto determinante en algunas formas de teatro. En rigor, todo personaje de teatro es considerado como personaje que habla, en primer lugar, el lenguaje de la capa social a que pertenece. Esta «evidencia» exige una rigurosa matización: ¿de qué capa social se habla?, ¿de la capa a que parece pertenecer el personaje o de la capa social del autor?, ¿del lenguaje *imaginario* que el autor presta a la capa social a que pertenece su personaje? (es intencionado nuestro empleo de *capa social,* en evitación del término *clase social* que supone ya una conciencia social). El lenguaje de los reyes de Racine es *imaginario;* no es ni el lenguaje de Racine, ni el lenguaje de Luis XIV. El lenguaje del capitalista Púntila, en *El señor Púntila y su criado Matti,* no es el lenguaje de Rockefeller, ni el de Ford, ni el de Brecht. Es decir, el lenguaje de los personajes de teatro no está concebido como un lenguaje que refleje con una exactitud referencial el lenguaje del ente social que suponemos representa (aunque a veces se aproxime a él con bastante fidelidad: Rodríguez Méndez, en *Los quinquis de Madrid*). Sin embargo, es evidente que el lenguaje de Alcestes está codificado de modo muy distinto a como lo está el lenguaje de los pequeños marqueses (que pertenecen a la misma clase social, aunque no, quizá, a la misma capa social y menos aún al mismo *grupo*). En el *discurso* del personaje lo socialmente codificado es sólo un préstamo de tal o cual tipo de discurso ya existente en la sociedad que lo rodea, discurso que él utiliza como sistema codificado. Así, cuando Alcestes dice a Celimena «no me amáis como es de ley amar», Alcestes *pone* un discurso que *presupone* la existencia de tal o cual tipo no de amor cuanto de discurso sobre el amor[27] en el grupo social del que forma parte. Lo «social» del lenguaje de un personaje no está en el lenguaje como reflejo de una realidad, sino como reflejo de tal o cual tipo de *discurso social.* Nos encontramos aquí con el problema capital de la pluralidad de discursos en el interior del discurso del personaje (el diálogo bajtiniano), uno de cuyos aspectos más interesantes reside en el

[26] Sabemos de las dificultades que tenía Balzac, entre otros muchos, para darle carta de ciudadanía teatral al lenguaje argótico-popular.

[27] La fórmula «amar como es de ley» se encuentra en boca del aldeano Pierrot, del *Don Juan* de Molière, con un desarrollo discursivo distinto. La comicidad procede, precisamente, del hecho de haber tomado prestado el lenguaje de una clase social que no es la suya.

discurso que una clase social toma de prestado a otra (en general a la clase dominante), problema de enorme actualidad en teatro sobre el que volveremos a insistir. Un ejemplo, en las formas inmediatamente contemporáneas del teatro de lo cotidiano, los personajes (de Kreutz, Michel Deutsch, Wenzel, Lasalle) no pueden hablar su discurso, están obligados a tomar prestado el discurso (*los* discursos) dominante para exponer sus propios problemas.

3.2.3. El discurso subjetivo

Este análisis reduce la parte subjetiva en el discurso del personaje; la presencia, en el interior de su discurso, del interlocutor y del discurso social, hace disminuir la parte reservada a la enunciación subjetiva. En el ejemplo «Aún no la he besado hoy», la tradición escolar escucha el grito espontáneo del amor maternal. Es posible, pero se trata de algo más, de un *arma* (de doble filo) contra Pirro, de un golpe bien asestado que exige una paráfrasis; cuando Pirro pregunta: «¿Me buscaríais, Señora?»..., ella responde: «No es a vos a quien busco ni a quien amo, sino al niño Astyanax, resto de Troya» («Pues que... sufrís que yo vea cuanto queda, ay, de Héctor y de Troya»). El discurso del personaje tiene en cuenta no tanto la subjetividad cuanto una intersubjetividad.

El discurso del personaje se afirma hablando su subjetividad como «hombre en la lengua». El teatro es el dominio privilegiado del ejercicio de lo que Benveniste llama «el acto individual de apropiación de la lengua» que

> introduce en su palabra el hablante (...). La presencia del locutor en su enunciación hace que cada instancia del discurso constituya un centro de referencia interno. Esta situación va a manifestarse por un juego de formas específicas cuya función consiste en poner al locutor en relación constante y necesaria con su enunciación (...). En primer lugar la emergencia de los indicios de persona (la relación *yo-tú*) sólo se produce en y por la enunciación: el término *yo* denota al individuo que profiere la enunciación, el término *tú* al individuo que está presente como ilocutor. De idéntica naturaleza, y en referencia con la misma estructura de la enunciación son los numerosos indicios de la ostentación (*esto, aquí,* etc.), términos que implican un gesto que designa al objeto al mismo tiempo que se pronuncia la instancia del término[28].

En teatro, el discurso se centra en la enunciación del *yo/tú* (por oposición a un discurso de *él,* objetivo), en el *aquí y ahora* donde funcionan lo que Benveniste llama los *conmutadores*[29]; pero —y aquí se en-

[28] Es comprensible que la elección de una lectura que privilegie el sentimiento individual o la relación interpersonal repercuta sobre la representación (puesta en escena).

[29] E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* II, pág. 82.

cuentra la paradoja que fundamenta y hace posible el teatro— la característica de los conmutadores es la de *no tener referente.* ¿quién es *Yo?:* ¿qué lugar es *aquí,* cuándo es *ahora?* Hacen falta especificaciones exteriores al discurso para dar con el referente; la representación teatral, como ya hemos demostrado, construye este referente. Esto le permite poner un sinnúmero de *aquí* y *ahora* y, de rebote, una pluralidad de *yo.* El *yo* teatral no está nunca reservado a un *yo* histórico y biográficamente determinado (cuando Cleopatra habla, en realidad no es Cleopatra, sino cualquier otro quien habla).

Sobre estos dos puntos (la relación *yo-tú* y el sistema del presente) debería tratar el análisis del discurso del personaje en tanto que discurso objetivo. Así, la relación *yo-tú* implica una relación nueva a cada momento entre el personaje y su propia subjetividad —y entre ésta y las otras subjetividades—. Una cuestión se plantea a toda lectura: ¿qué es lo que el personaje hace de su *yo* en una secuencia determinada? Tomemos dos ejemplos, en primer lugar, el discurso autorreflexivo de Fedra que, en la escena de su confesión a Hipólito, no habla de otra cosa que de su propio *yo* (con frecuencia en posición de sujeto), a veces de forma metonímica:

> Y siempre ante mis ojos creo ver a mi esposo.
> Yo lo veo, yo le hablo; mi corazón... me pierdo,
> señor; mi loco ardor a mi pesar se me abre (...)
> Languidezco, sí, príncipe, y me quema Teseo:
> Yo lo amo...
> Yo amo. Pienso sólo los momentos del te amo,
> que, inocente a mis ojos, a mí misma me apruebo.

Se podría citar, aparte de esta escena, casi todo el texto de Fedra. Bello ejemplo de discurso autorreflexivo cuyo subjetivismo, que funciona en los planos de la acción y del discurso interpersonal, incita a un comentario ilusorio de una psicología de la persona.

Un ejemplo inverso: el discurso anónimo de Ruy Blas apostrofando a los ministros; en este ejemplo, Ruy Blas, primer ministro plenipotenciario, no puede decir *yo* (con la excepción de dos incisos) por carecer de identidad, por llevar un nombre usurpado.

De igual modo, el análisis del *sistema temporal* es enormemente revelador de la relación del personaje con el tiempo y la acción. En las primeras piezas de Adamov, el «héroe» (el personaje central de todos estos relatos oníricos) es incapaz de hablarse o de hablar su propia acción en presente. Su discurso autorreflexivo es un discurso en futuro (a veces en condicional) en que el acto es trasladado a un momento de la acción en huida perpetua hacia adelante. Incluso aquí, el discurso subjetivo del personaje remite menos a su psicología (es incapaz de hablarse en presente, deja para el día siguiente su acto veleidoso: *Le sens de la marche,*

Les retrouvailles) que a un determinado tipo de relaciones interpersonales que dirigen la acción y son dirigidas por ella. Nos enfrentamos aquí al problema de la *modalización* de la enunciación que corresponde a una relación interpersonal, social, y que, en consecuencia, exige una relación entre los protagonistas de la comunicación. Una frase no puede recibir más que una modalidad de enunciación, obligatoria; esta, que puede ser declarativa, interrogativa, imperativa, exclamativa, especifica también el tiempo de la comunicación entre el locutor y el (los) interlocutor(es)[30] así como la adhesión del locutor a su propio discurso»[31] *(quizá, es posible, evidentemente).* Es la sintaxis la que corre con una parte considerable de la modalización de la enunciación; a este respecto, el estatuto del discurso de teatro no se diferencia del estatuto del diálogo novelesco (cfr. el discurso plagado de negaciones con que Madame de Cleves rechaza a Nemours en la última página de la novela de Madame de Lafayette); pero en teatro *la modalización revierte sobre el contenido del discurso:* modalizar la enunciación del discurso consiste menos en darle un «color» particular que en darle otro sentido, la modalización se convierte, hablando con propiedad, en el contenido propio del mensaje, lo que se dice no es objeto de la interrogación o de la incertidumbre; lo que se dice es más bien esa interrogación y hasta esa incertidumbre en tanto que comprometedoras de un determinado tipo de relaciones de lenguaje con el interlocutor: «¿No me contestáis?», pregunta Hermiona a un Pirro que ya no la escucha; el mensaje de Hermiona, más que en la interrogación que espera su respuesta consiste en la apelación fática al otro. Aún más que el teatro clásico, el teatro moderno opera con la modalización. En éste la palabra, que exhibe su subjetividad y se nos muestra cortada deliberadamente de un referente «realista», está marcada por la incertidumbre; de este tenor es la palabra incierta y veleidosa de los héroes de Adamov; en este teatro, la modalización juega, estadísticamente, un papel infinitamente más importante que en el teatro clásico. Por ejemplo, en la célebre frase inicial de *Final de partida,* de Beckett, se advierte el modo como se instala la modalización: «Acabado, se acabó, esto va a acabar, esto va quizá a acabar.»

3.3. *Heterogeneidad del discurso del personaje*

En escena, el personaje es hablado en principio por un solo comediante (de haber distorsiones, éstas son percibidas como tales); por otra parte, en muchas formas de teatro (y no pensamos solamente en Brecht) se da un esfuerzo por alinear el discurso del personaje sobre un referente «cotidiano»: es así como hablan el marqués, el criado, el car-

---

30 Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours,* pág. 110.
31 *Ibid.,* pág. 119.

nicero, el director general, el obrero agrícola. De ahí ese «efecto de realidad», a veces tan marcado en el discurso del personaje, efecto que le da una unidad que, aparentemente al menos, prevalece sobre sus diferencias; hay formas de teatro que operan con la unidad del discurso de tal o cual personaje (los «tipos» de la comedia, o el «naturalismo» del discurso de ciertos personajes, no de todos, del teatro de Goldoni o de Chejov). En otros casos, es la uniformidad de «estilo» lo que produce ese efecto de unidad en el discurso del personaje (Corneille, Racine).

No obstante, al menos en el teatro no estrictamente convencional, esta unidad es más aparente que real. En el enunciado teatral de un personaje se da una presencia del discurso cuyo estatuto es heterogéneo; junto al discurso subjetivo se dan *discursos citados:* discursos sacados de la opinión común, de la «sabiduría popular» —aforismos, proverbios, máximas— enunciados todos ellos en tercera persona, distanciados como elementos objetivos. El discurso teatral, aun el más subjetivo, es un conglomerado de otros discursos tomados de la cultura de la sociedad o, más frecuentemente, de la capa social en que evoluciona el personaje. Se puede decir, sin temor a exagerar, que una buena parte del distanciamiento brechtiano consiste en liberar los enunciados del personaje de la ilusión de monocentrismo para mostrar en ellos yuxtaposiciones de enunciados de las más diversas procedencias; de modo aún más preciso diríamos que este trabajo consiste en la yuxtaposición de un discurso subjetivo y de un discurso distanciado, objetivo. Un ejemplo admirable, rayano casi en lo fabuloso, sería el que nos ofrece el autor épico en *La buena persona de Sezuán,* pieza desnivelada con dos personajes que mantienen unos discursos opuestos. Lo que se ha dado en llamar el conflicto interior del personaje no es otra cosa en teatro que una colisión de discursos; nos encontramos a cada paso con un hecho básico: el teatro se asienta en el discurso dialogado (incluso en el monólogo el discurso del personaje es dialogante, implícita o explícitamente). Cualquier análisis que se precie de un mínimo de exactitud deberá mostrar que el discurso del personaje no consiste en una tirada interrumpida sino más bien en una yuxtaposición de capas textuales diferentes que se integran en una relación generalmente conflictual. Y aún más, son precisamente estas capas discursivas diferentes las que posibilitan el diálogo. La relación discurso del personaje-diálogo es una verdadera relación dialéctica; es imposible analizar el discurso del personaje como si de una mónada aislada se tratase; lo que permite relacionarlo con otros discursos no es otra cosa que su heterogeneidad.

4. Diálogo, dialogismo, dialéctica

Acabamos de decirlo, la palabra teatral, incluso en el monólogo, es, en su esencia, una palabra dialogada. El diálogo teatral es menos una serie de capas textuales con dos o más sujetos de la enunciación que la emergencia verbal de una situación de palabra que exige dos elementos enfrentados.

4.1. *Diálogo y situación de diálogo*

Es de la mayor importancia el procedimiento de toda dramatización «clásica»[32] consistente en subrayar las diversas formas de diálogo y su combinatoria en el interior del conjunto textual dramático, diálogo en largas tiradas en las que los personajes se enfrentan retóricamente; réplicas verso a verso o entre hemistiquios, frecuentes en los momentos más álgidos de la tragedia —réplicas entrecortadas o atropelladas de la comedia clásica, escenas múltiples en que las réplicas se combinan como en un trenzado; falsos diálogos en los que el locutor apenas si suelta la palabra, en que su diálogo es sólo puntuado por las réplicas de interlocutor encargado de asegurar su relanzamiento, como en algunas escenas del confidente en la tragedia clásica o en el drama romántico; diálogos «paralelos» sin intercambios (con o sin apartes) que encontramos a veces en Shakespeare y, frecuentemente, en las comedias de enredo españolas e incluso en el absurdo. Se trata de otras tantas formas de diálogo cuya descripción es útil, al menos formalmente.

Digamos que el modo de intercambio es ya un signo que permite construir el sentido, ya que es de por sí un signo portador de sentido. Sin embargo, está claro que no «comprenderíamos» el sentido de una escena en lengua extranjera de no disponer de otros elementos[33]. En la base del diálogo se encuentra la *relación de fuerza* entre los personajes, entendiendo esta fórmula en su más amplio sentido; la relación amorosa puede construir también una relación de dominación (el que desea, suplica, implora y, en consecuencia, adopta una posición de «inferioridad» respecto al poseedor del objeto del deseo). De ahí todo ese juego

---

32 Véase, por ejemplo, J. Schérer, *La Dramaturgie classique en France,* y P. Larthomas, *Le langage dramatique.*

33 De ahí la puesta en funcionamiento de esos *otros elementos* por directores y compañías solicitadas internacionalmente. Pensemos en el *Living,* en el italiano G. Strelher, en el alemán P. Stein, en los latinoamericanos Víctor García y J. Lavelli, en el grupo catalán Els joglars, etc. Este factor de internacionalismo puede ser importante, aunque no nos atrevemos a decir que los citados grupos y directores condicionen a él sus intuiciones y trabajos escénicos. *[N. del A. y T.]*

en la construcción de las relaciones de fuerza que determinan las condiciones de ejercicio propio del habla. Como lo demuestra O. Ducrot[34] con gran precisión, toda escena de interrogatorio (o simplemente interrogativa) supone (o, más exactamente, presupone) que el personaje que interroga posee la *cualidad* de hacerlo y, en consecuencia, que las relaciones jurídicas entre interrogador e interrogado son de tal entidad que posibilitan semejantes relaciones de lenguaje (el interrogado está *obligado* a responder o se obliga a ello). La famosa escena entre Augusto y sus consejeros no tiene sentido de no referirla a la orden implícita de Augusto, orden que nadie podría evadir (en su posición de amo, Augusto puede obligar a quienes convoca a que le digan si debe o no abdicar).

Un diálogo teatral tiene, en consecuencia, una doble capa de contenido, transmite dos especies de mensajes; el mismo sistema de signos (lingüísticos) es portador de un doble contenido:

a) el contenido mismo de los enunciados del discurso;
b) las informaciones concernientes a las condiciones de producción de los enunciados.

Olvidar esta segunda capa de información, por el hecho de que sea menos evidente, equivale a mutilar el sentido de los propios enunciados, como vamos a intentar demostrarlo con algunos ejemplos. El diálogo teatral se produce sobre la base de un *presupuesto* que lo dirige: que uno de los interlocutores, por ejemplo, está cualificado para imponer la ley del diálogo. Pero hay más, el mensaje primero del diálogo de teatro reside justamente en la relación verbal y en los presupuestos que la gobiernan. Ahora bien, esta relación verbal es, en sí, dependiente de las relaciones (de dominación, principalmente) entre los personajes en la medida en que estas relaciones se muestran como la imitación de relaciones en la realidad: son la materia principal de la *mímesis;* y no precisa decir que estas mismas relaciones se nos presentan en dependencia de las relaciones «sociales», para emplear un término más amplio.

4.2. *Diálogo e ideología*

Para la comprensión de la relación ideología-discurso echaremos mano del análisis clasificador hecho por Régine Robin en su comentario de un texto de Haroche, Henry y Pécheux[35]. R. Robin nos recuerda:

[34] Véase O. Ducrot, *Dire et ne pas dire* y *La Preuve et le Dire.*

[35] «La sémantique et la coupure saussurienne: langue, langage, discours», *Langages,* núm. 24, diciembre de 1971, pág. 102.

— «Que las ideologías[36] no son elementos *neutros* sino, más bien, fuerzas sociales, ideologías de clase.

— Que ni los discursos son reducibles a las ideologías ni las ideologías han de recubrir los discursos. Las formaciones discursivas son *una componente* de las formaciones ideológicas[37]; dicho de otro modo, las formaciones ideológicas gobiernan las formaciones discursivas.

— Que las formaciones discursivas sólo pueden ser entendidas en función de las condiciones de producción, de las instituciones que las envuelven y de las reglas constitutivas del discurso: como lo subrayaba M. Foucault, *no se dice cualquier cosa, en cualquier momento y en cualquier lugar* [38].

— Que las formaciones discursivas deben ser relacionadas con las *posturas* de los agentes en el marco de las luchas sociales e ideológicas.

— Que las palabras sólo son analizables en función de las combinaciones, de las construcciones en que se emplean[39].

Este resumen es de una aplicación inmediata al diálogo teatral (tengamos en cuenta que, para R. Robin, el diálogo teatral no tiene sentido si no se relaciona con lo que él llama las *posturas discursivas* de los locutores). Ahora bien, estas posturas o actitudes discursivas son reconocibles a partir del análisis de los contenidos explícitos del discurso o, mejor aún, en lo que R. Robin llama lo *insertado* (lo insertado no es otra cosa que un «preconstruido» del discurso), análogo en su funcionamiento al *presupuesto* de O. Ducrot, es decir, aquello que constituye la *base común,* la aserción que no se pone en duda y sobre la que se construye el diálogo, con todas sus divergencias. Por ejemplo: un diálogo de Shakespeare en donde el rey es uno de los locutores, presupone unas reglas o principios definidores de las relaciones feudales entre el rey y sus vasallos (la posición discursiva), con las variantes socio-históricas

[36] La ideología podría definirse, siguiendo a Althusser, como «el modo como los hombres viven sus relaciones con sus condiciones de existencia». El mismo autor define las ideologías prácticas como «formaciones complejas de montajes, nociones, representaciones de imágenes, por un lado, y de montajes de comportamientos, actitudes, gestos, por otro, que funcionan, en su conjunto, como normas prácticas que gobiernan la actitud y la toma de posición concreta de los hombres ante los objetos reales de su existencia social e individual y de su historia» (citado por R. Robin, *Linguistique et Histoire,* págs. 101-102).

[37] «Se hablará de formación ideológica para caracterizar un elemento susceptible de intervenir como una fuerza confrontada con otras fuerzas en la coyuntura ideológica característica de una formación social en un momento dado; cada formación ideológica constituye también un conjunto complejo de actitudes y de representaciones que no son ni "individuales", ni "universales", sino que se relacionan de modo más o menos directo con posiciones de clases en conflicto las unas con las otras.»

[38] El subrayado es nuestro. Se trata de fórmulas directamente aplicables al diálogo teatral.

[39] R. Robin, *op. cit.,* pág. 104.

que la época de Shakespeare introduce en las relaciones feudales; la contradicción se producirá en el caso de que *estas máximas presupuestas* se enfrenten con *posturas de discursos diferentes* (por ejemplo, con el discurso de unos vasallos rebeldes contra el rey). Así, en los intercambios entre el rey Lear y sus hijas sublevadas, por debajo o en concomitancia con el diálogo construido —argumentos familiares, morales, afectivos y hasta políticos— se da un cambio en la relación de fuerza entre el viejo rey y las nuevas dueñas.

Por esto nos preguntamos de qué tipo son las mediaciones que hacen que la ideología penetre en un texto teatral, no tanto en sus contenidos explícitos (o incluso en sus connotaciones) cuanto en los presupuestos que rigen las relaciones entre personajes. Así, las consecuencias ideológicas de la crisis de la feudalidad a finales del siglo XVI en Inglaterra son menos perceptibles en el contenido de los diálogos que en el de las situaciones de lenguaje que se establecen entre los personajes: *Ricardo II* y *Macbeth,* en su totalidad textual, se explican en función de esta lectura. Con una peculiaridad propia del teatro: lo que en la lectura de otros textos (discursivos o novelescos) sólo es percibido a través del análisis crítico del texto, puede, en teatro, tomar forma, *ser exhibido* por la puesta en escena; parece como si la tarea del director consistiese, precisamente, en *mostrar «visualmente» las situaciones de lenguaje y, por extensión, las posiciones discursivas.*

4.3. *Cuestionar el diálogo*

Así, pues, los reparos que podemos hacerle al diálogo son, en primer lugar, reparos sobre las condiciones en que se produce. El grado de impacto que el diálogo ejerce en el espectador se debe, la mayoría de las veces, a la distancia entre el discurso y sus condiciones de producción, o a la anormalidad de las condiciones de producción, marcada por una distorsión en el interior mismo de estas condiciones de producción del diálogo.

Lo primero que hemos de hacer al enfrentarnos con el texto de un diálogo consistirá en preguntarle sobre:

a) las relaciones de *dependencia,* dentro de una estructura sociohistórica dada, entre los personajes del diálogo. Esas relaciones de dependencia son del tipo amo-criado, rey-vasallo, hombre-mujer, amante-amado, solicitador-solicitado, etc;

b) la incidencia de estas relaciones en la palabra de los locutores, con todas las consecuencias que de ello se derivan en lo referente a la *fuerza ilocutoria* de los enunciados; el *sentido* de un enunciado imperativo depende de las posibilidades que tenga el locutor de ser obedecido; a un texto se le han de plantear un cierto número de preguntas: ¿quién habla?, ¿quién tiene derecho a la palabra?, ¿quién pregunta y quién responde?, ¿quién toma primero la palabra?, etc;

c) los *presupuestos* en que reposa la existencia misma del diálogo —que no deben confundirse con los que rigen los *enunciados* de este diálogo.

4.4. *Las contradicciones*

Las respuestas a estas cuestiones nos abocan a determinadas evidencias que, aun no siendo muy relevantes, permiten ver cómo el diálogo funciona en razón de determinadas contradicciones:

a) *Contradicción entre la palabra de los locutores y sus posturas discursivas:* un sirviente no habla ante su amo, un bufón no insulta a un rey; ahora bien, *El rey Lear* y tantos otros textos de Shakespeare nos muestran cómo esta contradicción puede ser productora de sentido. Hemos visto anteriormente cómo, en Víctor Hugo, el diálogo descansaba sobre la voluntad de hacer hablar a aquellos que no tienen palabra y se encuentran en una posición «imposible»: la cortesana al rey casto, los lacayos a los ministros o a la reina... Se da en estos casos un desplazamiento del sentido que, por un absurdo, se centra no en la significación de los enunciados sino en las condiciones de producción de la palabra eficaz y de su escucha posible. La *verosimilitud* —caso de que queramos echar mano de esta noción dramatúrgica— atañe menos a la «psicología» que a las condiciones de ejercicio del diálogo. Si la dramaturgia barroca supone esta tan visible contradicción, la dramaturgia clásica se esfuerza en hacerla desaparecer. Pero la contradicción se mantiene aportando a la escena clásica su fuerza y su sentido; así ocurre con el conocido ejemplo de la escena cuarta del primer acto de *Andrómaca* en que asistimos a la confrontación de la heroína con Pirro: esta escena indica la inversión posible de la relación maestro-esclavo, vencedor-vencida; todo el diálogo reposa sobre el conflicto del doble presupuesto: Andrómaca en situación de debilidad, Andrómaca en situación de fuerza. Se podría preguntar si acaso no es ese el sentido de la escena: mostrar esta inversión, este vuelco en la situación de palabra producido por el vencedor (pero, ¿qué fuerza hace surgir en él, fuera de él, la palabra?; es imposible dar respuesta a una pregunta que se nos presenta como una brecha psicológica que no pueden cerrar ni siquiera las palabras *amor* o *pasión*);

b) *Contradicción entre condiciones de enunciación y contenido del discurso;* así funciona gran parte del teatro de Marivaux; se da en él un vuelco en las condiciones de producción del discurso que explica esos diálogos tan chocantes de los que tenemos un buen ejemplo en el *Juego del Amor y del Azar,* donde amo y criado han intercambiado sus posiciones discursi-

vas; o los hipócritas discursos de los amos, disimulando su verdadera situación de palabra, en *La doble inconstancia.*

En Beckett esta contradicción presenta un cariz diferente; las condiciones de producción del discurso quedan disimuladas y el suspense se centra en el desconocimiento de las mismas; es lo que ocurre en *Final de partida* con la palabra de Hamm-Clov y la incertidumbre sobre las relaciones de fuerza en que se apoya.

Otro ejemplo elocuente es el de la escena 2 del acto II de *Lorenzaccio,* escena que ya hemos analizado poniendo en ella de relieve el juego de las articulaciones (ver V, 3.4.3). Las proposiciones de Lorenzo y de Valori, nuncio del Papa («Venid a casa..., te haré pintar...»), responden a uno *no dicho,* a un sobreentendido del joven pintor Tebaldeo (pero no a un presupuesto) por el que le ha hecho una oferta de sus servicios; si leemos atentamente los gestos y los indicios del discurso (Tebaldeo repitiendo como un papagayo adulador las observaciones que, por otro lado, no comprende bien, de Valori; Tebaldeo solicitante, Tebaldeo que acepta el indiscreto interrogatorio por parte de su futuro «patrón») deduciremos que Tebaldeo está diciendo, sin decirlo de palabra: «Contratadme, compradme». Esta es, pues, la situación del discurso real en que se enmarca el discurso de Tebaldeo. Si observamos todos estos detalles del discurso deduciremos que esta escena nos lleva —es mimo— no tanto a la situación del artista renacentista, sino, más bien, a la situación del artista o del escritor en los inicios del siglo XIX: afirmación de la independencia moral, de la autonomía del arte (el arte por el arte), servidumbre en las condiciones de producción (afirmación de un comercio equitativo, venta «libre» del objeto-cuadro o del objeto-libro, en una palabra, esclavitud del artista ante el patrón, que ha comprado su fuerza de trabajo, monopolizando por adelantado toda su producción). Esta escena extraordinaria nos demuestra que la *referencia* no se ha de buscar tanto en el referente socio-histórico de los enunciados cuanto en la misma situación de producción del diálogo.

4.5. *Los enunciados en el diálogo. Diálogo y dialogismo*

De todo lo dicho se puede concluir que el diálogo desarrolla la evolución y la puesta en forma de dos posiciones discursivas confrontadas o enfrentadas. Visión que puede resultar chocante a quienes están acostumbrados a ver en el diálogo de teatro la emergencia de conflictos en que se despliegan la autonomía, la libertad, la eficacia de la palabra pasional o retórica. Esta autonomía, que se muestra fácilmente ilusoria en el espejo del teatro[40], no excluye la formalización de una dialéctica

[40] A partir del momento en que el «texto» de un personaje deja ver varios discursos contradictorios o, al menos, divergentes, exponentes de varias formaciones discursivas, es ya difícil que su palabra se nos presente como producto de una conciencia libre, de un «sujeto» autónomo y creativo.

palabra-acción, en donde la palabra aparece como factor de cambio en la acción y, por un choc hacia atrás, modifica sus propias condiciones de producción[41]. Pero nos damos cuenta que, incluso en el ámbito privilegiado del teatro clásico francés, los casos de diálogos en que la palabra es realmente productiva son infinitamente más raros de lo que podría pensarse. La *palabra persuasiva* de los griegos sólo encuentra su terreno abonado en las condiciones casi jurídicas en que el código permite el despliegue de un discurso lógico: relativa igualdad de las situaciones de discurso, etc. Se puede decir que la dramaturgia de Corneille se esfuerza al máximo por constituir las condiciones de intercambio de una palabra eficaz; los locutores pueden convencer o convencerse. Por el contrario, en Racine se pone de relieve la ineficacia del diálogo (a pesar de las apariencias, nadie convence a nadie). Encontramos aquí, por otra vía, la importancia de la *función fática* en el diálogo, en un diálogo en el que el encadenamiento de los enunciados y su intercambio es más importante que su contenido.

Los mismos enunciados están insertos en un sistema de contradicciones que, a veces, son dialécticamente resueltas y, otras veces, se mantienen inalterables, codo con codo. También hemos visto, a propósito de los discursos de los personajes, que éstos contienen enunciados yuxtapuestos que remiten a formaciones discursivas diferentes: es esta la primera forma de dialogismo, en extremo interesante, por cuanto que supone la no-coincidencia del personaje consigo mismo, cuestiona su unidad y muestra, a través de su discurso, la emergencia de las contradicciones de la historia (yendo más allá de la psicología individual). De este modo pueden leerse los grandes monólogos deliberativos del teatro clásico; las estancias de *El Cid* y también, si somos perspicaces, los monólogos de *La vida es sueño* o los monólogos pasionales de Racine; el monólogo incluye enunciados y máximas cuyos *presupuestos* no son idénticos[42].

Podríamos decir que el dialogismo en el interior del discurso de un personaje no está sólo en esa fracturación en dos *voces,* como pretende Bakhtine, sino en el *collage* (o en el *montaje*) radicalmente heterogéneo[43]. Y aún más, el dialogismo afecta no sólo a tal o cual forma de teatro

[41] El examen, en cada secuencia media (escena) de esta relación dialéctica constituiría un trabajo singularmente fecundo, incluso en un plano pedagógico.

[42] Quedaría por hacer un trabajo —apenas imaginable en el momento actual, por no tener muy afianzadas las bases teóricas— en el que se mostrase la articulación de *presupuestos* ligados a las formaciones discursivas y de *presupuestos* ligados a un funcionamiento del discurso.

[43] En el *montaje,* los elementos heterogéneos toman sentido en la combinación, en la construcción que se obtiene con ellos; en el *collage* es la heterogeneidad la que construye el sentido, no la combinación.

sino al género dramático en su totalidad: es *constitutivo del diálogo de teatro,* por un sesgo imprevisto que no es otro, en definitiva, que el del *presupuesto común;* el diálogo (y el dialogismo) es debido a que todas las consonancias y las disonancias, los acuerdos y los conflictos giran en torno a un núcleo común. La consideración de ese núcleo común hace que Bakhtine rechace —y lleva en ello razón—el dialogismo teatral; pero no lleva razón si tenemos en cuenta que es precisamente ese núcleo común el que permite la confrontación, la yuxtaposición, el montaje, el collage de voces diferentes. Para discutir hay que ponerse de acuerdo en un punto incuestionable que, aun sin ser formulado, constituya la base misma de la palabra común. Pongamos este ejemplo: «El rey de Francia está calvo»; podemos estar todos de acuerdo o discrepar radicalmente en sobre si el rey de Francia está calvo o tiene pelo; pero, antes de hacerlo, es preciso que estemos de acuerdo sobre el hecho *(presupuesto)* de que Francia tenga un rey; de no ser así, el diálogo se desmorona; imaginemos que alguien gritase: «¡Pero, oiga, si Francia no tiene rey!» Notemos, de pasada, que en ciertas formas teatrales, en Ionesco, por ejemplo, el diálogo sigue su curso, funciona —y esto es lo que caracteriza al diálogo ionesquiano— sin presupuesto común. Pero advirtamos también que no es ni dialógico ni dialéctico.

Podemos así mostrar con gran precisión que en el *Lorenzaccio* de Musset el héroe se enfrenta a enunciados pertenecientes a varias formaciones discursivas que ponen de manifiesto varias formaciones ideológicas: el discurso «liberal» de Strozzi con sus connotaciones culturales de heroica latinidad, el discurso «ultra» y «jeune France», fácil de observar en los enunciados de Tebaldeo[44]. El diálogo es posible gracias a que Lorenzo se hace cargo de los *presupuestos* (contradictorios) en que reposan los discursos y sus interlocutores. De ahí la posición central y centralizadora del héroe que no funciona sólo como «conciencia especular» —según la fórmula de Althusser[45]— sino, también, como conciencia destructora, en razón de la anulación sucesiva de los discursos con los que se enfrenta.

Podríamos seguir con otros ejemplos (mostrar, por ejemplo, cómo Nerón es provisionalmente vencido por Burro, en *Británico,* por verse obligado a adoptar formalmente los *presupuestos* del discurso de este último). Por lo demás, no habría que imaginar que sólo se dan presupuestos políticos o «ideológicos»: el presupuesto que sirve de base a un diálogo puede ser del género *yo amo a X* o *X me ama* (al margen de que

[44] Remitimos aquí a nuestro artículo «Révolution et topique de la cité: Lorenzaccio», *Littérature,* 1977, en su parte concerniente al análisis de los enunciados: recuento del paradigma «ciudad de Florencia» y de su distribución entre los locutores, construcción de redes discursivas que podemos poner en paralelo con sus referentes socio-políticos de 1833, funcionamiento del diálogo...

[45] Althusser, *Pour Marx,* «Vers un théatre matérialiste».

estén ligados a una ideología)[46]. En lo que atañe a la *comicidad,* habríamos de notar que una de sus fuentes está en la presencia, en un mismo diálogo, de presupuestos diferentes, no percibidos por sus interesados o, por el contrario, en la adopción, descaradamente hipócrita, de un presupuesto al que el locutor no se adhiere: En *El avaro,* de Molière, Valerio se ve obligado, tratando con Harpagón, a adoptar el presupuesto *el dinero lo es todo;* la ceremonia final de *El enfermo imaginario* de Molière, no es otra cosa que la materialización del presupuesto en que se basan todos sus discursos: que la presencia del médico, por sólo su contagio, cura de modo mágico.

4.6. *De algunos procedimientos de análisis del discurso*

De todo lo que precede podemos extraer alguna directrices de investigación en torno al diálogo de teatro. Es preciso:

a) Establecer la posición discursiva de los diferentes locutores y, más en concreto, su situación de palabra, a veces imperceptible, oculta por la evidencia del sentido (de los enunciados); con frecuencia es un no-dicho del discurso lo que la condiciona; hay que buscar los *indicios* que permitan discernir la situación «real», las relaciones «reales» entre los personajes: gestualidad, modalizaciones, etc.; hay que hacer dos inventarios: el inventario de lo *sobreentendido* (Tebaldeo que ansía vender su pintura, Valori que quiere algo de Lorenzaccio, Andrómaca que no es libre en sus movimientos), y el inventario de lo *presupuesto* (el arte es solicitante por naturaleza, el arte es libre, una cautiva está sometida al vencedor)[47].

b) Buscar los *presupuestos* que condicionan el diálogo en sí mismo; así, en la escena de Tebaldeo, Lorenzo y Tebaldeo se ponen de acuerdo sobre los siguientes presupuestos: Florencia = madre podrida, prostituta; arte = producción natural que brota en una tierra abonada por la podredumbre. Presupuestos en razón de los cuales el diálogo funciona en diferencia, por conflicto (o por adición) no en lo presupuesto sino en lo puesto (de aquello que es directamente cuestionable, negable, sobre lo que se puede preguntar; mientras que el presupuesto está fuera de toda negación, de todo cuestionamiento, con fuerza de postulado). Recordemos que sería inútil buscar en tal o cual diálogo un presupuesto reducible a una fórmula ideológico-política: así, en Casona, Azorín,

[46] Sería interesante mostrar cómo la estructura edípica de la familia (y del psiquismo) puede funcionar como presupuesto. Pero quizá vayamos demasiado lejos al notar, por esta vía, la articulación de lo analítico y de lo ideológico.

[47] Sin que podamos tomar aquí en cuenta presupuestos de existencia: que *exista un artista llamado Tebaldeo, una cautiva llamada Andrómaca,* etc.

Maeterlinck (*La intrusa*)... el presupuesto es *fantástico;* todo el diálogo, múltiple, complejo, huidizo, con variados personajes, presupone que *la muerte es una persona que entra en las casas.* Un último punto del análisis consistiría en anotar los presupuestos múltiples en el interior de las capas discursivas atribuidas a un personaje que le permiten, en razón de esa multiplicidad, dialogar con varios personajes.

c) Hacer un recuento de los enunciados producidos (con sus referencias históricas) que nos permita ver cómo funciona lo *puesto* del discurso, es decir, los enunciados explícitos. En la citada escena de Tebaldeo, lo puesto concierne a la libertad del artista, con sus implicaciones biográficas (discursos recurrentes en Musset; cfr.: *El hijo de Ticiano*) o a la unión del arte con las catástrofes históricas. Estos enunciados producidos pueden ser estudiados: *a*) en su funcionamiento propio y en su encadenamiento en el diálogo; *b*) en relación con tal o cual forma discursiva; *c*) en relación con los presupuestos.

4.7. *Algunas observaciones a modo de conclusión*

a) Es posible contruir una semántica del discurso teatral y hasta una semiología puesto que lo preconstruido (o lo presupuesto) se halla *en el signo,* en el plano de un significante del discurso, y no en el significado de los enunciados; no obstante, semejante semiología no sería comprensible de separarla de una pragmática que determine las condiciones de ejercicio de la palabra discursiva.

b) El discurso teatral se nos muestra como práctica englobante de una parte considerable del discurso social, bajo forma de preconstruido o de presupuesto, discurso social que nadie en particular toma en cuenta, en el que nadie es sujeto de la comunicación; la idea de la responsabilidad, del derecho de propiedad de una persona sobre su lenguaje queda lejos, en consecuencia. Este carácter no individual se hace más sensible en teatro por el hecho de que el discurso mismo pasa de boca en boca (personajes, comediantes).

Este tipo de análisis es importante pues muestra la inclusión del discurso dominante (o de una variante particular) bajo forma de cita, fórmula, máxima, proverbio, objección interna, en el interior mismo del (o de los) discursos; así se puede mostrar cómo el discurso dominante no opera solamente *por* la palabra, sino *sobre* la palabra, informando las relaciones entre los personajes. Enlazamos aquí con las formas más recientes de teatro, con ese teatro que, en Francia y en Alemania, se conoce como teatro de lo cotidiano, caracteriado por una escritura que nos muestra, en el diálogo, los jirones del discurso dominante, rasgados, aunque tenaces y destructores, puesto en boca de unos personajes que no tienen nada que ver con él en principio. De ahí sus sorprendentes virtudes *críticas.* La relación ideología-escritura teatral es más legible a estos niveles del discurso teatral y del diálogo en particular.

Inversamente, el teatro, como práctica, nos permite comprender que la ideología no es sólo representación, sino también producción, en la medida en que condiciona las relaciones entre los hombres (discursos y acciones); por ello mismo, podríamos afirmar que la ideología es legible no sólo en sus enunciados sino en su totalidad textual.

c) No es inocente este tipo de análisis; nos muestra, en primer lugar, que, en el discurso, no es posible escapar totalmente a la *mímesis,* incluso dándole su sentido naturalista de imitación de las condiciones de producción de la palabra. A continuación, la importancia del teatro viene subrayada por el hecho de exhibir el papel de la palabra en relación con la situación y la acción; por esta vía puede ser operativa la reflexión brechtiana: mostrar lo que vale, lo que pesa, lo que «quiere decir», en su sentido más preciso, un discurso. No en vano hemos puesto a Breth como divisa.

d) El papel fundamental de la puesta en escena en relación con un discurso que, en principio, es anterior a ella consiste en *exhibir lo preconstruido,* en hacer ver lo no-dicho (connotativo o indicial). La puesta en escena muestra quién habla y cómo se puede o no hablar. Puede ocurrir —y esto ha sucedido con frecuencia a lo largo de la historia— que el cambio en las formaciones discursivas haga que determinados elementos preconstruidos pierdan sentido y actualidad; en esos casos, la tarea de la puesta en escena será la de construir y presentar un presupuesto paralelo, «semejante» (en la proporción en que los triángulos son semejantes). Recordemos nuevamente el caso tipificado y extremo de la *Numancia* de Alberti (1937) en la que se presenta a un invasor diferente al de Cervantes para exhibirlo como presupuesto «ideológico». La puesta en escena de los clásicos tiene como tarea no sólo la de exhibir los presupuestos, sino la de reemplazar los que están fuera de uso, por no funcionar ya.

Nos gustaría recordar que el discurso, en teatro, constituye —ya lo hemos visto abundantemente— sólo una parte de esa práctica total cuya característica es la de ser una práctica social que inviste no sólo al espectador sino a los directores, comediantes y técnicos —como prácticos inscritos en un circuito económico del que nada hemos dicho —tampoco era ese nuestro propósito— pero cuya presencia pesa —así al menos lo creemos— en todas las páginas que preceden.

CONCLUSIÓN PROVISIONAL

Hemos intentado mostrar que la actividad teatral, sean cuales fueren las zonas oscuras que en ella subsisten, sea cual sea la complejidad de apropiación intelectual y psíquica que requiere, puede ser analizada como cualquier otra actividad con el auxilio de procedimientos hoy aún artesanales... Y no es seguro que vaya a ocurrir de otro modo en un futuro próximo[1].

Los análisis del significante teatral no son inocentes, abocan a una perspectivas ideológicas a las que no pueden reemplazar, como éstas tampoco pueden ser reemplazadas por aquéllos; subscribimos la fórmula de J. Kristeva citada por Régine Robin[2]: «La distinción dialéctica significante-ideología es de una importancia capital para establecer la teoría de una práctica significante concreta, el cine, por ejemplo. Sustituir el significante por la ideología es algo más que un error teórico: conduce a un bloqueo del *trabajo propiamente cinematográfico* que se ve reemplazado por discursos sobre su función ideológica». Otro tanto podemos decir del teatro. Y con mayor razón aún, por ser éste una práctica activa, incluso para el espectador, práctica sacada de las luchas concretas (no de las teorías ideológicas).

Lo real y el cuerpo

La fascinación que ejerce el teatro —siempre en crisis y por siempre indestructible— se debe, en primer lugar, al hecho de ser un objeto en el mundo, un objeto concreto; a que su materia no es imagen sino objetos y seres reales; seres con voces y cuerpos encarnados en los comediantes.

La práctica teatral es materialista. Esta práctica nos dice que no hay pensamiento sin cuerpo; el teatro es, ante todo, cuerpo, cuerpo con exigencias de vida; toda su actividad está sometida a condiciones concretas de ejercicio, a condiciones sociales. Se puede ser idealista cuando se lee, menos ya cuando uno anda metido en la práctica teatral.

El teatro es cuerpo, el teatro dice que las emociones son necesarias y vitales, y que él —teatro— trabaja con y para las emociones; el problema está en saber qué hacer con ellas.

Paños y bayetas

Si el teatro es productor de emociones, ello es debido a que es espejo del mundo, extraño espejo: aproxima, aumenta las proporciones, sincopa; en teatro, lo imposible campa por sus fueros, trabaja con él, está hecho para decirlo; es el lugar en que figuran, juntas, categorías que se excluyen, las contradicciones encuentran en él cabida; en vez de camuflarlas las exhibe. Acróbata, el treatro rebasa la barra de la binaridad del signo. Si es verdaderamente estructural es por pasar su tiempo violando las servidumbres estructurales.

La circularidad del rito y del mito queda comprometida por su trabajo de producción. Su figura principal es el *oxímoro*. Oxímoron del tiempo teatral, el mito es repetitivo; pero el teatro se las compone maravillosamente para hacer decir al mito lo que éste nunca ha dicho. Esquilo re-escribe Prometeo, el teatro griego nos ofrece tres Electras.

Oxímoron del espacio teatral, área de juego y representación de lo real, signo y referente. Oxímoron del personaje: comediante viviente y figura textual.

Teatro: el héroe oculta su gloriosa desnudez con el paño mientras la peripuesta bayeta da lustre a los suelos.

Teatro: princesa que guarda las ocas vestida de claro de luna y piel de asno. El teatro es el lugar del escándalo: el criminal-matricida es el culpable-inocente absuelto por los dioses. El teatro exhibe la insoluble contradicción, el obstáculo ante el cual la lógica y la moral establecida arrojan la toalla; el teatro nos trae la solución fantasmagórica, soñada...

¿Qué hacer con el escándalo? Tres soluciones: que todo vuelva al orden; que, acabadas, las saturnales, las cosas recobren su estado primero; que las transgresiones sean castigadas y el rey legítimo recobre su trono; que el escándalo se mantenga, agravado, irrecuperable, hasta la destrucción final, hasta el agrandamiento indefinido de la entropía del mundo; o que un nuevo orden se instale; que Atenea absuelva a Orestes... Y el mañana es hoy.

---

[1] El lector nos perdonará —así lo esperamos— que no hayamos podido renovar la teoría del signo o de la enunciación, que no hayamos teorizado sobre la estructura y que hayamos echado mano de modelos estructurales como utensilios operativos.

[2] R. Robin, *Histoire et linguistique*, París, A. Colin, 1973, pág. 96.

El oxímoron teatral es la figura de las contradicciones que hacen avanzar las cosas; pero el trabajo de la práctica teatral puede ser el de mostrarlas apenas para cubrirlas al instante con espeso velo; los teatros de consumo muestran sólo lo imprescindible para *epatar* y tranquilizar. El teatro proclama lo inaceptable y lo monstruoso, es la grieta que el espectador está violentamente obligado a cerrar como pueda. O su reducido esquife personal hará aguas por todos los costados. No faltan las formas teatrales que taponan con rapidez las grietas, cierran la brecha y liman los dientes del tigre... Otras formas obligan a pensar, a buscar la solución: «Querido y respetable público, busquen un desenlace. Es preciso que haya uno adecuado, es preciso»[3].

Exorcismo, ejercicio

A cada nuevo intento nos enfrentamos con la misma oposición dialéctica. El teatro es figura de una experiencia real, con sus contradicciones explosivas que la escena ofrece como oxímoron. Ahora bien, en el reducido espacio del área de juego, el espectador puede vivir esta experiencia como exorcismo o como ejercicio. La experiencia teatral es un modelo de reducidas proporciones. Como tal experiencia permite hacer un ahorro de la propia experiencia vivida; exorciza, hace vivir por procuración emociones y pulsiones reprimidas por la vida cotidiana: asesinato, incesto, muerte violenta, adulterio, blasfemia; todo lo prohibido se hace presente en la escena. Y el dolor y la muerte son dolor y muerte a distancia; banalidades, estamos en el terreno privilegiado de la *catarsis*. Al conflicto insoluble se le da una solución de sueño y... todos contentos; esto se arreglará sin nosotros.

Pero el *modelo reducido* es también una herramienta de conocimiento. Transformar como hace el teatro lo insignificante en significante, semantizar los signos, es dar o darse el poder de comprender el mundo antes de transformarlo, es comprender las condiciones de ejercicio de la palabra en el mundo, la relación de la palabra y de las situaciones concretas; discurso y gestualidad designan lo no-dicho que subyace en el discurso. El teatro, modelo reducido de las relaciones de fuerza y, en definitiva, de la relaciones de producción, aparece como ejercicio de dominio sobre un objeto de ensayo diminuto y de más fácil manejo.

Exorcismo, ejercicio. No creer que las dos visiones del teatro son exclusivas: son vividas en una perpetua oscilación donde la emoción apela a la reflexión para reengendrar el choque emotivo. Quizá el espectador quede dispensado de *sufrir* lo que sufre en su vida. Lo que Artaud llama la Peste no es otra cosa que la liberación violenta, en el espectador, de una emoción específica, conturbadora; productora también: se hace vivir al espectador algo a lo que está absolutamente obligado a dar sentido.

[3] B. Brecht, Epílogo a *La buena persona de Sezuán*.

El sentido por delante

De esto se deduce que el sentido, en el teatro, no sólo preexiste a la representación, a lo que en concreto es dicho y mostrado, sino que no es posible sin el espectador. De ahí las insolubles dificultades de toda hermenéutica en teatro: ¿Cómo desvelar un sentido que aún no se ha producido? El texto pertenece a lo ilegible, al no-sentido; es la práctica la que constituye, la que contruye el sentido. Leer el teatro consiste simplemente en preparar las condiciones para que se produzca el sentido. Esa es la tarea del «dramaturgo», del semiólogo, del director, del lector, la vuestra, la nuestra. Y no es irracionalismo constatar que este sentido, siempre por delante de nuestra propia lectura, escapa en buena medida a una formalización rigurosa. No eliminaremos el ámbito de lo vivido en el teatro; el sentido construido por todos es también la memoria de cada uno. Característica irreemplazable del teatro que, no siendo —como dice el poeta— «la voz de nadie» —puesto que el autor se ha ausentado voluntariamente—, inviste al espectador hasta el punto de convertirlo, en último término, en nuestra voz común.

Bibliografía

ABIRACHED, R., *La crise du personnage de théâtre,* París, Grassetk 1978.

ALBALADEJO MAYORDOMO, T., *Pragmática y sintaxis pragmática del diálogo literario. Sobre un texto dramático del duque de Rivas,* in «Anales de literatura española, I, Universidad de Alicante, 1982.

ALTHUSER, *Pour Marx,* Maspero, 1965.

ARTAUD, A., *Le théâtre et son double,* París, Gallimard, 1964. Trad. castellana, *El teatro y su doble,* Barcelona, Edhasa, 1978.

ASSLAN, O., *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético,* Barcelona, Gili, 1979.

AUSTIN, J. L., *Quand dire, c'est faire,* París, Seuil, 1970.

BABLET, D., *Les révolutions scéniques au XXe.siècle,* Société internationale d'art du XXe, siècle, 1975.

BACHTINE, M., *L'oeuvre de Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance,* París, Gallimard, 1970.

BARTHES, Roland, *Eléments de sémiologie,* in «Communications», núm. 4, 1964.

— *Introduction à l'analyse structurale du récit,* in «Communications», núm. 8, 1966. Trad. castellana, Méjico, Siglo XXI, 1977.

— *Essais critiques,* París, Seuil, 1970.

BARTHES, GREIMAS..., *Sémiotique narrative et textuelle,* París, Larousse, 1973.

BAUDRILLARD, J., *Le système des objets,* París, Gallimard, 1968.

BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale,* I y II, París, Gallimard, 1966, 1973.

BOGATIREV, P., *Les signes au théâtre,* in «Poétique», núm. 8, 1971.

BOBES, M.ª del C., *Semiología de la obra dramática,* Madrid, Taurus, 1987.

BRECHT, B., *Escritos sobre teatro,* 1, 2, 3, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.

DEMARCY, R., *Eléments d'une sociologie du spectacle,* París, UGE, col. 10/18, 1973.

De Marinis, M., Semiótica del teatro. L'analisti testuale dello spettacolo, Milán, Bompiani, 1982.
Derrida, J., *L'écriture et la différence,* París, Seuil, 1967. Trad. cast. de Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1988.
— *La dissémination,* París, Seuil, 1973.
Diez Borque, J. M. y García Lozano, L., *Semiología del teatro,* Barcelona, Planeta, 1975.
Dijk, T. A. van, *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso,* Madrid, Cátedra, 1980.
Ducrot, O., *Dire et ne pas dire,* París, Hermann, 1972. Trad- castellana, *Decir y no decir,* Barcelona, Anagrama, 1982.
— *La preuve et le dire,* Mame (col. Repères), 1974.
Eco, U., *La structure absente,* París, Mercure, 1972.
— *Pour une reformulation du concept de signe iconique,* in «Communications», 29.
Elam, K., *The semiotics of theatre and drama,* Londres, Methuen, 1980.
Enciclopedia dello spettacolo, Roma, Le Maschere, 9 vols., 1954-1962.
Ertel, E., *Eléments pour une sémiologie du théâtre,* in «Travail théâtral», núm. 28-29.
Girard, G., Queller, R. y Rigault, Ch., *L'univers du théâtre,* París, PUF, 1978.
Genette, G., *Figures III,* París, Seuil, 1972.
Goldmann, L., *Structures mentales et créativité culturelle,* París, Anthropos, 1970.
Greimas, A. J., *Semántique structurale,* París, Larousse, 1966.
— *Du sens,* París, Seuil, 1970.
Grotovwski, J., *Vers un théâtre pauvre,* La Cité, Lausanne, 1971.
Hall, *La dimension cachée,* Anthropos, 1970.
— *Le langage silencieux,* Meme, 1973.
Hamon, P., *Pour un statut sémiologique du personnage,* in «Littérature», 1972.
Helbo, A., *Sémiologie de la Représentation,* París, Ed. Complexe, 1975. Trad. castellana, Barcelona, Gili, 1978.
— Evidences et stragégies de l'analyse théâtrale, in R.S.H., 201, 1986.
Henault, A., *Les enjeux de la sémiotique,* París, PUF, 1979.
Honzl, J., *La mobilité du signe théâtral,* in «Travail théâtral», núm. 4.
Imgarden, R., *Les fonctions du langage au théâtre,* in «Poétique», núm. 8, 1971.
Iribarren Borges, I., *Escena y lenguaje. Sobre teatro, poesía y narrativa,* Caracas, Monte Ávila, 1981.
Jacques, F., *Du dialogisme à la forme dialoguée: sur les fondements de l'approche pragmatique,* in M. Dascal, ed., *Dialogue. An interdisciplinary approach.,* Amsterdam-Filadelfia, J. Benjamin, 1985.
Jacobson, R., *Théorie de la littérature,* París, Seuil, 1966.
— *Essais de linguistique générale,* París, Minuit, 1963 (especialmente la VI Parte, *Poétique*).
Jansen, S., *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique,* in «Langages», 1, diciembre, 1968.

Jauss, H. R., *Pour une esthétique de la réception,* París, Gallimard, 1978.
Kaisergruber D. y S., *Pour une sémiotique de la représentation classique (Phèdre),* París, Larousse, 1970.
Kantor, T., *Le théâtre de la mort,* Lausanne, L'Age d'homme, 1977 (Textes réunis par D. Bablet).
Konigson, E., *L'espacie théatrâl médiéval,* París, C.N.R.S., 1975.
Kowzan, *Sur le signe théâtral,* in «Diogène», núm. 61, 1968.
— *Littérature et spectacle,* Ed. scientifique de Pologne, 1970.
Kristeva, J., *Sémiéiotike,* París, Seuil, 1969.
Lacan, J., *Ecrits,* París, Seuil, 1973.
— *Séminaire,* XI, París, Seuil, 1973.
Larthomas, P., *Le langage dramatique,* París, Colin, 1972.
Levi-Strauss, *Anthropologie structurale,* I y II, París, Plon, 1958, 1972.
Lotman, Y., *La structure du texte artistique,* París, Gallimard, 1973.
— *Esthétique et sémiotique du cinéma.* París, Ed. Sociales, 1977.
— *Semiotica della scena,* in «Strumenti Critici», 44, 1981.
Lozano, J., Peña-Marín y Abril, G., *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual,* Madrid, Cátedra, 1982.
Maingueneau, O., *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours,* Hachette, Université, 1976.
Mannoni, O., *Clefs pour l'imaginaire,* París, Seuil, 1969. Trad. castellana, *La otra escena. Claves para lo imaginario,* Buenos Aires, Amorrortu, 1979.
Marcellesi, J. B., y Gordin, B., *Introduction à la socio-linguistique,* París, Larousse, 1974.
Marcus, S., *Modèles mathématiques dans l'étude du drame,* in «Information», núm. 2, 1967.
Metz, C., *Langage et cinéma,* París, Larousse, 1971.
Molinari, C. - Ottolenghi, V., *Leggere il teatro. Un manuale per l'analisi del fatto teatrale,* Florencia, Vellechi, 1979.
Mounin, G., *Introduction à la sémiologie,* París, Minuit, 1970.
Pagnini, M., *Per una semiologia del teatro classico,* in «Critici» IV, 2, 1970.
— *Pragmatica della letteratura,* Palermo, Sallerio, 1980.
Panofski E., *Essais d'iconologie,* París, Gallimard, 1967.
Pavis, P., *Problèmes de sémiologie théâtrale,* Montreal, Presses Université de Québec, 1976.
— *Dictionaire du théâtre,* París, Ed. Sociales, 1980.
Personaje dramático, El, VII Jornadas de Teatro Clásico español, Almagro, septiembre, 1983. Ed. de 1985.
Piscator, E., *Le théâtre politique,* París, L'Arche, 1962.
Pozuelo Yvancos, J. M., *Teoría del lenguaje literario,* Madrid, Cátedra, 1988.
Prieto, *L. Messages et signaux,* París, PUF, 1972.
Propp, V., *La morfología del cuento* (1.ª ed. de 1928. Ed. castellana, Madrid, Fundamentos, 1974).
Rastier, F., *Essais de sémiotique discursive,* París, Mame, 1974.

Recherches internationales à la lumière du marxisme: «sémiotique», in núm. 81, Fd. «Nouvelle Critique».
REVZINE, O., I., *Experimentation sémiotique chez Eugène Ionesco*, in «Sémiotica», III, 1971.
RICARDOU, J., *Le théâtre des métamorphoses*, París, Seuil, 1982.
ROBIN, R., *Histoire et linguistique*, París, Colin, 1973.
RUFFINI, F., *Semiótica del texto: l'esempio teatro*, Roma, Bulzoni, 1978.
— *Testo/scena: drammaturgia dello spettacolo e dello spettatore*, in «Versus», 41, 1985.
SALVAT, R., *El teatro como texto, como espectáculo*, Barcelona, Montesinos, 1983.
SAVARESE, N. de, *Anatomía del teatro. Un dizionario di antropología teatrale*, Florencia, Usher, 1983.
SAVONA, J., *Théâtre et théâtralité*, París, Minuit, 1980.
SCHERER, J., *La dramaturgie classique en France*, París, Nizet, 1950.
SONREL, P., *Scénographie*, París, Librairie théâtrale, 1984.
SOURIAU, E., *Les deux cent mille situations dramatiques*, París, Flammarion, 1950.
THOMASEAU, J. M., *Pour une analyse du para-texte théâtral*, in «Littérature», 53, 1984.
TODOROV, T., *Documents: sémiologie du théâtre*, in «Poétique», 8, 1971.
TORDERA, A., *Teoría y técnica del análisis teatral*, in vol. *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1978.
UBERSFELD., A., *Le Roi et le Bouffon*, París, Corti, 1974.
— *L'école du spectateur*, París, Editions Sociales, 1980.
— *L'objet théâtral*, París, C.N.D.P., 1978.
UBERSFELD, A. y BANU, G., *L'espace théâtral*, París, C.N.D.P., 1979.
YLLERA, A., *Estilística, poética, semiótica literaria*, Madrid, Alianza Universidad, 1974.

Índice de nociones

Actance: II.3.1; III.2.2.1.
Actancial (modelo): II.3.1 y ss.; III.3.1.
Actor: II.4.1.; III.2.1.2.
Catálisis: V.3.4.2.
Collage: V.4.5.2.
Comunicación (proceso de): I.2; I.3.
Connotación: III.2.1.5.; I.2.6.
Denegación: I.3.4.; IV.5.3.
Denotación: III.2.1.5.; I.2.6.
Destinatario: II.3.1.; II.3.3.
Destinador: II.3.1.; II.3.3.
Didascalias: I.1.2.3.; 3.4.5.; IV.1.1. VI.1.3.
Discursivas (formaciones): VI.4.2.
Discurso: III.3.3.; VI.
Enunciación: VI.1.2.
Enunciación (sujeto de la): III.2.3.2.
Espacio dramático: IV
Fábula: II.1.
Fática (función): I.3.2.; VI.3.1.
Funciones del lenguaje: I.3.2.
Icono, icónico: I.2.3.K IV.2.2.3.; 3; 3.
Ideolecto: VI.3.2.1.
Ideología: VI.4.2.
Ideológicas (formaciones): VI.4.2.
Ilocutorio: VI.2.1. y 2.2.
Indicio: I.2.3.
Matriz (de espacialidad): IV.3.4. y ss.
Metáfora: III.2.1.2a a IV.2.1.4.; 3.1.
Metalenguaje: IV.2.1.
Metalingüística (función): I.3.1.
Metatexto: III.1.2.
Metonimia: III.2.1.2. a IV.2.1.3.
Modalización: VI.2.2. a 2.3.3.
Montaje: V.4.5.2.
Núcleo: V.3.4.2.
Oxímoro: III.2.1.3.
Paradigma: III.3.2. y ss.
Personaje: II.2. y cap. III.
Poética: III.2.1.6.
Presupuesto: VI.2.2. y ss.
Psique: IV.2.1.2.
Puesto: VI.2.2. y ss.
Receptor-público: I.3.1.
Referente: I.8.2. y ss.; IV.2.2.3.
Resemantización: IV.3.2.
Rol: II.4.; 4.2.; III.2.1.2.
Secuencia: V.3.
Secuencia media: V.3.3.
Micro-secuencia: V.3.4.
Significado: I.2.
Significante: I.2...
Signo: I.1.2.
Símbolo: IV.2. y ss.
Sinécdoque: III.2.1.3.
Sintaxis, sintagmático: I.1.2.1.; 2.5.; V.3.1.
Sobrentendido: III.3.4.4.
Teatralización: I.2.; III.4.
Tópico (del yo); IV.2.1.2.
Unidad de tiempo: V.1.1.1.

Índice

INTRODUCCIÓN 7

Capítulo I: TEXTO-REPRESENTACIÓN 11

1. *La relación representación-texto* 11
   1.1. Confusiones y contradicciones 12
      1.1.1. La ilusión de la coincidencia entre T y R ... 13
      1.1.2. El rechazo «moderno» del texto 14
   1.2. Qué es del Texto y qué de la Representación 15
      1.2.1. Instrumentos de análisis diferenciados 15
      1.2.2. Lo específico del teatro. Matrices de representatividad 16
      1.2.3. Diálogos y didascalias 17
      1.2.4. Texto del autor / Texto del director 18
2. *El signo en el teatro* 19
   2.1. ¿Existen los signos teatrales? 19
   2.2. La definición saussureana del signo 21
   2.3. Los signos no verbales 21
   2.4. Representación y código 23
   2.5. Observaciones sobre el signo teatral 24
   2.6. Denotación, connotación 25
   2.7. La tríada del signo en teatro 26
   2.8. El problema del referente 27
3. *Teatro y comunicación* 29
   3.1. El proceso de comunicación en teatro 29
   3.2. La seis funciones de Jakobson en teatro 31
   3.3. El receptor-público 32
   3.4. La denegación-ilusión 33
      3.4.1. Nociones previas 33
      3.4.2. La ilusión teatral 34
      3.4.3. Denegación y teatros realistas 36

3.4.4. Denegación y teatralización 37
3.4.5. Teatralización y Texto 39
3.5. El trance y el conocimiento 40

Capítulo II: Modelo actancial en teatro 42

1. *Las grandes estructuras* 42
1.1. Hacia una gramática del relato 43
1.2. De lo superficial a lo profundo 44
1.3. Limitaciones de la lingüística 45
1.4. La inscripción de la teatralidad 46
2. *Elementos animados: del actante al personaje* 46
3. *El modelo actancial* 48
3.1. Los actantes 48
3.2. La pareja ayudante-oponente 51
3.3. La pareja destinador-destinatario 52
3.4. La pareja sujeto-objeto 55
3.5. Destinador-sujeto: ¿autonomía del sujeto? 57
3.6. La flecha del deseo 58
3.7. Los triángulos actanciales 60
3.7.1. El triángulo activo 60
3.7.2. El triángulo «psicológico» 62
3.7.3. El triángulo Ideológico 62
3.8. Modelos múltiples 63
3.8.1. La reversibilidad 64
3.8.2. El desdoblamiento o la estructura en espejos 65
3.8.3. Modelos múltiples y determinación del sujeto o de los sujetos principales 66
3.8.4. Modelos múltiples. Un ejemplo: *Fedra* 68
3.8.5. El paso de un modelo a otro 71
3.8.6. *La Celestina* 72
3.8.7. El debilitamiento del sujeto en el teatro contemporáneo 75
3.9. Algunas conclusiones 76
4. *Actores, roles* 77
4.1. El actor 77
4.2. Roles 81
4.3. Procedimientos de determinación 84

Capítulo III: El personaje 85

1. *Crítica de la noción de personaje* 85
1.1. Crítica del discurso tradicional 85
1.2. El personaje y sus interpretaciones históricas 86
1.3. El personaje teatral 88
2. *El personaje y sus tres hilos conductores* 91
2.1. Esquema 91
2.1.1. Funcionamiento sintáctico 93
2.1.2. Funcionamiento metonímico y metafórico .. 94
2.1.3. Funcionamiento connotativo 96
2.1.4. Funcionamiento poético 96
2.2. Los rasgos semióticos 97
2.3. El personaje como sujeto de un discurso 98
2.3.1. La relación personaje-discurso 99
2.3.2. El personaje, sujeto de la enunciación o de la doble enunciación 101
3. *Procedimiento de análisis de los personajes* 101
3.1. Delimitación sintáctica 102
3.2. Personaje y paradigmas 102
3.3. Análisis del discurso del personaje 104
3.3.1. El discurso del personaje como extensión de palabras 105
3.3.2. El discurso del personaje como mensaje 105
4. *La teatralización del personaje* 106

Capítulo IV: El teatro y el espacio 108

1. *El lugar escénico* 109
1.1. Su presencia en el texto 109
1.2. El lugar escénico como mimo y área de juego 110
2. *Por una semiología del espacio teatral* 112
2.1. Espacio y ciencias humanas 112
2.1.1. Espacio y lingüística 113
2.1.2. Espacio y psicoanálisis 113
2.1.3. Espacio y literatura 114
2.2. El signo espacial en el teatro 115
2.2.1. Su naturaleza icónica 115
2.2.2. Conversaciones necesarias en teatro 116
2.2.3. Su complejidad constitutiva y referencial ... 116
3. *Es espacio teatral y sus modos de enfoque* 118
3.1. Espacio y texto 119
3.2. Texto, espacio y sociedad 119
3.3. Espacio y psiquismo 120
3.4. El espacio escénico como icono del texto 121
3.4.1. Espacialidad y totalidad textual 122
3.4.2. Espacio y paradigma textual 122
3.4.3. Espacio y estructuras 124
3.4.4. Espacio y figuras 125
3.5. Espacio y poética. Consecuencias 126

4. *El punto de partida escénico* 127
4.1. Escenario e historia 128
4.2. La construcción del espacio en escena 128
5. *Espacio y público* 129
5.1. Espacio y percepción 129
5.2. Público y teatralización 130
5.3. La denegación 131
6. *Los paradigmas espaciales* 131
6.1. Los rasgos espaciales 133
6.2. Espacio escénico/espacio extraescénico 134
7. *Arquitectura teatral y espacio* 135

Apéndice: El objeto teatral 137

1. *La lectura del objeto* 137
1.1. Objeto y dramaturgia 137
1.2. Posibilidades de figuración 138
1.3. Criterios de delimitación 138
2. *Por una clasificación textual del objeto* 139
3. *La relación texto-representación y el funcionamiento del objeto* 140
3.1. Por una retórica del objeto teatral 140
3.2. Del objeto como producción 142

Capítulo V: El teatro y el tiempo 144

1. *Duración y tiempo teatral* 144
1.1. La clásica unidad de tiempo 145
1.2. La discontinuidad temporal 148
1.3. Dialéctica de tiempo 150
1.4. El espacio-tiempo y la retórica temporal 151
2. *Los significantes temporales* 152
2.1. Encuadramiento 154
2.1.1. La presencia de indicadores temporales 154
2.1.2. La ausencia de indicadores temporales 155
2.1.3. Historizar el presente 155
2.2. El tiempo y la modalización de la acción 156
2.2.1. El curso de la acción y los cambios de escena 156
2.2.2. Los sucesos: disposición, ritmo 156
2.2.3. El discurso de los personajes 157
2.2.4. Los finales 158
2.2.5. La temporalidad como relación entre los significantes 159
3. *Tiempo y secuencias* 160
3.1. Tres momentos 161
3.2. Las grandes secuencias 162
3.3. La secuencia media 165
3.4. Las microsecuencias 166
3.4.1. Intento de definición 167
3.4.2. Función de las microsecuencias 168
3.4.3. Un ejemplo: *Lorenzaccio*, acto III, escena 2 169
3.4.4. Algunas consecuencias 172

Capítulo VI: El discurso teatral 174

1. *Las condiciones del discurso teatral* 174
1.1. Noción de discurso teatral 174
1.2. La enunciación teatral 175
1.3. La doble enunciación 176
1.4. Discurso y proceso de comunicación 178
2. *El discurso del autor* 179
2.1. La enunciación teatral y el imperio 180
2.2. Estamos en el teatro 181
2.3. El discurso del autor como totalidad 184
2.4. Palabra del autor, palabra del personaje 185
2.5. El emisor-autor y el receptor-público 186
3. *El discurso del personaje* 188
3.1. El discurso del personaje como mensaje: las seis funciones 188
3.2. El personaje y su «lenguaje» 191
3.2.1. Lo que se puede denominar idiolecto 191
3.2.2. El código social 192
3.2.3. El discurso subjetivo 193
3.3. Heterogeneidad del discurso del personaje 195
4. *Diálogo, dialogismo, dialéctica* 197
4.1. Diálogo y situación diálogo 197
4.2. Diálogo e ideología 198
4.3. Cuestionar el diálogo 200
4.4. Las contradicciones 201
4.5. Los enunciados en el diálogo. Diálogo y dialogismo 202
4.6. De algunos procedimientos de análisis del discurso 205
4.7. Algunas observaciones a modo de conclusión 206

Conclusión provisional 208
Bibliografía 213
Índice de nociones 217