

EL DRAMA COMO OBRA LITERARIA Y COMO REPRESENTACIÓN TEATRAL*

Jiří Veltruský

LA TEORÍA DEL TEATRO y la teoría del drama son disciplinas que se topan con unas dificultades extraordinarias. Los fenómenos de los que se ocupan se solapan hasta tal punto que a menudo se confunden no sólo en el pensamiento de los teóricos y los críticos, sino también en el léxico del lenguaje común. No es de sorprenderse, pues, que ambas disciplinas luchen sin cesar con la propia definición del objeto de cada cual. Además, el problema de la definición se dificulta por dos factores. Por un lado, la teatralidad es un hecho mucho más amplio que el teatro en sentido propio, sin que sea del todo claro dónde se sitúa el límite entre el teatro y la teatralidad así concebida; esto se dificultó aún más con el nacimiento del cine. Por el otro lado, el concepto de drama es muy laxo, aparece en una esfera sumamente amplia de actos o sucesos de toda clase, y en el teatro y la literatura ha adquirido un matiz fuertemente normativo; incluso las novelas son alabadas por ser dramáticas o, por el contrario, criticadas por carecer de dramatismo. Es muy difícil eliminar esta distorsión normativa cuando quiera que se use el término “drama” o “dramático”.

Ambas disciplinas también están muy marcadas por dos vicios que entorpecen a menudo la investigación en cualquier campo: primero, una tendencia a no tomar en consideración nuevas observaciones o descubrimientos —lo que se manifiesta a veces en el hecho de que se descubren Américas una, dos o tres generaciones

* “Drama as literature and performance”, en *Drama und seine Inszenierung* (Frankfurt am Main: Max Niemeyer, 1983), 12-21; “Drama jako literární dílo a divadelní představení”, en Jiří Veltruský, *Příspěvky k teorii divadla* [Contribuciones a la teoría del teatro] (Praga: Divadelní ústav, 1994, versión al checo de Kateřina Hilská y el autor), 95-101. La presente traducción al español a partir de los originales en inglés y en checo es de Jarmila Jandová.

más tarde— y, segundo, el empeño por conservar diferentes concepciones que ya han sido refutadas empíricamente.

Las bases de la teatrología moderna fueron creadas a comienzos del siglo xx cuando Max Hermann decidió excluir la literatura dramática de la historia del teatro. Los temas más importantes en los que habían de centrarse los estudios del teatro de allí en adelante eran el público teatral, el escenario y sus diversos pertrechos, la actuación y la dirección escénica (Hermann 1914, 4). Este paso radical era necesario para que el teatro comenzara a ser considerado como lo que es, como un arte *sui generis*, y para que los estudios teatrales se independizaran de los estudios literarios.

Al separar el teatro del drama, Hermann independizó también, aunque indirectamente, el análisis del drama. Dicha separación hizo posible percibir al drama como un género literario comparable desde todo punto de vista con la lírica o la épica. Ésa no fue la intención de Hermann; pero tan pronto como se empezó a investigar la actuación y el escenario con independencia del texto dramático, se tornó súbitamente ilógico hablar de la actuación y del escenario en el análisis literario del drama. Hasta donde sé, fue Max Dessoir quien, en 1908, dio un paso decisivo hacia el reconocimiento de que la lengua es el único material del drama, cuando señaló que las acotaciones en el texto dramático son tal vez algo más que meras instrucciones escénicas; aunque no se dio cuenta de que en realidad son parte integral de la obra de arte verbal. Es interesante que Dessoir estuviera de acuerdo con el enfoque del teatro de Hermann (Dessoir 1923, 294, 307-308). Roman Ingarden, al que aparentemente se le escapó la importancia del nuevo enfoque de Hermann, pues él mismo consideraba el teatro un caso limítrofe de la literatura, dio no obstante en 1930 otro paso en la dirección abierta por Dessoir, al tratar de integrar las acotaciones en la estructura literaria del drama (Ingarden 1960, 337-343). Su terminología, en la cual el diálogo llega a ser el “texto principal” (*Haupttext*) y las acotaciones “texto auxiliar”, “secundario” (*Nebentext*), no es afortunada, porque ciertas obras de la literatura dramática, como los guiones de la *Commedia dell'arte*, *Acto*

sin palabras de Beckett o *Das Mündel will Vormund sein* [El pupilo quiere ser tutor] de Peter Handke, no contienen ningún parlamento y constan tan sólo de acotaciones. Pero esta salvedad respecto de la terminología no debería poner en duda el hecho de que la teoría del drama como obra literaria debe mucho a la concepción de las acotaciones propuesta por Ingarden. Muchos investigadores simplemente no tomaron en consideración este descubrimiento importante; por ejemplo, Peter Szondi definió el drama como “cierta forma de poesía escénica” (*eine bestimmte Form von Bühnendichtung*) y afirmó que su único medio es el diálogo (Szondi 1959, 13-15).

Una contribución totalmente diferente a la independización de la investigación literaria del drama se debió al creciente interés de los lingüistas por el lenguaje dialógico, que se registra ya en el último decenio del siglo XIX. Después de una serie de aproximaciones pioneras pero parciales a este difícil tema por parte de investigadores como Hermann Wunderlich (1894), Leo Spitzer (1922), Lev Jakubinskij [Yakubinsky] (1923), Valentin Voloshinov (1930), Karl Bühler (1934) y Roman Jakobson (1936 y 1937), un análisis lingüístico extenso del diálogo fue llevado a cabo por Jan Mukařovský (1940). Este investigador definió sobre todo el principio semántico básico del lenguaje dialógico, a saber, que en este caso la enunciación lingüística no forma un contexto semántico único e ininterrumpido, como sucede en el monólogo, sino dos o más contextos que alternan y se interpenetran, y que son determinados cada uno por un sentido más o menos distinto que cada locutor atribuye al tema común.

En conjunción con las teorías clásicas de la acción dramática y de los personajes dramáticos (Aristóteles, Hegel, Goethe y Schiller, Zimmermann), la integración conceptual de las acotaciones en la estructura literaria del drama y la descripción lingüística del diálogo permiten entender el drama realmente como un género literario. Lo que diferencia al drama de otros géneros no es la asociación con el teatro, la actuación y el escenario, sino el hecho de que su estructura literaria se basa en el lenguaje dialógico.

Es verdad que el diálogo también se usa en la lírica y la épica. Diversos rasgos del lenguaje dialógico están presentes al menos en forma latente prácticamente en cada obra de estos dos géneros monológicos, porque la polaridad entre el monólogo y el diálogo es inherente al lenguaje en general. Roman Jakobson y Grete Lübbegrothues destacaron la ausencia de elementos lingüísticos del diálogo como fuentes distintivas de la lírica del último período de Hölderlin (Jakobson 1976), y Mijail Bajtin (1973) mostró que ciertos principios del lenguaje dialógico determinan fuertemente la construcción semántica de las novelas de Dostoievski. De otra parte, poesías o novelas enteras pueden ser escritas en forma de diálogo. No obstante, la construcción semántica de tales obras se basa en un lenguaje que es propio del monólogo, y su división en réplicas de dos o más locutores alternantes sirve para resaltar ciertos procedimientos —compositivos, estilísticos etc.— que no tienen nada que ver con la semántica del lenguaje dialógico. Así mismo, diferentes formas de lenguaje monológico, como la narración o la descripción, se encuentran en el drama, y no sólo en las acotaciones, sino también en el “estilo directo”, o en pasajes enteros con varias réplicas; pero son utilizadas como componentes subordinados, auxiliares al diálogo. Éste no es definitivamente el caso del llamado monólogo dramático, que, con toda su construcción semántica, es una variante del diálogo.

Aunque el drama está arraigado en el lenguaje dialógico, el diálogo dramático se diferencia significativamente del diálogo cotidiano.

En primer lugar, es una forma literaria, en el sentido de que está organizado, mientras que el diálogo cotidiano es fortuito (Elam 1980, 178-182).

En segundo lugar, como cualquier otra forma literaria, el diálogo dramático usa libremente todos los géneros discursivos, ya pertenezcan al lenguaje dialógico o monológico, y los usa todos para la construcción de la estructura semántica, cuya coherencia y unidad radican en los principios del lenguaje del diálogo.

En tercer lugar, como comunicación del autor al lector, el diálogo dramático forma un contexto semántico unitario, en el cual los

locutores alternantes, como también la situación y el espacio en que se hallan, son meros significados evocados por el diálogo mismo. Dentro de este contexto unitario, la pluralidad y la compenetración de dos o más contextos rivales alcanzan una intensidad que no se puede alcanzar nunca en el diálogo cotidiano. A primera vista, esto puede parecer paradójico. Hace tiempo previne contra el peligro de la conclusión precipitada de que el diálogo dramático, como enunciación de un solo locutor (el poeta), se acerca más al lenguaje monológico que el diálogo cotidiano (Veltruský 1942, 422; 1977, 16). Sin embargo, cuando escribía esto, no sabía que hasta un investigador tan destacado como Bajtin había caído en esta trampa, en su estudio sobre la poética de Dostoievski (1973, 13-14). Esto sólo corrobora lo arriesgado que es el análisis semántico de la literatura si no está apoyado sobre bases lingüísticas sólidas. En realidad la comunicación del autor en el drama se forma de tal manera que cada unidad de sentido se proyecta inmediatamente, tan pronto ha sido enunciada, en todos los contextos rivales, y así adquiere diversos significados o matices semánticos; éstos a veces riñen, y, en todo caso, se diferencian entre sí.

La separación conceptual entre el teatro y la literatura dramática fue no sólo liberadora, sino también artificial. Aunque independizó la ciencia teatral y contribuyó indirectamente a la comprensión de la literatura dramática, al mismo tiempo distorsionó el fenómeno del cual trata la teoría del teatro. El texto literario pertenece en tal grado a los componentes básicos del teatro que su presencia o ausencia es uno de los factores de la diferenciación genérica del arte teatral. Y puesto que los signos creados por la actuación contienen también las réplicas del diálogo, omitir el componente verbal equivaldría a la amputación de la actuación. En la historiografía basada en la separación del drama y el teatro, el arte actoral fue marginado en la misma medida que cuando había caído víctima de la hegemonía del drama en las *Vorlesungen über die Ästhetik* de Hegel. Esta distorsión se puso de manifiesto cuando empezó a desarrollarse la teatrología moderna y, con ella, el esfuerzo por volver a integrar el componente verbal en la estructura teatral.

Hermann mismo fue dándose cuenta de la necesidad de hallar una manera de devolver la actuación a la posición central que le pertenece en el teatro (Hermann 1962, 13-15). Es comprensible que no estuviese dispuesto a renunciar a la premisa sobre la cual estaba construida toda su obra. Más notable, sin embargo, es que ciertos investigadores se aferren a ella hasta hoy, y que algunos la hayan presentado mientras tanto incluso como un nuevo descubrimiento. Por ejemplo, Roland Barthes declaró que la teatralidad es “teatro menos texto” (1964, 41-42), mientras que Richard Southern afirma que el teatro es el lugar de la acción y del acto y que todo buen teatro debería ser comprensible para un sordo. El componente verbal, según él, solamente provee “un canal adicional para conducir ese efecto más profundo o secundario de la representación”; y califica esta teoría suya como “experimental y posiblemente revolucionaria” (1968, 49-51).

Cuando en 1931 Otakar Zich, fundador de la moderna semiótica del teatro, intentó reintegrar el componente lingüístico, se concentró exclusivamente —sin duda influido por la renovación audaz de Hermann— en la investigación del texto dramático en el marco de la estructura teatral, sin tomar en consideración su aspecto literario. Llegó incluso a afirmar que el texto no pertenecía al arte literario y que el drama para leer pertenecía al género épico (1931, 24, 75-76). Éstas son evidentemente afirmaciones infundadas; pero hay que señalar que desde entonces la inclusión claramente absurda de la literatura dramática en el género épico ha sido otra vez resucitada, al menos implícitamente, en estudios recientes que pretenden describir el drama con ayuda de la narratología.

El lugar del componente verbal en la estructura teatral es uno de los problemas más difíciles de la semiótica del teatro. Entre los muchos problemas que plantea el drama en la realización escénica, cuatro son fundamentales.

El primero (que fue soslayado por Zich) es la estructura literaria. La representación transforma el drama, una obra literaria peculiar, en un componente de una obra de otro arte. Es como si el texto

dramático se empobreciera en este proceso, porque generalmente (aunque no siempre) se eliminan las acotaciones. A pesar de ello, la experiencia demuestra que sigue percibiéndose como una estructura literaria en la estructura teatral; esto pone de manifiesto lo complejo que es la estructura teatral misma. La intensidad con la que la estructura literaria se hace sentir en el teatro es variable. Depende no sólo del modo de escenificación del drama, sino también de su propia estructura, de la construcción semántica de su diálogo, de la forma en que las acotaciones contribuyen a su sentido global, etc. De ninguna manera es paradójico que en la puesta en escena siga manifestándose la estructura literaria del drama, a pesar de las lagunas que se crean al eliminarse las acotaciones. Toda estructura en sentido propio es una totalidad abierta. Su unidad depende de la naturaleza y las características de sus componentes, de las relaciones entre ellos y del carácter consecuente o inconsecuente de estas relaciones: de si son armoniosas, complementarias o contradictorias. Una estructura fragmentaria, de la cual han sido excluidas varias partes, no ha sido por ello privada de su unidad fundamental.

Segundo, en la representación teatral todos los componentes de la estructura literaria están mutuamente imbricados y a menudo integrados con componentes totalmente distintos del teatro. Los signos lingüísticos que evocan un significado mediante la conexión o la contigüidad, que se puede denominar imputada o aprendida porque reside principalmente en la convención, se mezclan con signos a los que se atribuye un significado por similitud. E. H. Gombrich (1981) señala que en la esfera visual, la asociación con base en la similitud no es sólo uno de los modos de semiosis entre otros, sino que está profundamente arraigada en las reacciones básicas al medio ambiente, no sólo en el hombre sino también en los animales; añade que esto posiblemente vale para la asociación por similitud en cualquier tipo de signos, ya sean visuales o auditivos. Que yo sepa, hasta ahora no se ha adelantado ninguna explicación semiótica de la manera como signos tan radicalmente disímiles en sus propios

fundamentos se combinan mutuamente en la construcción de una estructura semántica unitaria e integrada, la representación teatral.

Dos factores pueden contribuir a esclarecer este problema. De una parte, el diálogo dramático, como el diálogo literario en general, es muy extraño desde el punto de vista lingüístico. Es un diálogo que representa un diálogo, y lo representa sobre la base de la similitud. Esta forma literaria es creada según principios lingüísticos, pero su significado, es decir, un diálogo entre personajes dramáticos, es evocado con ayuda de la similitud. De otra parte, ciertos elementos de la contigüidad, sobre todo la contigüidad imputada, a menudo contribuyen a la semiosis de los signos, cuyo significado se les asocia gracias a la similitud; entre éstos se cuentan los signos visuales. Se plantea la cuestión de si esto no será así siempre, si la contigüidad no será un factor indispensable de la cohesión entre el significante y el significado en todos los sistemas signícos, incluidos aquellos en los que prevalece la asociación sobre la base de la similitud. Si esto se verificara, la tesis de Gombrich no se vería de ninguna manera debilitada, ni mucho menos invalidada.

Éstos son problemas intrincados de la semiótica comparada que atañen a un área mucho más amplia que el solo teatro. Sin embargo, estudios ulteriores en semiótica del teatro pueden contribuir considerablemente a su esclarecimiento.

Tercero, durante la representación todos los componentes de la estructura literaria, es decir, los signos lingüísticos, están más o menos integrados en el trabajo del actor. Sin embargo, la actuación por sí sola es un fenómeno semiótico muy particular. Consiste en que seres humanos y sus actos y comportamientos representan a seres humanos o antropomorfos y sus actos y comportamientos. La manera como la actuación transmite el significado también está profundamente arraigada en las reacciones básicas ante el entorno. Y eso no es todo. En la actuación, el artista está presente personalmente en su obra o creación, porque el material con el que trabaja es él mismo; y la creación de la obra tiene lugar, al menos en cierta medida, delante de los espectadores, de modo que ellos también

participan en esa creación, en la medida en que sus reacciones influyen en ella. Además, la percepción de seres vivos, sobre todo los humanos, difiere de la percepción de cosas; la forma en que difiere aún no parece haber sido investigada adecuadamente. En otras palabras, la figura actoral¹ y la acción escénica juntas crean un signo, pero también algo más que un mero signo. Sin embargo, comprenden enunciaciones lingüísticas, es decir, signos en los cuales el significado está más tenuamente ligado al material sensorial que en cualquier otro tipo de signos; y estas enunciaciones permanecen más o menos integradas en la estructura literaria del drama. En este sentido, hay un conflicto evidente entre los diferentes componentes de la figura actoral y de la acción escénica, lo cual es una contradicción inherente a la actuación.

Finalmente, aunque la diferenciación entre el portador del significado (*signifiant*) y el significado (*signifié*) en el diálogo dramático no plantea problemas especiales si se trata del drama como obra literaria, en la representación no es de ningún modo evidente en qué medida las réplicas de cada actor dado entran en el portador del significado (en la figura actoral y la acción escénica) y en qué medida entran en el significado mismo (en el personaje dramático y la acción representada). La declamación, los movimientos, los gestos, las posturas, etc. son determinados no sólo por la estructura fónica del diálogo, sino también por su estructura semántica. El propio Zich, gracias a quien el texto dramático volvió a ser integrado en la estructura teatral, procuró evadir este problema separando completamente el texto de la figura actoral y la acción escénica y adjudicándolo simplemente al personaje dramático y a la acción representada. Con este fin recurrió a la ficción del “actor extranjero”, que habla en un idioma desconocido para el público (1931, 112-115).

Es necesario estudiar el problema de manera mucho más detallada de lo que se ha hecho hasta ahora. Sin embargo, no es probable

¹ [N. de la T.] Utilizamos el término *figura actoral* en el sentido que le dio Otakar Zich: el significante que crea con su trabajo el actor en el escenario, y cuyo significado asociado es el personaje dramático.

que se llegue alguna vez a una delimitación exacta, porque en la actuación en general el límite entre el significado y su portador es muy poco claro. En otra ocasión intenté demostrar que en ningún sistema semiótico son simplemente dos caras del signo, sino polos de su antinomia dialéctica interna (Veltruský 1981). Sin embargo, es probable que la oscilación entre estos polos no tenga la misma intensidad en diferentes sistemas sígnicos. No cabe duda de que en la actuación teatral es muy intensa. Sería tentador decir que en la actuación la oscilación es más intensa que en cualquier otro sistema sígnico. Pero, dado el estado actual de nuestros conocimientos, tal afirmación no sería justificada, sobre todo porque el análisis semiótico de la música está aún en una fase embrionaria, a pesar de que se está intentando desde hace bastante tiempo. Justamente en la música la oscilación entre el significado y su portador y su interpenetración es también muy intensa.

Estos problemas difíciles no deben encubrir el hecho de que el drama en la realización teatral es sólo parte de un problema más amplio y más fundamental del componente literario del teatro, ya sea épico o lírico. Aunque el teatro emplea tan a menudo textos dramáticos, durante toda la historia ha escenificado obras pertenecientes a otros géneros literarios, y ciertas tradiciones teatrales están completamente fundadas en la representación de la épica. Luego de que Hermann excluyera el drama de la investigación del teatro, los intentos posteriores por volver a integrar el texto en la estructura teatral lógicamente habrían podido orientarse hacia esta perspectiva más amplia. Sin embargo, esto no se hizo en aquel tiempo y no se ha hecho hasta hoy.

Obras citadas

- Bakhtin, Mikhail. 1973. *Problems of Dostoyevsky's Poetics*. Ann Arbor: Ardis.
 Barthes, Roland. 1964. *Essais critiques*. París: Seuil.
 Bühler, Karl. 1934. *Sprachtheorie*. Jena: Fischer.

- Dessoir, Max. 1923. *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Stuttgart: Ferdinand Enke.
- Elam, Keir. 1980. *The Semiotics of Theater and Drama*. Londres/Nueva York: Methuen.
- Gombrich, Ernst. H. 1981. "Image and code: Scope and limits of conventionalism in pictorial representation". En *Image and Code*, 11-42. Editado por Wendy Steiner. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Hermann, Max. 1914. *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Berlín: Felber.
- Hermann, Max. 1962. *Die Entstehung der berufsmäßigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit*. Berlín: Henschelverlag.
- Ingarden, Roman. 1960. *Das literarische Kunstwerk*. Tubinga: Gregor Haefliger.
- Jakobson, Roman. 1936. "Beitrag zur allgemeinen Kasuslehre". *Travaux du Cercle Linguistique de Prague* 6: 240-288.
- Jakobson, Roman. 1937. "Dopis Romana Jakobsona Jiřímu Voskovcovi a Janu Werichovi o noetice a sémantice švandy" ["Carta de Roman Jakobson a Jiří Voskovec y Jan Werich sobre la noética y la semántica de la chanza"]. Reimpreso en *Studies in Verbal Art*, 299-304. (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1971).
- Jakobson, Roman. 1976. *Hölderlin-Klee-Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jakubinskij, Lev P. 1923. "O dialogicheskoy rechi", *Russkaya rech* 1. Traducido al inglés como "On Verbal Dialogue". *Dispositio* 4.
- Mukařovský, Jan. 1940. "Dialog a monolog". *Listy filologické* 67, nos. 2-4: 139-160. Traducción al inglés: "Dialogue and monologue". Trad. y ed. J. Burbank y P. Steiner como *The Word and Verbal Art: Selected Essays by Jan Mukařovský*. (New Haven/Londres: Yale University Press, 1977).
- Szondi, Peter. 1959. *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Southern, Richard. 1940. *The Seven Ages of the Theater*. Londres: Faber.
- Spitzer, Leo. 1922. *Italienische Umgangssprache*. Bonn/Leipzig: Schröder.

- Veltruský, Jiří. 1942. *Drama jako básnické dílo* [El drama como obra literaria]. En *Čtení o jazyce a poesii*. Praga: Družstevní práce.
Traducido al inglés como *Drama as Literature*. (Lisse: The Peter de Ridder Press, 1977). Traducido al español como *Drama como literatura*. (Buenos Aires: Galerna, 1990 [traducido del inglés]).
- Veltruský, Jiří. 1981. "Comparative semiotics of art". *Image and Code*, 109-132. Editado por Wendy Steiner. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Voloshinov, Valentin. 1930. "Konstrukcija vyskazyvanija" [La construcción del enunciado], *Literaturnaja uchěba* [Estudios literarios] 3: 65-87.
- Voloshinov, Valentin. 1973. *Marxism and the Philosophy of Language*. Nueva York/Londres: Seminar Press.
- Wunderlich, Hermann. 1894. *Unsere Umgangssprache*. Weimar/Berlin: Felber.
- Zich, Otakar. 1931. *Estetika dramatického umění* [Estética del arte dramático]. Praga: Melantrich. Reimpreso en Würzburg, 1977.