EL DISCURSO TEATRAL

LUIS ALBERTO HERNANDO CUADRADO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

0. El propósito que nos ha llevado a redactar estas páginas es ofrecer, desde la perspectiva semiótica, una visión, lo más coherente posible, sobre la especificidad del discurso teatral (cuestión que, aunque ha suscitado reiteradamente el interés de los especialistas, sólo ha sido tratada parcialmente), para lo cual vamos a tomar en consideración los diferentes aspectos que guardan relación con la articulación y producción lingüística del teatro, teniendo en cuenta su doble naturaleza de texto dramático y práctica espectacular.

1. El punto de partida de nuestro análisis, como es lógico, lo constituye la relación que se establece entre locutor(es) y alocutor(es), esto es, la estructura del diálogo, razón de ser del teatro.

En este medio, dados los desdoblamientos de emisores-receptores de signos-mensajes que se producen, la comunicación no se desarrolla en un circuito rectilíneo como en la vida real, sino de un modo más complejo.

En el modelo propuesto por A. Ubersfeld (1977: 229, y 1981: 303-328), se nos da cuenta de dos tipos de discursos, un discurso informante (*discours rapporteur*), cuyo destinador es el autor y/o escriptor,[1] y un discurso relatado (*discours rapporté*), cuyos destinadores son los personajes.

Estos dos tipos de discursos obedecen a otras dos clases de situaciones, la teatral o escénica, cuyos emisores pueden ser cuantos forman parte de la realización (autor, escriptor, comediantes,[2] escenógrafos, director...), que proporcionan las condiciones concretas de la enunciación, y la representada, constituida por la relación entre locutor(es) y alocutor(es), que produce las condiciones imaginarias de la enunciación.

---

1 La palabra *escriptor* hace referencia no sólo al autor, sino también al director o a los practicantes de la escena que realizan una labor de escritura o reescritura del texto dramático como texto espectacular virtual.

2 El término *comediante* designa al actor de cualquier subgénero dramático en cuanto poseedor de una facultad natural de imitación, expresión e identificación.

El discurso informante es, en efecto, el del autor o escriptor destinado al público, o sea, un texto dramático que será leído por un público o representado para él. La relación que se establece entre destinador y destinatario es imperativa en la medida en que éste recibe de aquél una orden (ver, oír...). Al mismo tiempo, los comediantes reciben la orden de actuar y de decir tal o cual cosa por medio de las didascalias,[3] que pueden estar presentes o no en el texto.

La relación entre locutor(es) y alocutor(es) en el discurso relatado es la del diálogo entre los personajes. Lo que se dice es un mensaje entre los participantes en una situación concreta. Pero este mensaje también va destinado al público, ya que toda representación se hace para él. En este sentido, el discurso teatral, como señala A. Ubersfeld, debe ser interpretado "como una serie de órdenes dadas apuntando a una producción escénica, a una representación, a destinatarios mediadores, encargados de transmitírselas al destinatario-público" (1977: 235).

Cuando un director, ejerciendo la tarea de escritor, realiza en la actualidad la puesta en escena[4] de un texto del pasado, por ejemplo, de Tirso de Molina o de Calderón de la Barca, suele alterar y rearticular su originaria estructura discursiva con el fin de actualizarlo o interpretarlo de acuerdo con su criterio personal.

El discurso del escritor, al estar mediado por los personajes-comediantes que lo profieren, no aparece en el texto dramático o espectacular de una forma explícita, por lo que el discurso teatral se presenta aparentemente sin sujeto, cuando, en realidad, cuenta con un sujeto múltiple, que, en su conjunto, transmite la historia, descubriéndose la huella del escriptor (cuya producción discursiva se inscribe en el contexto social y teatral de la época en que se aplica a su labor) en una serie de aspectos, como la distribución de las réplicas de los personajes, la estructura del texto, su carga ideológica o las didascalias.

El discurso de los personajes-comediantes, en realidad del escriptor distribuido en varios sujetos de la enunciación, parte lingüística y paralingüística, sin duda capital, de la representación, se caracteriza por crear las condiciones de su propia enunciación, lo que provoca una situación paradójica, al tratarse de un simulacro y, a la vez, de un acto real en la escena, donde alcanza su plenitud y sentido como texto espectacular.

En la narrativa y la poesía no existe la doble discursividad del teatro. Allí la relación entre el narrador o hablante y el lector es directa. Estos dos tipos de textos, al contener íntegros el significado y el significante, son totales. Sin embargo, el texto dramático, dado que su contenido y su significante no adquieren realización final hasta la representación, es parcial.

Mientras que en la narrativa el narrador establece las condiciones de la enunciación de los personajes y en la poesía parece haber un vacío enunciativo, una palabra sin remitente, el teatro posee como rasgo diferenciador transmitir la ilusión de la creación de las condiciones de su propia enunciación.

Si en la novela y en el poema el origen del sentido es el narrador o hablante, en el teatro tanto los comediantes como el escriptor o los escenógrafos se encuentran en él, debiendo entenderse la relación entre el discurso informante y el discurso relatado, con palabras de A. Ubersfeld, como "un todo dentro de otro todo" (1977: 258).

---

3 El concepto de *didascalia* no se ciñe a las indicaciones escénicas del texto dramático (acotaciones), sino que comprende también otras informaciones contenidas en el diálogo de los personajes.

4 El sintagma *puesta en escena*, traducción literal del francés *mise en scène* (expresión documentada en esa lengua desde 1820), se ha generalizado en el ámbito hispánico a partir de mediados de nuestro siglo, junto a *dirección* (término preferido en la crítica, carteles y programas), *montaje* (con que se da más importancia al diseño técnico del espectáculo y a la manipulación dramática) o *escenificación*, de reciente acuñación.

2. El texto dramático depende de las condiciones de la enunciación como ningún otro tipo de texto literario, ya que en el teatro *hablar* es sinónimo de *actuar* y *actuar* de *hablar*. La representación genera una situación de enunciación que es réplica de una situación real. Los comediantes-personajes hablan siempre en una situación concreta producida por ellos mismos imitando la estructura dialogística. De otro modo, el mensaje teatral, a diferencia del narrativo o poético, carecería de sentido.

Mientras que en el proceso de lectura la situación de la enunciación se consigue a través de las didascalias, orientadas la mayoría de las veces por el director a la puesta en escena, en la representación el diálogo y la comunicación aparecen incardinados en un determinado contexto en el que la presencia de los deícticos resulta imprescindible para lograr la transparencia comunicativa, como sucede, por ejemplo, en *Où sont les neiges d'antan?* de T. Kantor, *Écrans noirs* de P. Friloux-Schilansky o *Le dernier maquis* de A. Gatti.

Los personajes-comediantes, en cuanto actantes del enunciado de la obra y actantes verbales de la enunciación a la vez (Pavis, 1982: 39), se constituyen y constituyen el mundo representado a través del discurso, mediante el cual surge la acción. El texto comporta la *palabra* y la escena la *actuación*, factores que convergen en una situación performativa (en la medida en que no existe ninguna mediación entre ellos) e ilocutiva (puesto que los comediantes-personajes cumplen su cometido sin anunciarlo).

En la medida en que al mundo representado en un texto se le superpone la situación de la enunciación escénica, concreta, pero no menos ficticia, se origina la interrelación de denegación(5) y realidad, por lo que podemos afirmar que escenificar en el teatro es escenificar la lengua o, dicho de otro modo, un acto de lenguaje en situación.

En el texto dramático la situación de la enunciación, en la que los personajes dialogan y a veces se precisa el contexto por medio de didascalias, es parcial, puesto que carece de elementos como la entonación, el gesto, el espacio, la proxémica(6) e incluso la relación teatral,(7) que forman parte del ejercicio de la palabra en la escena y actúan como soportes mediadores entre el enunciado y el destinatario, haciendo posible la comunicación y la comprensión del mensaje (Saraiva, 1974: 6).

El discurso teatral incorpora sus propios soportes, procedentes de la ficción, los cuales, a su vez, remiten a otros soportes exteriores, provistos por la puesta en escena. Tanto en la situación de la enunciación cotidiana como en la teatral, los referentes del mensaje no son representados, sino presentados. En la escena, la réplica mimada del referente exterior crea una identidad irreal, que, paradójicamente, se transforma en real por el hecho mismo de imitar una situación real exterior (Toro, 1989: 116-123). El discurso teatral, en este sentido, es el mimo de la palabra

---

5 La *denegación*, voz procedente del psicoanálisis relativa al proceso que trae a la conciencia elementos reprimidos y que son al mismo tiempo negados, en el caso del teatro da cuenta de su doble faceta de hecho real y concreto en la escena y de simulacro referencial a la vez.

6 La *proxémica* es una ciencia relativamente reciente, de origen americano, que analiza la manera como el hombre organiza su espacio. En el teatro, en la puesta en escena se toma partido por determinados tipos de relaciones espaciales entre los comediantes-personajes en función de la obra, del comportamiento de éstos, de su sexo, etc., por lo que se puede afirmar que cada estética escénica responde a una concepción implícita de la proxémica, influyendo considerablemente su visualización en la recepción del mensaje. El estudio de las miradas y de los ángulos de visión entre los comediantes-personajes puede darnos la clave de sus relaciones inexpresadas y de la infracomunicación que precede al texto pronunciado y lo modela.

7 La *relación teatral*, como se puede ver en Durand (1980) o en Pavis (1990: *s. v.*), se halla integrada, por un lado, por las relaciones entre los productores del espectáculo y, por otro, entre la escena y la sala.

en el mundo y de lo que ella dice sobre sí misma y sobre el mundo (Ubersfeld, 1982: 277-294).

3. La contextualización del discurso, tanto en el texto dramático como en el espectacular, se realiza a través de la anáfora y de la deíxis.

La anáfora, íntimamente vinculada a la deíxis, implica una referencia a un contexto anterior, ya sea aludiendo a una realidad previa o exterior al discurso *in situ* (anáfora extrarreferencial) o a un aspecto del discurso inmediatamente precedente en el diálogo mismo (anáfora infrarreferencial) (Serpieri y otros, 1981: 168-169).

La deíxis enunciativa es de trascendental importancia en el discurso teatral, donde todo el hacer discursivo se articula a partir de los deícticos *yo* y *tú*, que constituyen la situación básica del teatro, la performatividad misma, la palabra en acción, por lo que implican las restantes clases de deícticos. En el caso del monólogo, al tratarse de un diálogo interiorizado entre un *yo*-locutor y un *yo*-alocutor, la situación de la enunciación es la misma. El diálogo teatral, asumido por los deícticos enunciativos, si tenemos en cuenta sus diferencias con el diálogo real en cuanto a ordenación sintáctica, intensidad informativa, fuerza ilocutiva y equilibrio de las réplicas, por ejemplo, se presenta como el modelo puro de la comunicación cotidiana (Toro, 1989: 32).

En el contexto comunicativo dramático, las deíxis espacial y temporal permiten la fijación del discurso en un *hic et nunc* preciso. Aunque la relación misma del *yo* y el *tú* ya produce una espacialización y una temporalización en la escena, para que se produzca el paso definitivo a la espacialización-temporalización ficticia provista por la obra teatral es necesario que los interlocutores se refieran a ese espacio y tiempo a través del diálogo.

Los textos modernos tienden a emplear estos tipos de deíxis verbal con profusión, sobre todo cuando la palabra predomina frente a lo representado (como en *Esperando a Godot* de S. Beckett). Por el contrario, en los textos del pasado lo representado tiende a proporcionar escénicamente la espacialización y temporalización, icónica e indicialmente, lo cual no obsta que en el discurso de los personajes se detecten didascalias de esta índole.

El texto espectacular, por diversas razones, puede prescindir de lo representado y valerse del discurso para fijar el espacio y el tiempo, como se hacía, por ejemplo, en Grecia y Roma, donde los adverbios espaciales y temporales invaden y permean cualquier texto teatral, inscribiéndolo en el eje del presente en una situación espacial específica.

La deíxis social apunta al estatuto de clase de los personajes, fenómeno que se puede observar, por ejemplo, en *Save* de E. Bond o en *Hechos consumados* de J. Radrigán, donde el especial tratamiento del lenguaje, el vestuario y la gestualidad, además de cumplir este cometido, coadyuva en alto grado a la fijación del contexto del mensaje (Toro, 1989: 112-113).

La deíxis demostrativa (mediante los signos *este*, *ese* o *aquel*), según los casos, pone en relación un enunciado con un referente presente, de forma tautológica pero necesaria para la adecuada comprensión del discurso (función indicial), o señala a un referente ausente, textual o escénicamente, incorporándolo al discurso y al acontecimiento (función indicial representativa), en dependencia, la mayor parte de las veces, de ciertos factores materiales del tipo de teatro de que se trate (como los medios de producción o el espacio teatral).

4. En el funcionamiento específico del lenguaje en relación con la mímesis teatral, las funciones representativa y expresiva cumplen, en general, la misión de hacer referencia a las realidades objetivas, presentes o ausentes, del universo representado o a las vivencias internas de los personajes, respectivamente (Ingarden, 1971: 532-534).

En el contexto dramático de la puesta en escena operan, además, otras cuatro funciones del discurso de los comediantes: contar una historia, indicar las condiciones imaginarias de la enunciación, asumir un discurso de ficción y mostrar la performancia escénica (Ubersfeld, 1981: 165-238).

Los comediantes-personajes, a través del diálogo que van desarrollando poco a poco dentro del proceso global del discurso teatral, juegan un papel fundamental en la configuración de una historia que al final de la representación (o lectura) adquiere toda su significación.

Para representar esa historia de una manera comprensible para el espectador, los comediantes-personajes han de indicar las condiciones imaginarias de la enunciación en la situación ficticia y concreta de la puesta en escena, completando el discurso incompleto del texto dramático.

El carácter imaginario de tales condiciones se debe a que, aunque el acto de la palabra de los comediantes es real, por tratarse de seres vivos que profieren su discurso, dicho acto (y con él el mundo representado y el personaje encarnado) constituyen una ficción que los comediantes asumen y exhiben con su presencia física ante el receptor.

Los comediantes, en el proceso de su transformación en personajes, integrándose en la ficción, no pierden del todo su carácter de comediantes al realizar una performancia destinada a manifestar la ficción por medio de su presencia física.

5. A través de los aspectos tratados, hemos podido comprobar que el teatro no es sólo un género literario, sino también -y sobre todo- una práctica escénica. El discurso teatral es un *hacer* que crea las condiciones de su propia enunciación y las incorpora al referente escénico (mientras que en el relato éstas deben ser explicitadas).

Este tipo de discurso se articula sobre la base de la primera y segunda personas y del presente axial de la instancia de la enunciación. Aunque los acontecimientos tengan lugar en el pasado, se inscribe en un *hic et nunc* determinado gracias a la acción de la deíxis en sus diferentes modalidades (el relato, en cambio, tiene como base la tercera persona y el tiempo pasado, que remite a los acontecimientos y no a la situación de la enunciación).

Pese a la presencia física de los comediantes y de los objetos reales, la denegación transforma la realidad en ilusión referencial (por lo que podemos afirmar que en el teatro existe una "subjetividad", frente a la ilusión de "objetividad" del relato).

El carácter performativo del teatro hace que el discurso genere la acción y que ésta, a su vez, sea discurso, estructurado de acuerdo con las leyes del diálogo oral, en una situación de enunciación copresente al enunciado del sujeto, dentro del espacio establecido por la escena (en el relato el hacer discursivo se encuentra separado de los acontecimientos, y en el discurso poético ni siquiera se puede hablar de acontecimientos propiamente dichos).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DURAND, R. (1980). *La rélation théâtrale*, Lille: Presses Universitaires de Lille.

ECO, U. (1984). *The Role of the Reader*, Bloomington: Indiana University Press.

INGARDEN, R. (1971). "Les fonctions du langage au théâtre". *Poétique* 8, 531-538.

ISER, W. (1978). *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press.

PAVIS, P. (1982). *Voix et images de la scène*, Lille: Presses Universitaires de Lille.

PAVIS, P. (1990). *Diccionario del teatro*, Barcelona: Paidós.

SARAIVA, A. J. (1974). "Message et littérature". *Poétique* 17, 1-13.

SERPIERI, A. y otros (1981). "Towards a Segmentation of the Dramatik Text". *Poetics Today* II, 3, 163-200.

TORO, F. de (1989). *Semiótica del teatro*, Buenos Aires: Galerna.

UBERSFELD, A. (1977). *Lire le théâtre*, París: Éditions Sociales.

UBERSFELD, A. (1981). *L'école du spectateur*, París: Éditions Sociales.