

LA OBRA DRAMÁTICA: UN CONCEPTO OPERACIONAL PARA SU ANÁLISIS E INTERPRETACION EN EL TEXTO

por Luis Vaisman A.

El propósito del presente trabajo es exponer algunas consideraciones acerca de las relaciones que la obra dramática mantiene con el texto que le sirve de soporte en la versión escrita, con el fin de contribuir a clarificar el ámbito en que es adecuado llevar a cabo un estudio literario del drama. Esto requerirá que nos ocupemos en primer lugar de establecer qué es lo dramático del drama, y qué papel juega en ello lo literario; hecho lo cual, podremos estudiar las relaciones que se estatuyen entre el drama literario y su versión textual, para encontrar una vía adecuada de acceso al primero a partir de esta última.

En el ámbito de la crítica y la teoría de la literatura se suele considerar el drama como una clase de obra literaria caracterizada tanto por su particular forma externa como por una específica configuración del mundo cuyo modo más adecuado de manifestarse es, precisamente, esa forma¹.

Aunque la forma externa tiende a ser identificada con la presentación escénica: "si unas personas disfrazadas actúan en un escenario —dice Kayser²— nos encontramos en el dominio de la Dramática", ya Aristóteles había hecho notar que la presentatividad escénica del drama se funda en una de las maneras de la imitación lingüística: la 'presentativa', como opuesta a la 'narrativa'³. La forma externa aparece así determinada, desde el punto

¹"Al drama determinado por la forma de su presentación se ordena interiormente lo dramático como... verdadera esencia del mundo poético". Kayser, W. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1958, p. 587. Ver también Villegas, J. *La interpretación de la obra dramática*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1971, pp. 21-22.

²Kayser, W, op. cit., p. 523.

³Ver Aristóteles *Arte poética*, 1449b y 1448a. Ver también García Yebra. Valentín *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos, 1974, nota 46, en p. 251.

de vista lingüístico, por uno de los modos fundamentales de la enunciación, que Genette denomina precisamente 'modo dramático'⁴, y cuya primera formulación se encuentra ya en Platón⁵.

El modo enunciativo característico de la forma dramática es el correspondiente al estilo directo, en el cual lo representado es reproducido sin transformación ninguna por el discurso representante⁶. Obviamente, lo representado de esta manera no puede ser sino otro discurso⁷; pero es preciso hacer notar que lo dramático de este tipo de discurso no radica en su calidad de directo —aunque se suele llamar 'dramático' a todo discurso directo⁸—, sino que radica en el hecho de que lo directamente reproducido es una serie de discursos en que locutores y alocutores intercambian sus roles configurando la estructura del diálogo⁹. Las nociones de 'diálogo' y 'discurso directo' no deben, pues, confundirse¹⁰, ya que si bien todo discurso dialógico es discurso directo (de personaje), no todo discurso directo (de personaje) es dialógico: el 'monólogo interior' es un discurso en el estilo directo¹¹ y no es necesariamente dramático, porque aunque en él se borra la instancia narrativa, al igual que en el drama, no reproduce necesaria-

⁴Genette, G. *Genres, "types", modes*, en "Poétique", Nº 32, nov. 1977, pp. 398 ss., y p. 418. Los modos de la enunciación, dice Genette, son "categorías provenientes de la lingüística, o más exactamente de una antropología de la expresión verbal". (Traducción mía).

⁵*República*, libro III.

⁶Ver Lázaro Carreter *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos 1962. Ver también Ducrot, O. y Todorov, T. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974. p. 347. Genette distingue el discurso directo ('reproducido') del discurso 'inmediato', que es aquél que se distingue por la "carencia de introducción declarativa". *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 193-194. Esta distinción es interesante para el estudio del discurso directo en el drama.

⁷Ver Genette, G. *Fronteras del relato*, en "Análisis estructural del relato", Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970 (ed. fr. 1966). pp. 197-8.

⁸Genette, por ejemplo, califica como "dramático" el discurso en estilo directo. Ver *Figures III*, p. 192, y *Fronteras...*, p. 196.

⁹Ver Benveniste, E. *El aparato formal de la enunciación*, en "Problemas de lingüística general II", México, Siglo XXI, 1977, p. 88, y *De la subjetividad en el lenguaje*, en "Problemas de lingüística general I", México, Siglo XXI, 1971, p. 181.

¹⁰Como se confunden en Hozven, R. *El estructuralismo literario francés*, Santiago de Chile, Ed. del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, 1979, pp. 104 y 101.

¹¹Ver Genette, *Figures III*, pp. 193-194.

mente una situación de interlocución, a menos que se trate de un diálogo internalizado. Lo que hace del discurso directo un discurso dramático es el predominio en él de la función apelativa¹², predominio fundado en su ser discurso dialógico, y no sólo discurso directo. Aparece privilegiado así el aspecto subjetivo del lenguaje¹³, el cual, ligando el enunciado al sujeto a través del acto de enunciación, lo liga también al destinatario¹⁴. De esta suerte se revela que lo que hace dramático al discurso dialógico es que en él se hace patente la finalidad de un locutor de influir sobre el comportamiento futuro del alocutor¹⁵, lo que se manifestará lingüísticamente al asumir este último, a su vez, el rol del locutor¹⁶. Pero en el diálogo propiamente tal la finalidad del locutor de influir en el alocutor no se manifiesta solamente en el segmento de su discurso en el que ella se explicita, sino que es producto de todo su discurso. Me parece, por eso, conveniente distinguir entre lo que yo llamaría 'diálogo puramente formal' y 'diálogo integral'. El primero es aquél en que la apelación se limita a la invitación al alocutor de asumir a su vez el rol de locutor, con independencia de lo significado por la función referencial del resto de discurso (como en una narración con narradores alternados que se entregarían mutuamente el uso de la palabra mediante fórmulas como 'sigue tú', o su equivalente); 'diálogo integral', en cambio, es aquél en el cual la apelación se produce como resultado de la combinación de todas las dimensiones semánticas

¹²Ver Martínez Bonati, F. *La estructura de la obra literaria*. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1960, p. 130.

¹³Ver Benveniste, E. *De la subjetividad en el lenguaje*, pp. 173 ss. y Todorov, T. *Las categorías del relato literario*, en "Análisis estructural del relato", pp. 183-4.

¹⁴Ver Benveniste, E. *El aparato formal de la enunciación* "Lo que en general caracteriza a la enunciación es la *acentuación de la relación discursiva al interlocutor* (en cursiva en el original), ya sea éste real o imaginario, individual o colectivo", p. 88.

¹⁵El discurso narrativo, a diferencia del dramático, sólo busca, en tanto tal, influir en el comportamiento presente del destinatario —que no es locutor potencial—, manteniéndolo en la actitud de receptor en tanto dure el discurso. Lo cual muestra que, si bien es cierto que todo acto de discurso plantea la relación 'yo/tú', ésta no es en la práctica siempre reversible, aunque lo sea potencialmente. Ver Benveniste, *op. cit.*, p. 181.

¹⁶En un proceso de interacción integral, y no meramente lingüístico, el alocutor puede reaccionar no lingüísticamente —además de o en vez de lingüísticamente—. Esto, como veremos, es lo propio del drama.

de la totalidad del discurso de cada interlocutor¹⁷. El diálogo dramático es de este último tipo. En él, las informaciones relativas a otro tiempo y/o lugar que el de la situación de enunciación contenidas en el enunciado, se subordinan a la función apelativa, y la sirven; no son datos —suelos o constituyendo pequeñas narraciones— independientes de la situación dramática en desarrollo, sino elementos ordenados al momento y al objetivo del discurso dialógico que las porta como partes de su contenido referencial, y contribuyen a lo que la interacción lingüística hace ocurrir¹⁸.

Hay, pues, en la forma externa del drama, un factor dramático del cual es responsable el discurso dramático, en tanto discurso integralmente dialógico.

El otro factor dramático proviene de un particular modo de estar configurado el mundo: éste aparece como un espacio tenso¹⁹, como un espacio de conflictos y colisiones en el cual la vida humana es permanente lucha²⁰; la acción —eje y fin de lo dramático del mundo²¹— reflejaría esta lucha, constituyéndose de este modo en acción dramática: una acción basada en un conflicto “sea entre el hombre y la circunstancia, o entre hombres, o en el interior de la mente del hombre”²². Lo dramático, en esta pers-

¹⁷Ver, sobre el funcionamiento de esta combinación, Martínez B., *op. cit.* segunda parte, especialmente pp. 90 y ss.

¹⁸Martínez, B., *op. cit.*, p. 130.

¹⁹Kayser, W., *op. cit.*, pp. 577-8.

²⁰Hegel, G. F. *De lo Bello y sus Formas* (Estética I), Madrid, Espasa-Calpe, 5ª ed. 1977, pp. 103 y ss. Esta lucha —afirma Hegel— se manifiesta en el arte a través de una acción seria (reconocemos aquí a Aristóteles) organizada sobre una oposición, un conflicto que sólo la poesía —y no la escultura, por ejemplo— puede desarrollar, a través del arte dramático (pp. 106-7).

²¹Que la acción es “el alma de la Tragedia” (*Poética*, 1450a) ya lo había señalado Aristóteles. Si bien Kayser limita este rol de la acción al “drama de acción”, dedica al tratamiento de este “género” cinco veces más espacio (pp. 591-6) que al “de personaje” (pp. 589-90) o al “del espacio” (pp. 590-1). Dedicó, además, las pp. 597 a 610 al estudio de un drama de acción, lo que no hace con ninguno de los otros dos tipos. Por otra parte, indica que cuando en la épica el elemento estructurante fundamental es el ‘acontecimiento’, se aproxima a lo dramático, como ocurre en la novela corta (pp. 568-9). Elder Olson, un aristotélico bastante ortodoxo, aboga también por la primacía de la acción. Ver *Tragedy and the Theory of Drama*, Wayne State Univ. Press, 1966, pp. 77 y ss.

²²Thondike, Ashley *Tragedy*, New York, 1908 (cit. por Lawson, John H. *Theory and Technique of Playwriting*, New York, Hill and Wang, 1961. (1ª ed. 1936, p. 5) (Traducción mía). Sobre la influencia decisiva de Hegel en este modo de concebir lo dramático, ver Lawson, *op. cit.*, pp. 37 y ss.

pectiva, es definido también desde una antropología (ver nota 4), sólo que no ya de corte lingüístico, sino más bien sociológico y psicológico; incluso, como en Hegel, metafísico. Pero la acción dramática propiamente tal ha sido caracterizada no sólo por estar estructurada en términos de un conflicto, esto es, de la oposición de fuerzas que persiguen objetivos en última instancia antagónicos, sino por tener este conflicto —siguiendo la norma aristotélica relativa a la unidad de la acción²³— principio, medio y fin; por tener, en suma, un diseño progresivo y unitario a partir de un esquema básico bipolar dinámico²⁴.

En las consideraciones teóricas acerca de la literatura —incluyendo las específicas sobre el drama— la preocupación por lo dramático ha solido privilegiar ampliamente este segundo factor²⁵. Y aún allí donde se señala explícitamente su relación con el primero, no se termina de hacer ver de manera adecuada y satisfactoria cómo y por qué esta relación se establece necesariamente²⁶, no obstante ser imprescindible hacerlo para la comprensión del drama, y ya no sólo de lo dramático. Tiende a quedar, por ello, desligada la acción dramática —entendida como conflicto de voluntades y su progresión en el plano de lo representado— del discurso

²³Aristóteles, *op. cit.*, 1450b.

²⁴El concepto de “acción” como “esquema dinámico”, construido por Gouhier a partir de Bergson, es tomado por Villegas para explicar lo dramático no sólo a partir de la noción de conflicto, sino de la tensión hacia la transformación, hacia el movimiento, que dicho conflicto necesariamente tiene. Ver *op. cit.*, pp. 35 ss.

²⁵Lawson, por ejemplo, en su libro de más de trescientas páginas, no dedica más de once al diálogo, y desde un punto de vista básicamente estilístico. Sólo algunas certeras afirmaciones esparcidas por el texto se refieren a la calidad dramática del discurso dialógico, sin desarrollar especialmente el asunto. Así en p. 288 “However ‘decorative’ the words may be, they are valueless unless they serve to drive the action forward”; y en p. 171 “Speech is also a form of action. Dialogue which is abstract or deals with general ideas, is undramatic”.

²⁶En el estudio de Villegas, donde se utiliza una distinción lingüística para identificar dentro del género ‘obra literaria’ la especie ‘obra dramática’ (ver *op. cit.*, p. 21), se hace recaer la responsabilidad de lo dramático enteramente sobre la acción representada. (Ver, especialmente, el capítulo segundo, pp. 30-63). El apartado “El Lenguaje”, del capítulo primero (pp. 22 a 29), se dedica, en lo que atañe al tema identificado por el nombre del apartado (pp. 22-26), al lenguaje acotacional, el cual, como veremos, no es dramático. Tampoco Kayser —que estudia separadamente la dramática y lo dramático— da cuenta satisfactoriamente de la relación entre ambas cosas.

dramático —que es también acción, y es también dramático— por el cual ella existe en el drama (literario). Como categoría de lo representado, lo dramático es independiente de la ‘manera’²⁷ —y aún del ‘medio’²⁸— en que se lo represente. Tanto es así, que lo dramático ha servido para establecer distinciones dentro del ámbito de la narrativa: Muir, en su clasificación de los tipos básicos de novela, identifica como uno de ellos a la novela dramática²⁹, y Kayser caracteriza la novela corta por medio de este concepto³⁰.

Lo propio del drama (literario) no es, pues, representar un mundo dramático, sino construir lo dramático del mundo a partir de un discurso dramático; es decir, construir un mundo en el cual lo dramático del conflicto y su —eventual— progresión no dependa de una disposición del relato realizada por una actividad discursiva exterior y lógicamente anterior a éste —no dependa, en suma, del enunciado de una narración— sino que se constituya por esta actividad discursiva misma, interior al y constituyente del relato. Son los actos lingüísticos de la interacción lingüística manifiestos en el discurso dramático los que promueven y mantienen la intriga y por eso condicionan ellos mismos la disposición de la historia en ella³¹. En el drama (literario) ocurre lo que la interacción lingüística *hace* ocurrir mediante los actos de enunciación de los personajes, y no lo que el enunciado del relato *dice* que ocurre o ha ocurrido. El discurso narrativo redispone los hechos de la historia en un circuito comunicativo lingüístico que tiene como términos al narrador y al narratario, los que,

²⁷En el sentido de Aristóteles. Ver *op. cit.*, p. 1448a.

²⁸También en el sentido aristotélico. (Ver *op. cit.* 1447a y 1447b). Así, por ejemplo, una acción dramática puede ser representada por medio de gestos, como en la pantomima.

²⁹Muir, Edwin *La estructura de la novela*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1973, p. 43-56. (1ª ed. inglesa 1928).

³⁰“...la novela corta, con su concentración en un acontecimiento, su tensión temporal y su tono objetivo, está llena de espíritu dramático”. *Op. cit.*, p. 588.

³¹Que esta disposición se ordene o no a la estructura de la ‘progresión dramática’ canónica —de cinco momentos como en Freytag, de siete, como en Wright (Ver Villegas, *op. cit.*, pp. 36-37), o de tres, como en Villegas— es ajeno en esencia al drama, y propio sólo de un modo histórico de entender lo dramático contra esto, precisamente, ha reaccionado el teatro del absurdo; ver *infra*, nota 36.

en tanto tales, son estructuralmente exteriores a lo narrado³²; así la narración hace aparecer los hechos desde fuera de ellos, justamente narrándolos, es decir, *hablando de* ellos; mientras que el discurso dramático los *hace ocurrir* desde dentro, porque los hechos, en este caso, son en un primer nivel este discurso mismo en los actos que lo profieren y, en un segundo nivel, unidades de avance de la intriga connotadas por agrupaciones de dichos actos³³.

Se establece así, como condición necesaria para la existencia del drama (literario) lo dramático entendido como una cualidad de uno de los modos de la enunciación³⁴, en tanto en él radica la posibilidad lingüística del conflicto: la interacción lingüística es el fundamento lingüístico del conflicto y, simultáneamente, la posibilidad de la manifestación en acto del conflicto como elemento estructurante del mundo presentado. Pero lo que en teoría del drama se ha llamado 'ley del conflicto'³⁵ no se reduce a esa forma elemental de lo dramático, a este germen de lo dramático inherente a la interacción lingüística, sino que se refiere a un diseño mucho más amplio que supera los límites del análisis lingüístico y lo coloca en el dominio de la semiología del relato, puesto que tiene que ver con la organización total de la intriga: el segundo nivel de los hechos a que nos referíamos recién. Porque el drama, como la forma histórica que conocemos, no se ha limitado a hilvanar series de discursos dialógicos independientes de una estructuración dramática de la intriga y del mundo en que ésta acontece; muy por el contrario, ha tratado progresivamente de utilizar el factor dramático inherente al diálogo y, por ende, al modo enunciativo directo dialógico que lo reproduce, para promover y mantener el factor dramático del mundo, haciendo así existir este último factor *por* el primero, y haciendo existir

³²Ver Martínez B., *op. cit.*, especialmente pp. 50 y ss. Ver Genette, G. *Figures III*, pp. 238 y ss.

³³Sobre la literatura como sistema connotativo ver Barthes *Elementos de semiología*, en "La semiología", Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 63-64; e *Introducción al análisis estructural del relato*, en "Análisis estructural del relato", pp. 11-13.

³⁴Ver supra, nota 4.

³⁵Ver Lawson, *op. cit.*, p. 163 y ss.

aquél *para* el segundo; aunque, en distintos períodos, se tienda a hacer predominar uno u otro de dichos factores³⁶.

Resulta así el drama literario constituido por un discurso dramático que despliega un mundo dramático vertebrado por una acción dramática. Pero el drama literario, en su versión textual, no se reduce generalmente al puro discurso dramático, sino que éste aparece complementado allí por un tipo de discurso diferente, al que se suele llamar 'lenguaje de las acotaciones' o 'discurso acotacional'. ¿Qué rol cumple, en la versión textual de una obra dramática literaria, ese discurso no dramático que es el discurso acotacional?

El problema del estatuto del discurso acotacional en el texto de la obra dramática ha sido solventado, en general, de dos maneras distintas: o no se da cuenta de él, descartándolo del ámbito de la obra dramática —cosa que hacen Lawson, Kayser, Martínez Bonati, entre otros— o se le reduce a un tipo especial de hablante básico narrativo —como propone Villegas—. En ambos casos el problema queda soslayado; en el primero, porque al hacer caso omiso de él, se dejan fuera elementos más o menos importantes para la constitución del mundo dramático que en el texto son portados por dicho discurso; y en el segundo, porque se le identifica *a priori* con el discurso narrativo literario básico, eliminando así de una plumada la posibilidad de distinguir realmente el drama de la narrativa, al reducir el primero a un tipo especial de esta última.

Al plantear el problema del drama como género literario se suele olvidar que si bien es cierto que en él el mundo dramático existe sólo por medio de la interacción de agonistas, no toda

³⁶En "Esperando a Godot", el conflicto existe, pero no 'progresa', en el sentido tradicional. En "La cantante calva", cada situación de la serie deshilvanada (= no causada) que constituye la obra contiene su pequeño conflicto, el cual, dentro de la situación, progresa de un modo bastante tradicional (recuérdese la escena en que llegan los Martín, se desconocen y luego se reconocen). Lo que aquí se deroga es la progresión dramática total, como principio unificador (ver sobre el teatro del absurdo y su construcción anti-dramática: Jacquart, E., *Le Théâtre de Dérision*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 41-69 y 149-164), pero no la estructura dramática, la cual se mantiene, aunque sea fraccionadamente. Y no es necesario para encontrarla ir a buscar uno de los términos del conflicto en el espectador (como hace Villegas, *op. cit.*, p. 46); ambos se encuentran en la obra, dentro de la cual funciona apelativamente el discurso dramático, fundamento discursivo del conflicto en el drama literario.

interacción, en el drama, es interacción lingüística. No lo es ni siquiera en el drama literario, en el cual la interacción lingüística es la fundamental. Y cuando no se olvida esto, no se repara en que la transposición lingüística —operada por el discurso acotacional— de la interacción no lingüística (así como de los objetos y personajes que este lenguaje describe³⁷) es, precisamente, *transposición*, y no narración o descripción lingüísticas plenas. El discurso acotacional, al transponer lingüísticamente las objetividades no lingüísticas del mundo dramático, no *habla de* ellas con el fin de constituir las allí aspectualizadas por el lenguaje, construyendo una realidad imaginaria perspectivizada lingüísticamente por la narración y/o la descripción: *está por* dichas objetividades. La interacción lingüística de los personajes es *reproducida* icónicamente en el texto; la interacción no lingüística de los personajes no puede ser reproducida icónicamente en el texto, sino tan sólo *significada*.

Pero el texto no es el drama, sino solamente una versión de él. La interacción no lingüística y las cosas del mundo dramático pleno no existen en el drama únicamente como significado referencial del discurso acotacional; existen como el producto de la puesta en circulación de signos icónicos de códigos no lingüísticos que deben ser directamente perceptibles tanto en su significado como en su significante propio. Al ser sustituido estos signos originales por los signos lingüísticos del discurso acotacional, quedan la interacción no lingüística y las cosas significadas indirectamente por él, ya que para la integral comprensión de la interacción dramática se hace necesario interponer, entre los significantes de dicho discurso y sus significados, los significantes de los signos

³⁷Los objetos y los espacios no son, ellos mismos, actos. Pero en el drama existen por y para los actos. Los objetos existen como instrumentos u objetivos de los actos, y los espacios como sus lugares. Tanto los unos como los otros, en el drama, surgen de la acción y se someten a ella. El drama lo es por los actos que lo constituyen, y las cosas y los espacios cobran sentido en y por ellos, al igual que en la vida real el sentido lo pone el hombre al hacer su vida con y entre las cosas. Puede así, en escena, hacerse prácticamente desaparecer el significante material de los objetos y los espacios y reemplazarse por los gestos que indican el *vacío* del significante material (como en la pantomima tradicional), y significar mediante este vacío cualificado es el ejemplo más rotundo del origen de objetos y espacios radicado en la acción. Ver mi artículo *Arquitectura: espacio hecho por el hombre y para él*, en Auca Nº 22, 1972, pp. 6-8.

originales. A estos significantes, cuyo significado son en grandes líneas los mismos de los significantes equivalentes del discurso acotacional, remite este último en primer lugar, funcionando así como un sistema signifiante indirecto, como una semia sustitutiva³⁸, que sustituye semias directas no lingüísticas, por imposibilidad del texto —lingüístico— de reproducirlas directamente. Así, el texto da cuenta, de modo diverso, a través de dos tipos de discurso, de dos clases de objetividades; esta necesaria diversidad del discurso causada por su diferente capacidad para recoger distintos tipos de objetividades altera la correlación original de ambas clases de objetividades, así como la calidad de directamente representada de una de ellas. La sustitución operada por el discurso acotacional comporta un empobrecimiento notable del drama en su versión textual, ya que el enunciado que designa, por ejemplo, el significado de un sema (ver nota 38) gestual, no incluye la plenitud del signifiante gestual que comporta el mismo significado.

Es cierto que cuando el discurso acotacional no describe el signifiante del sema sustituido (por ejemplo: “A. se acerca a B. y le clava la espada, derribándolo; B. ya no se moverá más hasta el final del acto”) sino su significado (“A. mata a B.”), no opera formalmente como semia sustitutiva, sino como código paralelo; pero hay que tener en cuenta que lo que en este caso ocurre es un acto de economía lingüística: es evidente que esta condensación narrativa es no sólo una información relativa a la historia, sino una indicación relativa a la dramatización: *deben* realizarse efectivamente los significantes gestuales necesarios para hacer sur-

³⁸“En las semias sustitutivas, la significación del sema es la forma de otro sema”. Buysens, Eric *Les langages et le discours*, Bruxelles, J. Lebegué, ed. 1943, p. 49, párr. 75 (traducción mía). Luis J. Prieto, comentando el concepto de Buysens, señala que la calidad de sustitutivo de un código proviene de su modo de empleo, y que nada en el código mismo permite clasificarlo tipológicamente como tal (Ver *La Semiología*, en Martinet, André (director): “Tratado del lenguaje”, tomo 1 “El lenguaje. La Comunicación”, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, p. 147.); y que, para que un código pueda ser sustitutivo de otro, es necesario primero que ambos sean códigos paralelos, es decir, “códigos tales que a cada entidad de uno —sema, signo o figura— corresponde en el otro una entidad análoga”. *Op. cit.*, p. 148. Digamos, por último, que para Prieto, el ‘sema’ es la entidad semiológica fundamental: la reunión de un signifiante y un significado, sólo que tratándose de sistemas no lingüísticos, la unidad de significado puede requerir, para su traducción al lenguaje, de un enunciado completo. Ver Prieto, L. J. *Mensajes y señales*, pp. 47 y ss.

gir mediante ellos el significado 'lo mata'. La condensación narrativa del discurso del acotador no implica, por ejemplo, una aceleración de la velocidad del relato *dramático*³⁹, ya que en él el gesto estará directamente representado, y su duración deberá regirse por las condiciones del código gestual empleado, y no por las de su transposición lingüística en el texto. Por esto, el discurso acotacional es esencialmente una semia sustitutiva, y no meramente paralela.

Esta calidad de semia sustitutiva del discurso acotacional es el fundamento de la apreciablemente mayor dificultad que existe para captar una obra dramática en la lectura —especialmente si se trata del libreto original, y no de su versión corregida para la divulgación masiva por medio del texto escrito— que en su versión representada teatralmente. Justamente esa economía, propia del discurso acotacional como lenguaje técnico, es la que le otorga sus rasgos característicos (fragmentariedad, condensación, ruptura de la simultaneidad de los diversos códigos concomitantes, etc.), restándole funcionalidad en la lectura literaria, lo que no ocurre con el discurso propiamente narrativo, construido *para* la lectura literaria. Si comparamos el discurso acotacional con el de un narrador con cierta perspectiva y de conocimiento limitado⁴⁰ —pensemos en el narrador de "La celosía" de A. Robbe-Grillet—, veremos surgir esta diferencia fundamental: el discurso del narrador está funcionalizado a la *lectura*, mientras que el del acotador lo está a la *representación escénica*; no a la entrega de un mundo "como visto en un escenario"⁴¹, sino a la entrega de un mundo *en* un escenario. En la lectura no técnica, sino 'literaria', el lenguaje real de las acotaciones adquiere rango de imaginario a costa de un esfuerzo adicional del lector: asumir el destinatario inmanente y su visión técnica; esto es, su capacidad para remitir las objetividades significadas por el lenguaje al código sustituido y, además, situarlas relativamente al tiempo del discurso dramático correspondiente. Porque el discurso acotacional despacha

³⁹Sobre la relación de velocidad entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, ver Genette, G.: *Figures III*, pp. 122-143.

⁴⁰Villegas afirma que el lenguaje acotacional cumple una función semejante a la del de un narrador básico con "cierta perspectiva y con una limitada clase de conocimientos". Por eso, propone llamar al emisor de ese discurso 'hablante dramático básico'. Ver. *op. cit.*, p. 24.

⁴¹Villegas, *op. cit.*, *loc. cit.*

usualmente la descripción de los aspectos visuales generales en lugares del texto convencionalmente determinados (los espacios, al inicio de la obra o del acto o cuadro correspondientes; y los rasgos físicos generales de los personajes, en su primera aparición); y reordena necesariamente en la sucesividad del texto los gestos, desplazamientos, cambios de iluminación, etc., simultáneos entre sí y/o respecto del discurso dramático, no con miras a ser *tomados como* simultáneos por un lector, sino como indicación de su simultaneidad *efectiva* en la representación; por eso, no tiene que preocuparse de la capacidad de memoria del lector, sino de la capacidad de percepción plurisensorial simultánea del espectador.

Así, pues, no se trata de que en la lectura del texto de una obra dramática no sea posible tomar el discurso del acotador como si fuera el de un hablante literario básico —también es posible tomar el discurso historiográfico como discurso ficticio, ya que basta un cambio en la actitud del receptor (según elija recibirlo como discurso acerca de lo real o como discurso autónomo⁴²) para cambiar el estatuto del discurso, en este sentido—; es *posible*. Pero, ¿es *legítimo*? Si queremos conservar en la versión textual la calidad de obra dramática del original, no lo es, ya que la asimilación del acotador a un narrador —aunque se le llame ‘hablante dramático básico’— convierte al drama en un caso particular de narrativa. Por eso es necesario estudiar el lenguaje acotacional considerando su calidad de semia sustitutiva y teniendo siempre presente el sistema de signos al que sustituye. Resulta así que la obra dramática, en tanto texto, está constituida por dos tipos de lenguaje que funcionan de modo diverso, y que sólo uno de ellos —el que reproduce el discurso dramático— es autosuficiente como lenguaje. El resto del texto no tiene como función desplegar por sí mismo las objetividades en toda su necesaria amplitud, sino sólo indicar cómo esas objetividades deberán entregarse en un medio diferente del lenguaje. Esto debe poner en guardia contra la tentación de considerar la obra dramática en su versión textual como un ente autosuficiente en su mero ser lingüístico. Ella rebasa el ámbito puramente literario. La obra dramática es en parte literaria y en parte no lo es, aún cuando su versión textual sea toda ella lingüística; porque toda literatura es lenguaje, pero no todo lenguaje es literatura, aunque pueda existir una *lectura*

⁴²Ver Todorov, T. *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 16.

literaria de todo lenguaje, consistente en suprimir la situación comunicativa real en que dicho lenguaje fue originalmente proferido⁴³.

Y fue, al parecer, una variación en la situación comunicativa en la que el drama debía llegar a su público la que motivó el desarrollo del lenguaje acotacional y su progresiva adaptación —parcial— a la lectura. El fenómeno, según Levitt⁴⁴, se generó durante el período en el que se hicieron circular los dramas para ser leídos a causa del cierre de los teatros en la Inglaterra de la Restauración, y se desarrolló profusamente con el hábito de publicar las obras para la lectura multitudinaria. Esta variación del discurso acotacional, sin embargo, destinada a un público *lector*, no influye del mismo modo necesariamente en la versión textual destinada al montaje, como lo prueba una confrontación de ambas versiones, allí donde es posible hacerlo⁴⁵. Considerar, pues, que el texto especialmente preparado para la edición masiva es la 'obra dramática' —lo que se opondría a la 'obra teatral', actualización de la 'virtualidad teatral' de la primera— es origen de confusión para el estudio del drama en su versión textual⁴⁶. Dicho estudio sólo puede realizarse adecuadamente si se tiene en cuenta que la versión textual recoge de modo diferente —por su condición lingüística— los elementos lingüísticos y los elementos no lingüísticos del drama propiamente tal. Esta diversidad condiciona los límites dentro de los cuales puede desarrollarse el estudio del drama en el texto, porque si bien en él el discurso dramático puede abor-

⁴³Al suprimirla, y privarla así de las determinaciones provenientes de la situación real, se permite el despliegue irrestricto de la situación comunicativa inmanente a la frase. Ver Martínez, B., *op. cit.*, pp. 98 ss.

⁴⁴Levitt, Paul M. *A structural approach to the analysis of drama*, The Hague, Mouton, 1971, pp. 37 ss.

⁴⁵Compárese el discurso acotacional en dos versiones del tercer acto de "*Cat on the hot tin roof*", de T. Williams, incluidas en la edición Signet de The New American Library, New York, 1958. En una, revisada para su publicación, las acotaciones son como la siguiente: "Big Mama sniffs very loudly three times, almost like three drum beats in the pocket of silence" (p. 102). En la otra, transcrita directamente del libreto para Broadway —se incluye bajo el encabezamiento: "Broadway version"— son del tenor siguiente: "Brick X US to R gallery door" (p. 133).

⁴⁶Mayor confusión causa todavía incluir en el análisis e interpretación de una obra dramática —considerándolas parte del discurso acotacional— las consideraciones del autor acerca del teatro en ensayos específicamente teóricos, como propone Villegas. Ver *op. cit.*, p. 26.

darse como discurso pleno, el análisis del discurso acotacional debe tomar en cuenta que todo en él remite sólo al plano de las objetividades: todo en él se ordena bajo su significado referencial. Así, las matizaciones subjetivas de su discurso, o son convertidas en rasgos perceptibles de las realidades no lingüísticas que narra y/o describe a través de un sistema signico decodificable por el espectador, o desaparecen del ámbito del drama, pues lo que los sistemas signicos no lingüísticos que el discurso acotacional sustituye son incapaces de significar no pertenece al drama⁴⁷. Esto, evidentemente, plantea la relación entre la versión teatral del drama y su versión textual como una relación de interpretación: la primera interpreta la segunda, en tanto debe adecuarla en parte a medios diferentes. Pero también el texto interpreta lingüísticamente lo que debe hacerse ver y oír —y, en el drama contemporáneo, incluso tocar y oler—, de donde surge una causa adicional de la ampliación del discurso acotacional, ahora en su dimensión 'meta-dramática'⁴⁸.

Con esto se hace evidente que, en la medida en que el drama tiende cada vez menos a estructurarse por la interacción lingüística en beneficio de otros modos de interacción, su estudio como forma literaria específica —con los instrumentos que puede proveer la teoría literaria— se hace menos eficaz. El drama como forma literaria existe en la medida en que la interacción lingüística sea marcadamente predominante; esto es, origen y sostén del conflicto dramático⁴⁹. Resulta claro entonces que en tanto en el texto el rol central del seudodiscurso icónico⁵⁰ que representa al discurso dramático cede el lugar al discurso sustitutivo, la obra dramática deja de ser literaria, por cuanto este último discurso no existe como tal en el drama, sino como sustituto de soportes signicos no lingüísticos, a través de los cuales se constituyen las objetividades no lingüísticas del drama; este discurso, en el texto dramático, no

⁴⁷"A dramatic action is one that can be acted out, and chiefly through external signs", Alson, E.: *op. cit.*, p. 23.

⁴⁸Piénsese en las exigencias que, para el montaje de "Equus", ha formulado su autor, Peter Shaffer, con absoluta intransigencia.

⁴⁹Es por eso muy discutible la inclusión, dentro del campo de estudio del drama como forma literaria, de obras como "Acto sin palabras" de Beckett —en realidad un libreto para pantomima—, o "La conquista de México", de Artaud, un guión para montar un espectáculo teatral complejo, prácticamente mudo.

⁵⁰Sobre este concepto, ver Martínez B.: *op. cit.*, pp. 97-8.

puede ser analizado como discurso pleno, sino sólo como objetividades significadas mediante la puesta en juego de la totalidad de las dimensiones semánticas internas de dicho discurso⁵¹.

Se hace por eso indispensable, para el estudio del drama en su versión textual, definirlo en relación a su modo de aparición en ella. Así, si se define el drama literario como una sucesión de procesos de interacción imaginarios predominantemente lingüísticos que desplieguen una acción imaginaria centrada en el desarrollo de un conflicto, deberá tenerse en cuenta que en el texto dramático dichos procesos son recogidos —con desigual grado de plenitud— por la complementación de dos tipos de discurso: uno, el fundamental, constituido por una serie de pseudodiscursos reales que reproducen icónicamente procesos de interacción lingüística imaginarios, y el otro, un discurso real —complementario del primero— que sustituye objetos y procesos sýgnicos no lingüísticos reales que reproducen objetos y procesos no lingüísticos imaginarios, concomitantes de los procesos de interacción lingüística imaginarios. Esta sustitución discursiva en el texto opera, en la lectura técnica del destinatario original, como indicaciones de restitución, y en la lectura literaria, como discurso ficticio básico; el cual, como hemos visto, es generalmente insuficiente como tal en su versión original, de donde su expansión en la edición para la lectura.

La interpretación de la obra dramática —a partir de su versión textual— debe tener esto en cuenta, si ha de fundarse en un análisis sistemático. Y es necesario que lo haga, porque la interpretación puede adjudicar —pretendiendo descubrirlo— un sentido a la obra en una aproximación intuitiva global y, para fundamentar esta intuición, escoger aspectos parciales (algunas frases, algunos personajes, algunos pasajes de la acción, algunos símbolos, etc.) donde aparezca realizado ese sentido. Un análisis sistemático, en cambio, pretende fundar la interpretación lo más objetivamente posible en la obra misma, dejando previamente al descubierto los lugares en que se produce el sentido —generalmente ambiguo y siempre plural—. Para ello, es preciso contrastar en cada caso la obra contra un modelo general en el cual estén identificados estos lugares virtuales, e indicar a partir de allí cómo se va construyendo el sentido en una obra particular.

⁵¹Por eso el estudio integral del drama exige una semiología compleja, de la cual la semiótica literaria es sólo una parte.

La sistematicidad del análisis dependerá de la coherencia que las categorías de análisis tengan en un modelo que dé cuenta del objeto como estructura productora de sentido, y la adecuación de dichas categorías al objeto, del grado de fidelidad con que el modelo lo reproduzca. Para esto último hay que tener claro cuál es el objeto que se modeliza. La interpretación literaria del drama ha interpuesto siempre entre su objeto y la actividad interpretativa un elemento mediatizador: el texto. Es éste, pues, el que deberá servir de base para la construcción del modelo analítico. Sin embargo, el texto no es el drama, sino una versión de él. Sólo teniendo presente su calidad mediatizadora, y desentrañando las relaciones que este mediador mantiene con el original, es posible acceder sin grave perjuicio al drama a través del texto. Hemos tratado de mostrar que dichas relaciones están en parte basadas en la reproducción —lo relativo a la interacción lingüística— y en parte, en la sustitución— en lo que hace a la interacción no lingüística y a los objetos. Es, pues, el texto en parte homogéneo y en parte heterogéneo con su original. Esta particularidad del drama, la de no poder ser nunca puramente literario⁵² —ni siquiera el drama ‘literario’— es causa de que su interpretación, a partir de la versión textual, sea necesariamente incompleta. Y esto, no porque no pueda ser exhaustiva —ninguna lo es, por haber siempre más sentidos en una obra de los que el análisis permite detectar y la interpretación recoger—, sino porque habrá instancias del original inaccesibles en el análisis del texto: los actos no lingüísticos y los objetos, que en el texto existen sólo como contenidos referenciales del discurso acotacional, son accesibles en el plano del significado, pero no el del significante, puesto que el significante lingüístico que los vehicula en el texto es un sustituto de los significantes no lingüísticos que son sus auténticos portadores. El análisis del discurso acotacional, en tanto perteneciente al drama, se agota así en el plano del contenido; en el plano del discurso, el análisis no puede dar cuenta directamente sino del discurso dramático, si no ha de rebasar el marco del análisis literario.

Queda la interpretación del drama a partir de su versión textual de esta suerte doblemente limitada: en primer lugar, en cuan-

⁵²Olson llega a afirmar que el drama “is not essentially a form of literature, but rather a distinct art which may or may not employ language as an artistic medium”. Ver *op. cit.*, p. 88.

to a la extensión de su campo, porque queda constreñida a aquellas obras dramáticas en las que la interacción es predominantemente lingüística (las obras dramáticas literarias); y en segundo lugar, en cuanto al rendimiento de la interpretación, ya que ésta sólo puede hacerse cargo del sentido producido en aquellos lugares que el texto escrito permite localizar.

No es la intención de la exposición precedente derogar la posibilidad —ni tampoco la legitimidad— del análisis y la interpretación de la obra dramática desde el punto de vista de la literatura y con los instrumentos propios de la teoría y la crítica literaria. Sólo se pretende crearle un marco que le permita operar eficientemente, como una contribución a impedir que ocurra aquello contra lo cual Kayser pone en guardia al señalar que “en la interpretación del drama se corre siempre el peligro de que los historiadores de la literatura y los críticos hagan filosofía libresca y, alucinados por la palabra legible, olviden que el drama tiene como fin el ser representado y sólo en la representación recibe vida completa”⁵³. Sucumbir a este riesgo, condenando la obra dramática definitivamente a la prisión de su versión textual, reduce el estudio del drama al estudio de una clase especial de narración.

⁵³*Op. cit.*, p. 265.

BIBLIOGRAFIA CITADA

1. Aristóteles: *Arte Poética*.
2. Barthes, Roland: *Elementos de Semiología*, en “La semiología”, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970. (1964).
3. ———, *Introducción al análisis estructural del relato*, en “Análisis estructural del relato”, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970 (1966).
4. Benveniste, Emile: *El aparato formal de la enunciación*, en “Problemas de lingüística general II”, México, Siglo XXI, 1977 (1970).
5. ———, *De la subjetividad en el lenguaje*, en “Problemas de lingüística general I”, México, Siglo XXI, 1971 (1958).
6. Buyssens, Eric: *Les langages et le discours*, Bruxelles, J. Lebègue éd., 1943.
7. Ducrot, O. y Todorov, T.: *Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974 (1972).
8. García Yebra, Valentín: *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos, 1974.
9. Genette, Gérard: *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
10. Genette Gérard: *Fronteras del relato*, en “Análisis estructural del relato”.
11. Genette, Gérard: *Genres, ‘types’, modes*, en Poétique N° 32, nov. 1977.
12. Hegel, G. W. F.: *De lo Bello y sus Formas (Estética I)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977 (5ª ed.).

13. Hozven, Roberto: *El estructuralismo literario francés*, Santiago de Chile, Ed. del Depto. de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, 1979.
14. Jacquart, Emmanuel: *Le Théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, 1974.
15. Kayser, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1958 (1948).
16. Lawson, John Howard: *Theory and Technique of Playwriting*, New York, Hill and Wang, 1961. (1936).
17. Lázaro Carreter: *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1962.
18. Levitt, Paul M.: *A structural approach to the analysis of drama*, The Hague, Mouton, 1971.
19. Martínez Bonati, F.: *La estructura de la obra literaria*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1960.
20. Muir, Edwin: *La estructura de la novela*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1973 (1928).
21. Olson, Elder: *Tragedy and the Theory of Drama*, Wayne State Univ. Press, 1966.
22. Prieto, Luis J.: *Mensajes y señales*, Barcelona, Seix Barral, 1967. (1966).
23. Prieto Luis J.: *La semiología*, en Martinet, André (dir.): "Tratado del lenguaje", tomo I. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973 (1965).
24. Todorov, Tzvetan: *Las categorías del relato literario*, en "Análisis estructural del relato".
25. Todorov, Tzvetan: *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
26. Vaisman, Luis: *Arquitectura: espacio hecho por el hombre y para él*, Auca N° 22, 1972.
27. Villegas, Juan: *La interpretación de la obra dramática*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1971.
28. Williams, Tennessee: *Cat on the hot tin roof*, New York, The New American Library, 1958.
29. Platón: *República*.