

## Condicionamientos de la enunciación en el teatro aurisecular: *performativos ontológicos, determinación locativa inespecífica y autenticación*

Miguel Ángel Zamorano Heras

Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ)

[mazamoran@yahoo.es](mailto:mazamoran@yahoo.es)

En este artículo comento algunas características de la enunciación teatral a partir de un esquema de oposiciones, entre las que destaco a) la oposición entre diálogo y didascalias; b) la que se da entre texto teatral y texto espectacular. Me intereso igualmente en las convenciones propias del aparte, del decoro, de las didascalias que designan al hablante, de la performatividad y de la producción de los espacios ficcionales. Presto atención, además, al modo en que la comunicación determina la construcción espacial, tanto imaginaria cuanto escénica, y, especialmente, las coordenadas del espacio y lugares de la acción dramática, lo que me lleva a observar la capacidad del personaje para crear el mundo que lo rodea mediante enunciados.

Debido al uso “activo” del lenguaje en los diálogos del discurso dramático, llamo *performativos ontológicos* a esa capacidad del personaje que guarda relación con la función *autentificadora* de los hechos ficcionales. Tales enunciados se hallan a menudo constituidos por términos señaladores, deícticos y otras expresiones referenciales, que serán frecuentemente responsables de la producción imaginaria del espacio. Este modo de referencia espacial, vinculado con el concepto de *escena itinerante* (Rubiera, 2005), lo describo a partir del recurso *determinación locativa inespecífica*, que considero una de las singularidades del teatro clásico hispánico en general y, en particular, de la estrategia enunciativa de Calderón. Al analizar su uso y comentar sus efectos arguyo que supone un intento de superar la construcción de la escena en perspectiva para crear el efecto de escena aérea, y aproximarla a una mirada cenital “divina”. Espero mostrar que estos rasgos de enunciación son característicos, aunque no exclusivos, del texto del teatro aurisecular y que, si por un lado potencian las posibilidades imaginarias de lugares no definidos o poco detallados (aunque sí aludidos), por otro problematizan la enunciación del llamado texto espectacular, concretamente la materialización escénica y la producción de los espacios, cuerpos y movimientos de lo enunciado en el texto.

## Algunas características de la enunciación del texto teatral

La enunciación como ámbito de estudio abre una perspectiva en la cual se ponen en relación la persona, el lenguaje y el mundo. Ya para Benveniste esta dificultad era proporcional a su importancia pues el fenómeno de la enunciación y sus conexos de la deixis, la polifonía y la modalidad, afectaba a una dimensión de los estudios lingüísticos sin cuyo desarrollo y comprensión la comunicación no podría explicarse adecuadamente como un proceso integrado por una diversidad de factores: la situación comunicativa, el canal utilizado, la persona como centro de la deixis, sus características sociales e individuales, las dimensiones reales del espacio y el tiempo del acto comunicativo, el destinatario, etc. En cierto modo, la perspectiva enunciativa, así como otras propuestas afines, como la teoría de los actos de habla, divergen de los modelos basados en la idea de que la lengua es un código y un sistema que puede describirse en módulos aislados, de los cuales se venía obteniendo una visión de la comunicación como mimesis del mundo. El enfoque que parte de la enunciación como eje de su estudio recuerda una obviedad fundamental: si por un lado la enunciación se relaciona con la lengua, por otro no es así, porque se pone en conexión con realidades que no son propiamente lingüísticas, sino más bien elementos perceptibles, sensoriales y duraderos que acontecen, por gracia del uso de la lengua, en la propia realidad compartida por los hablantes, así como en aquella que comparten poetas, representantes y espectadores. Y uno de esos elementos al que no se podía dejar de lado era precisamente el propio hablante. Benveniste lo definía así: “Nuestro objeto –de estudios– es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado. Este acto se debe al locutor que moviliza la lengua para su propósito” (Benveniste, 2003)<sup>1</sup>.

Los estudios sobre la enunciación se vienen desarrollando desde hace por lo menos tres décadas, integrándose en modelos semióticos y perspectivas pragmáticas, para sumar una vía complementaria a las prácticas de comprensión y análisis de los textos y de las puestas en

<sup>1</sup>

Estudios de referencia sobre la enunciación los encontramos en los capítulos, cito por ediciones en español y en portugués, de Émile Benveniste, “El aparato formal de la enunciación” y “De la subjetividad en el lenguaje”, en *Problemas de lingüística general I* (2003); Mijail Bajtin, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal* (1999); Oswald Ducrot, “Esboço de uma teoria polifónica da enunciação” en *O dizer e o dito* (1987); Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje* (1986). Son buenas introducciones Lozano, Peña-Marín y Abril, “Sujeito, espaço e tempo no discurso”, en *Análise do discurso, por uma semiótica da interação textual* (2002); García Negroni y Marta Tordesillas en *La enunciación en la lengua* (2001).

escena<sup>2</sup>. Por comenzar a deslindar el asunto, parece haber al menos dos modos de abordar el estudio de la enunciación en el teatro: el orientado a las características de la enunciación del texto y el que hace lo propio con la enunciación de la puesta en escena. Resulta palmario, se advertirá inmediatamente, que ambas instancias mantienen una interdependencia recíproca, en el sentido de que cada una posee efectos condicionantes sobre la otra, tornándose en imprescindible objeto de estudio la naturaleza de esta relación.

La enunciación del texto teatral (E1), si bien posee unas características correlativas a una praxis histórica de la puesta en escena, en tanto que momento segundo de la enunciación teatral (E2), tiene una especificidad medial que es su rasgo constitutivo: la bi-dimensionalidad de la escritura y su materialidad gráfico-simbólica. Parto de este lugar tan señalado porque esta característica problematiza la relación de la enunciación teatral con su objeto, que se proyecta para realizarse en dos fases: la primera, el texto enunciado como texto; la segunda, como virtual texto espectacular. Se espera que el destinatario, que primeramente es un lector “ideal”, pueda dar cuenta simultáneamente de esta dualidad referencial: la del espacio y el tiempo ficcional y la del espacio escénico o escenográfico y sus eventos (algo semejante a una pre-escenificación en la mente). Conviene hacer notar que esta exigencia, aunque no se limita al texto teatral, sí es propia del mismo.

Así fijados en su soporte medial, los textos teatrales se separan de su enunciación. Dicha característica conlleva que el lugar, el momento y la persona responsable de la emisión queden definitivamente aislados de su producción, al tiempo que esta se lanza como un dispositivo semiótico encapsulado al decurso de la historia: todo texto teatral se proyecta desde su enunciación hacia un futuro. Al actualizarse en la lectura se percibe como un hecho en el pasado que condiciona al lector a una concatenación imaginaria de presentes-pasados. Cuando un texto teatral tras su inserción en el circuito comunicativo llega a un lector para que lo actualice, este percibe sólo el resultado de la enunciación, nunca la enunciación misma. A diferencia de lo que ocurre con un espectador de teatro con el texto espectacular, que de manera simultánea y en un mismo espacio-tiempo asiste a la doble enunciación: la del evento y la de lo representado por el evento. El lector de un texto teatral sólo puede recrear imaginariamente lo representado añadiendo a esa recreación las potencialidades escénicas inherentes a esta clase de textos. Como escribe Rubiera Fernández al respecto de los poetas dramáticos áureos:

---

<sup>2</sup> Algunas de estas referencias serían P. Pavis (1990, 2001, 2008), M. C. Bobes Naves (1990), D. Maingueneau (1996, 2006, 2008), A. Ubersfeld (2004), F. de Toro (1987).

El dramaturgo va primero construyendo en la imaginación el desarrollo de la acción representada en el espacio del teatro y anota, a veces con minuciosidad, algunas indicaciones para que autores y recitantes sepan cuál es su concepción del espectáculo. Sabe que el texto dramático que compone será leído en primer lugar por aquellos que lo van a representar y, por eso, se preocupa por proporcionarles los indicios para proyectar la acción en un espacio escénico. Ciertas observaciones las escribe detalladamente al margen de los diálogos, otras las incluye en el interior del parlamento del personaje y otras sabe que serán fácilmente deducibles del contexto, pues los farsantes son gente habituada a estas cosas. (Rubiera, 2005, p. 17).

P. Charadeau & D. Maingeneau, en su *Diccionario de análisis del discurso*, constatan esta misma circunstancia, que ya había señalado Benveniste:

La enunciación constituye el pivote de la relación entre la lengua y el mundo: por un lado permite representar hechos en el enunciado mientras que, por otro, constituye ella misma un hecho, un acontecimiento único definido en el tiempo y en el espacio” (2004, p. 193).

Al pensar en la enunciación del texto teatral, resulta inquietante interrogarse por el acontecimiento único definido en el tiempo y en el espacio. La definición que ofrecen P. Charadeau y D. Maingeneau parece pensada eminentemente para la oralidad y para la comunicación presencial. En la escritura, el acto queda definitivamente integrado en el conjunto de enunciados que identificamos posteriormente como el texto teatral. Las preguntas sobre cuándo y dónde Lope de Vega o Tirso de Molina enuncian uno de sus textos son, cuando menos, juguetonas, porque evidentemente no pueden localizarse con precisión. Sin embargo, aunque sepamos que los tres aspectos fundamentales del mecanismo deíctico (la persona, el lugar y el tiempo de enunciación) se han bloqueado por el efecto medial de la escritura y con ello condicionado buena parte de la recuperación de significados, resulta imprescindible para tal proceso saber lo más posible sobre las condiciones, momentos y circunstancias del proceso enunciativo.

Cualquier cuestionamiento sobre la enunciación del texto teatral lleva aparejada esta separación elemental. La cual, por lo demás, se inserta, con cada actualización, en alguna problemática del presente, lugar y tiempo concreto desde donde se formulan al texto los interrogantes que supuestamente encierra. Habrá de recurrir a documentos de época, operaciones y competencias de las llamadas inferenciales, hipotético-deductivas, apoyadas en mediaciones críticas y contextualizadoras. Todo ello es necesario debido a la separación de las situaciones de

enunciación y las de recepción<sup>3</sup>: los intentos de comprender y de gozar el texto teatral aurisecular no parecen poder disociarse de algún tipo de comprensión sobre los condicionamientos y características en que tales enunciados fueron proferidos, de igual forma que estos no pueden disociarse de un determinado conocimiento de su enunciador sobre las condiciones de su práctica.

Cobra relevancia, desde pequeñas agrupaciones de textos co-existentes en un mismo periodo, indagar las características comunes de su enunciación o algunas de sus regularidades recurrentes y rasgos prototípicos identificables y aislables. Parece necesario identificar la tradición discursiva en que se asientan estos condicionamientos, si son rígidos, si varían en función de géneros coexistentes en un período histórico y si los enfoques sincrónicos y diacrónicos aportan una mejor comprensión sobre sus características. Como hipótesis de trabajo cabe esperar que mantengan un conjunto operativo de oposiciones en su dispositivo de enunciación, al tiempo que propicien una permanente renovación, innovación o transgresión de la manera de hacer funcionar el *conjunto operativo de oposiciones del dispositivo de enunciación del texto teatral*. Probablemente los indicadores de esos cambios nos remitan a fuentes ajenas al sistema del teatro; otros, en cambio, nos situarán en torno a reflexiones sobre el arte poética del teatro y sus normas. Situar la enunciación, en suma, de un texto teatral es una actividad estratégica que tiene sentido sólo si la comprensión de ese acto nos permite cartografiar unas coordenadas de época, ambiente y persona, con el fin de entender ese acto enunciativo como un gesto cultural y simbólico rodeado o atravesado por mediaciones, condicionamientos egocéntricos, estéticos, ideológicos y culturales, sin olvidar las expectativas de respuestas que dicho acto presupone.

---

<sup>3</sup> Tal separación hace del concepto de *distancia* (Pavel, 1984) un supuesto metodológico básico para la comprensión lectora y el comentario crítico. No se trata de una actitud distanciada ante el objeto por el destinatario sino de distancia entre momentos y lugares que equivalen a una separación entre mundos. Se alude al conjunto de rasgos característicos de una época que son generalmente compartidos por los responsables y participantes del proceso artístico tanto para la producción cuanto para la recuperación de sentidos. Es una paradoja del texto teatral, ya que si por un lado instaura la distancia, por otro la anula con la puesta en escena. Digamos que en toda puesta en escena se pone de manifiesto esta dualidad que es, inherentemente, un rasgo específico de la enunciación del texto: lo actualizado no es otra cosa que lo separado en el tiempo y en el espacio y que pone en una relación de intercomprensión ambos contextos, los de producción con los de recepción.

## Condicionamientos y variación de la enunciación del texto teatral

Podemos preguntar si la enunciación del texto teatral, y específicamente la del teatro aurisecular, está sujeta a condiciones y si estas son identificables en rasgos y características textuales. Si está sujeta a condiciones, de qué tipo son y cómo podemos definir sus rasgos. Si acaso son condiciones que regulan la enunciación, si se expresan en forma de principios, normas, reglas o sugerencias a través de preceptivas (*El arte nuevo* de Lope, *Las tablas* de Cascales, la *Philosophia Antigua Poética* de López Pinciano, las reflexiones de Tirso o las de Pellicer de Tovar, etc.) Podemos también indagar si estos condicionamientos son contingentes desde una perspectiva histórica, cómo de dependientes en relación a otras preceptivas, saber cómo de rígidos o inestables se muestran: lo que permiten decir, sobre lo que pueden tratar, el modo y las posibilidades de hacerlo, las razones de sus modelos y esquematizaciones, sus virtudes y límites para, de esta manera, también intentar pulsar las tensiones de su tiempo que quedaron al margen, porque no podían ser tratadas y ni siquiera cabía el que lo fueran. Lo que Ignacio Arellano, al comentar las funciones del decoro y la verosimilitud, llama decoro *moral* podría entenderse como el modo en que el poeta interioriza el sistema censor vigente:

Dos conceptos hay de decoro en las tablas del siglo XVII: el decoro moral, que veda la representación de varios motivos (rebeliones, adulterios, etc.) y que se mantiene con límites muy variables e imprecisos (desde el permisivismo de Lope y Calderón, hasta la rigidez de Bances), y el más propiamente dramático, que consiste en la adecuación y conducta de los personajes a las convenciones de su papel (nivel social, jerarquía dramática –primer galán, rey, etc-). (Arellano, 2012, p. 125)<sup>4</sup>.

4

Arellano matiza que el modo como se tratan estos motivos depende del molde genérico; este sería el que impone, a través de sus condicionamientos enunciativos, tono serio, burlesco, etc., restricciones a la hora de abordar y desarrollar un asunto determinado. Un comentario sobre la cita de Arellano en relación a los motivos aludidos de la rebelión o el adulterio. El motivo de la rebelión aparece en *Fuenteovejuna* y en *La vida es sueño*, como sabemos, en la primera como respuesta a una agresión de un poderoso que atenta contra la ética cristiana que da el derecho a las solteras aldeanas a defenderse de los caprichos sexuales del noble. Los principios morales que sostienen y justifican el acto de resistencia, primero individual, después colectivo, sumado a la belicosa caracterización del Comendador como una nobleza ambiciosa y díscola que encara y enfrenta, segunda rebeldía, el poder del rey de Castilla, autorizan sobradamente que este motivo se trate para justificarlo en un caso y para condenarlo en otro. El motivo de la rebeldía tiene una importancia fundamental en la tercera jornada de *La vida es sueño* encarnado en el personaje del Soldado Primero. La perspectiva que abre este personaje es dual y expresa elocuentemente a través de ella la adhesión del sujeto de la enunciación que es Calderón a este delicado asunto y sus implicaciones claramente políticas adoptando la posición que agradaría al detentador del status quo, en este caso, al rey. El tema del Soldado 1º es demasiado fascinante

Cualquier indagación sobre la enunciación considera el producto textual como el lugar donde la enunciación expresa el credo de sus postulados. Afortunado o infeliz en su realización, cada texto contiene una declaración implícita de principios y normas que pueden ser deducidos del modo como fueron movilizados en la máquina textual. Ciertamente, el texto ya no es la enunciación, sin embargo la enunciación se torna presente en el texto por las elecciones tomadas para producirlo, con un valor relacionado a las acciones planificadas y calculadas en las que intervienen complejos y numerosos factores. Supone, en cierto modo, una orientación de ajuste al mundo en la cual se manifiestan y advierten posiciones y significados sociales del sujeto de la enunciación y de las características sociales del mundo en que vive y al cual se dirige; un lugar donde se presenta el poeta, separado del texto, y nos habla de las prácticas, valor y significados de ese objeto cultural para esa sociedad. Si la enunciación, lo separado del texto, es el lugar en que se hace visible el autor, el texto teatral, que es lo concreto, es el lugar donde desaparece, aunque paradójicamente también constituya el único camino de que disponen el lector, el

---

como para tratarlo en una nota a pie de página, baste el recordatorio de esta réplica final que prácticamente cierra la comedia: SOLDADO 1º *Si así a quien no te ha servido / honras, a mí que fui causa / del alboroto del reino / y de la torre en que estabas / te saqué ¿qué me darás?* SEGISMUNDO *La torre, y porque no salgas / de ella hasta morir / has de estar allí con guardas / que el traidor no es menester, siendo la traición pasada.* Lo relevante aquí para Calderón era asentar la posición estructural, no contingente, de las personas y de la autoridad como un lugar intocable del orden, para decirnos a través de esa jugada de posiciones en el tablero que esa insubordinación no puede recompensarse, actuando como agravante el hecho de que el rebelde soldado provenga de la chusma. El primer castigo que recibe es didascálico. Negar al personaje un nombre propio es restarle substancia dramática, no sólo impedirle individualizarse a través de una caracterización más precisa cuanto restar relevancia a su potencial de subjetivación discursiva y a sus posibilidades de generar empatía o algún grado de identificación con el lector o el público. El personaje nace condenado desde el dispositivo y esto sólo expresa la finura, habilidades y conciencia del dramaturgo en el manejo de los materiales del aparato enunciator para crear posiciones cuyo significado no puedan prestarse a interpretaciones divergentes.

De la misma manera, el motivo del adulterio aparece tratado en *El castigo sin venganza* de Lope con similar modelización. La pasión, por más pura e intensa que sea, entre el conde Federico con su madrastra, y por más que al padre se le achaque su ética sentimental en materia amorosa, desencadena un desorden estructural injustificable. Ello puede inducir a pensar que el decoro moral no residiría solamente en el hecho de abordar o no un motivo sino también en la manera de hacerlo y en el modo de disponer el tratamiento dramático para garantizar una percepción acorde con una *doxa* común y ampliamente aceptada por la mentalidad del público.

historiador y el crítico para encontrarlo. Curiosa dualidad, la de la presencia / ausencia del poeta dramático en el texto, y rasgo definidor de la enunciación teatral<sup>5</sup>.

Una segunda observación gira en torno a las mutaciones de estos condicionamientos rígidos. Adopto la expresión “condicionamientos” como un modo de plantear la relación de determinados períodos con los principios y normas que regulan la producción y la recepción teatral: cómo ciertas convenciones específicas coexisten, se renuevan, se debilitan, se transforman o desaparecen en la dinámica del ambiente artístico de la época; las tensiones y posicionamientos dentro de ese campo cultural, los marcos epistémicos que gobiernan la vida social y política, etc. Algunos de estos condicionamientos presentan un carácter estructural rígido, definitorio de la prototipicidad del género, unido a un conjunto de normas y expectativas de uso contingentes. Características percibidas con frecuencia por los agentes que operan en el campo simbólico como condiciones necesarias que dicho evento comunicativo debe cumplir; de lo contrario, el agente cultural de turno puede alegar inhabilidad en la disposición, circunstancia reflejada en los juicios estéticos vertidos sobre textos y espectáculos con base en preceptivas o en prácticas vigentes. De hecho, una mirada historiográfica crítica (Rodríguez Cuadros, 2013) desvela cómo la percepción obtenida en el presente de un conjunto rico y variado de formas teatrales, como las constituidas por el enorme corpus de textos auriseculares, puede verse seriamente deformada y reducida a un conjunto de estereotipos y clichés (Amossy y Herschberg, 2001) por acumulación de lecturas y juicios sumarísimos que van formando capas y costras en la historia y cuya parcial comprensión se encuentra limitada por las modas y tendencias de su propia época. Recupero una de las muchas citas que Evangelina Rodríguez Cuadros aporta en su estudio desmitificador; como muestra, las líneas con que Paul van Tieghem en *Compendio de Historia Literaria Europea*, sintetiza su estudio sobre el teatro clásico español:

Los resortes de este teatro son, ante todo, el amor apasionado, celoso y vengativo; luego, una fe católica absoluta, indiscutida; la lealtad más completa al rey; una concepción del honor de increíble intransigencia. No sólo la ofensa, sino hasta la sospecha, aun cuando sea injustificada, deben ser lavadas con sangre. Este fanatismo del punto de honra, llevado a veces hasta la locura, es un rasgo característico del drama español. Este no se plantea casi nunca las graves cuestiones sobre la vida humana que comunican un interés eterno a Shakespeare y Moliere. Explican esta laguna el genio español, más inclinado a la imaginación que a la meditación filosófica, los límites que imponía al pensamiento la

5

Al desarrollar el capítulo sobre la voz del autor, Anne Ubersfeld da forma a esta idea cuando afirma: “El autor es el que desapareció y del que jamás escucharemos directamente la voz en el diálogo, salvo en la distribución de las voces. Es allí donde se inscribe su palabra, en el hecho de dar la palabra a una voz, de oponer voces” (2004, p. 55).

ortodoxia por que velaba la Inquisición, los gustos del público, que sólo pedía acción y, por último, la rapidez con que se escribían estas obras. Tampoco se encuentra en ellas, o apenas, profundas pinturas de caracteres. La abundancia, la brillantez y el hechizo de este teatro están contrapesadas con cierta falta de profundidad (en Rodríguez Cuadros, 2013, p. 52).

Los procedimientos normativos destinados a maximizar el deleite en la obra –incluido el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope– representan para el poeta una vía de creación previamente trazada. Quiere así el *Arte nuevo* “acomodar los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando” (Vega Carpio, 2006, p. 148, vv. 305-306), asociando una forma métrica con la expresión de determinado motivo o estado de ánimo. Lo mismo ocurre cuando afirma de las décimas que son buenas para quejas, o que el soneto está bien en los que aguardan; que las relaciones piden los romances, aunque en octava luzcan por extremo y que, finalmente, los tercetos se usen para cosas graves, y para el amor, las redondillas (vv. 307-311). Pues bien, estas recetas de creación –a medio camino entre el consejo y la regla– pueden darnos buena cuenta de la tensión existente entre la aplicación de un procedimiento probado y ensayado y, por otro lado, la introducción de novedades e innovaciones que contravinieran estos consejos con el consiguiente riesgo de rechazo. Polaridad, como podemos comprobar, concretada en dos mandatos de difícil conciliación –“ajústate a la norma y sé innovador”–, que anclan en el acto enunciativo la sagacidad del poeta para leer y calibrar los límites del presente, captar los tonos y el perfume de su época. En las marcas de la enunciación deducidas del texto encontramos al enunciador en su entorno y, en sus gestos, el conjunto de significados de su creación cultural.

Puede estudiarse la variación en la apelación a los procedimientos en relación a la evolución histórica del género en dos direcciones compenetradas: la serie diacrónica textual-teatral y su correlación con las prácticas escénicas y, por otro lado, los marcos epistémicos identificadores de una época. Estos se encuentran vinculados a la conciencia *transindividual*, el yo social de un grupo dominante y hegemónico, el cual se configura como grupo de referencia para el poeta, bien porque en ocasiones los sujetos de la enunciación pertenezcan o deseen pertenecer a él, bien porque el sistema de valores de este grupo, autodefiniciones identitarias y sus escalas apreciativas, se constituyan como referencias implícitas para los sujetos de la enunciación, los dramaturgos. Al tiempo que la invocación del procedimiento se vería condicionada a presentarse, en cada momento histórico, en una forma esperada que no quebrante la expectativa normativa pero que, al mismo tiempo, explote y dé cabida a las esperadas capacidades inventivas y renovadoras del genio creador. Un caso de variación que atendiese la dualidad procedimientos / género, lo podríamos observar desde la perspectiva del tratamiento de determinados personajes tipo, por ejemplo, el rey o el gracioso. Las funciones atribuidas originariamente a estas figuras en el teatro de Lope y el modo como esas funciones y presencia en el drama se amplían de uno a otro autor en un período con varias generaciones. Estas figuras

parecen adquirir una mayor densidad o sustancia dramática en el teatro de Calderón que en el de Lope. Sobre todo en aquellas obras denominadas por Vitse como pertenecientes al campo trágico (1995) o por Arellano como obras de vertiente trágica (2001) en la que criados y graciosos se complejizan, individualizan y ganan algo más de independencia y movilidad con respecto a sus amos, y en la que los reyes se problematizan siendo ya no sólo su misión dramática “premiar o castigar, permaneciendo por encima del caos humano y, por tanto, de la acción” (Ruiz Ramón, 2000, p.137) sino ensuciándose las manos al causar y protagonizar ese mismo caos, resultando “ejemplos todos de la degradación particular que la imagen real conoce frecuentemente en el teatro calderoniano” (Vitse, 1995, p. 201). La imagen real ya no aparece en estas obras de Calderón hierática y distante, sino que ha descendido a la esfera humana haciéndose parte, en lugar de permanecer excluida, de los conflictos y las contradicciones humanas, con lo que los juicios ya no podrán presentar la forma de una ponderación imparcial, viéndose, consecuentemente, influenciados por sus decisiones personales (Basilio, *El rey David*, *El teatrarca de Jerusalén*, respectivamente en *La vida es sueño*, *Los cabellos de Absalón* y *El mayor monstruo del mundo*).

Proponemos, a continuación, en forma de esquema, algunos de estos condicionamientos rígidos<sup>6</sup>, los cuales pretenden servir para explorar los significados del acto enunciativo del texto teatral, el empleo y el efecto logrado con sus recursos, necesariamente presentes y activos en el enunciado del texto teatral. Estos serían:

- a) Oposición fuente dialogal / fuente didascálicas.
- b) Oposición texto verbal / texto espectacular.
  - b.1) Oposición personaje / actor.
  - b.2) Oposición espacio ficcional / espacio escénico / espacio del espectador.
  - b.3) Oposición tiempo ficcional / tiempo histórico referido / tiempo de la enunciación.

---

<sup>6</sup>

Los llamados aquí ‘condicionamientos rígidos’ no pueden equipararse a lo que entendemos por marcos, normas o preceptivas porque las oposiciones a las que me refiero con esta expresión están a otro nivel ‘estructurante’ de la enunciación. Los marcos, las normas o las preceptivas son contingentes, estas oposiciones, no. No observarlas en el acto enunciativo implica la salida del drama o, por lo menos, diversos grados de debilitamiento, distorsión o desnaturalización de su forma canónica que, en sí, es muy amplia. Rastrear el asedio a la forma canónica nos llevaría a examinar la relación de esos procedimientos en el teatro de vanguardia, experimental y posdramático del último siglo. Pueden consultarse, entre otros, los estudios de H. T. Lehmann (2007) y de E. Fischer-Lichte 2011. En cualquier caso, estos condicionamientos rígidos siempre son, ciertamente, vías y sirven como parámetros para el análisis de la enunciación teatral.

- c) Oposición normas pragmático-discursivas del mundo ordinario / normas pragmático-discursivas del mundo ficcional<sup>7</sup>.

### **El versátil mecanismo de las oposiciones: los casos del decoro y del aparte**

De los marcos que acabamos de señalar, el más netamente vinculado a la enunciación del texto escrito y a su abordaje teórico aislado resulta la oposición diálogo/didascalias. Sin embargo, la textura de diálogos es estratégicamente motivada por un conocimiento del dramaturgo sobre la praxis de la puesta en escena, conocimiento preciso sobre los modos de producción de su época y no menos importante, si pensamos que el poeta dramático áureo posee una voluntad agradadora, los cálculos de expectativas de su auditorio. Esto es, el dramaturgo áureo tiene muy claro para qué lugar escribe y para la variedad de público que asiste a ese lugar. Como señala Anne Ubersfeld refiriéndose al teatro francés:

La escritura misma del diálogo teatral es dependiente del espacio en que deberá producirse; el autor no escribe sin pensar en un espacio de la palabra determinado por la técnica y la historia. Racine sabe que las palabras de sus héroes se abrirán camino entre dos cercos de cortesanos con pelucas; Labiche o Sardou no tiene dudas: sus personajes hablarán sentados en sillones de estilo y podrán manipular, mientras hablan, tabaqueras o pañuelos: hablarán en un espacio “conversacional” y no estarán perdidos en el vacío de la “plataforma” isabelina. (Ubersfeld, 2004, p. 71).

El auditorio del teatro áureo oscila entre aquellas personas principales a las que se pensaba agradar, minoría exclusiva depositaria de las capacidades de enjuiciamiento estético y moral de las comedias, grupo social de referencia e instancia de poder; por otra parte, una colectividad heterogénea de múltiples escalafones que asistía a los corrales pagando su ingreso y a las cuales, en modo alguno, se debía discontentar; y un sistema censor, por último, que autoriza u obstaculiza la circulación de obras y cuyos criterios apreciativos probablemente coincidieran con

---

<sup>7</sup> Debido a la extensión de este artículo apenas abordaré la importancia de la oposición c) y las consecuencias derivadas de su tratamiento teórico para indagar por vías no demasiado exploradas hasta la fecha viejas cuestiones como la consolidación, percepción, debilitamiento e innovación de rasgos uniformes y característicos de una determinada poética. Una cada vez mayor conciencia de los postulados y la existencia de leyes discursivas de tipo pragmático en el mundo ordinario permitirá observar la delgada línea de interdependencia y de condicionamiento existente en la formulación de textos que confían su inteligibilidad o su legibilidad a unas leyes discursivas invocadas para el funcionamiento de cada texto y que aluden y se amparan en unas presunciones de uso comunicativo vigente en cada momento histórico por su comunidad imaginada.

los de la minoría selecta de aristócratas y notables, entre los que se encontraba, a la cabeza de todos, el rey. Tal circunstancia, que ya se advierte compleja, pone inexorablemente en conexión la oposición diálogo/didascalias con la oposición texto verbal/texto espectacular y sus subdivisiones.

El hecho de que cada una de estas oposiciones pivote sobre su eje de selecciones no impide, al contrario, potencia que sus elementos interaccionen transversalmente en la configuración de la textura enunciativa, propiciando relaciones solidarias y multiplicando sus efectos. Por ejemplo, la producción de un espacio ficcional en la fábula ocasiona una temporalidad ficcional. Ambas se dan al instaurar la convención del habla de la persona imaginaria, todo ello apoyado en una correspondencia intermundos, especie de préstamo a cada mundo ficcional de unas leyes pragmáticas asumidas sin esfuerzo en el mundo ordinario (Harshaw, 1997; Ryan, 1997; Eco, 1993). Sobre la base de ese saber compartido, la enunciación de interacciones dialogales podrá estilizarse, redefinir algunas de sus normas, violar principios conversacionales para producir los efectos pretendidos. Sólo parece existir un límite: no podrá en modo alguno escamotear, ignorar o transgredir el sustrato ontológico en que se funda la comunicación: la triple alianza de persona-lugar-tiempo.

En efecto, una de estas características específicas de la enunciación del texto teatral podría formularse así: cada ordenación textual prevé cumplir con sus presupuestos pragmáticos contenidos para cada texto en las reglas de enunciación en forma de analogías estructurantes. Así, la persona, el lugar y el tiempos ficticiales se oponen, por la dualidad estructurante texto/espectáculo, al espacio escénico y al tiempo de la enunciación y posibilitan, además, la nítida percepción de la oposición *personaje / actor* o de la oposición *historia / fábula*. Del mismo modo ocurre con la oposición mundo ordinario/mundo ficcional. Las normas pragmático-discursivas del mundo ordinario del lector espectador se oponen al sistema de normas implícitas que son recreadas, manipuladas, distorsionadas, transgredidas en cada género, dando lugar, por medio de una codificación que luchará por crear, mantener o destruir un sistema de convenciones. Entre ellas, la versificación del diálogo representa para el teatro áureo, en las tipificaciones de cada subgénero, su rasgo más singular. La recreación de estos usos pragmático-discursivos tampoco puede presentarse como una propuesta originada con exclusividad en la inventiva absoluta del poeta, más bien apela también a dos conjuntos de referencias: el de normas ordinarias y extra-artísticas y el de convenciones atribuidas al interdiscurso del género, históricamente asumidas por la comunidad de usuarios. Tal interacción, como sugiere Maingeneau al desarrollar el concepto de discursos constituyentes, es la verdadera base constituyente de la acción dramática:

La enunciación se manifiesta como dispositivo de legitimación del espacio de su propia enunciación, la articulación de un texto es una manera de inscribirse en el universo social. Rechazamos disociar, en la constitución discursiva, las operaciones enunciativas por las cuales se instituye el discurso, que construye, de este modo, la legitimidad de su propio posicionamiento, y la manera de organización institucional que el discurso al mismo tiempo presupone y estructura. (Maingueneau, 2006, p. 41).

¿Cuál es el principal fundamento de nuestra propia concepción de la situación comunicativa: nuestra experiencia como lectores o espectadores de teatro, novela o cine, o la de locutores integrados en el mundo? Los propios emparejamientos o agrupaciones para el desarrollo de una acción entre la posible combinatoria de personajes: padre-hija; poderoso-súbdito; caballero-criado; pastor-pastora; dama-enamorado; etc., evoca en la propia didascalia del nombre la referencia a un cuerpo social estereotipado de enunciadores, con una tradición, una expectativa sobre su conducta, una manera de expresarse, una posición más o menos rígida en el estamento social, en suma, que ese sustantivo que designa la persona que habla en la comedia señala antes de nada un lugar cargado de significado, marcado y definido por las prácticas del interdiscurso dramático de ese período histórico<sup>8</sup>.

La convención del decoro parece funcionar como un filtro que restringe las posibilidades expresivas del personaje, pues tanto el contenido de lo comunicado como la forma de decirlo dependen, además de los rasgos de la situación, de la categoría social de la persona que habla en

---

<sup>8</sup> Relacionado con la producción de subjetividad en el discurso surge readaptada la noción de *ethos* y las posibilidades que se abren para el comentario de la enunciación teatral (además de otras clases de discursos). Lo emplean, entre otros, Maingueneau y Fairclough, con sentidos diferentes pero complementarios. Para el primero, el *ethos* es una noción “que se constrói por meio do discurso e não está fora da fala” (2006, p. 63); además forma parte de un proceso interactivo en el cual se ejerce influencia sobre el otro. Para Fairclough, el *ethos*, al consistir en una cuestión intertextual, no escapa a la influencia y a los papeles que las identidades sociales desempeñan en las interacciones comunicativas de la vida ordinaria. En consecuencia, lo lleva a pensar que el concepto de *ethos*, “constitui um ponto no qual podemos unir as diversas características, não apenas do discurso, mas também do comportamento em geral, que levam a construir uma versão particular do eu” (2001, p. 209). Lo que ocurre en el proceso discursivo parece poder captarse en este fluido concepto: en él siempre se incorporan marcas subjetivas, a través de él se configura la identidad y se intenta influir en el otro. También pueden ser percibidas las características e identidades representadas por los personajes en las interacciones dialogales, así como los rasgos y características de los grupos sociales a que pertenecen estos personajes. La idea de *formación discursiva*, también desarrollada por Maingueneau, en una tradición que se remonta a Foucault y Pêcheux, es una constante intencional de la enunciación dramática: la tipificación del personaje y su habla asociada a un cuerpo social y a los condicionamientos que le impone determinado estatuto en el mundo representado. Concepto que recuerda y se asemeja a la idea del *gestus* social de Brecht.

la comedia. Lo que parece delimitarse es un campo definido por una red de relaciones entre posiciones que no pueden desatenderse o transgredirse por una voluntad atrabiliaria o por el caprichoso deseo de cualquiera de estas posiciones de sujeto (posiciones tanto desde la perspectiva interna del personaje, cuanto desde la perspectiva global del sujeto de la enunciación que es el poeta dramático). Las analogías estructurantes hacen posible que la comprensión del texto descansa sobre la intercomprensión texto / mundo. Esta relación, presentada inicialmente en términos mimesis (el texto como espejo del mundo), incluye una retroacción en términos de decoro (el mundo como espejo del texto), y esos dos conceptos de ida y vuelta quedan asumidos en el de verosimilitud (el mundo que puede decirse), un exponente del grado de tolerancia y aceptación que una sociedad posee en relación al modo como la realidad puede o debe representarse, esto es, a la forma de ofrecer versiones sobre la realidad.

Pocas cuestiones son tan reveladoras como la del decoro, pues es la norma que regula no sólo la adecuación del habla a la persona sino también la interacción entre las personas y sus rangos. Si la sociedad autoriza representarse del modo en que lo hace en sus interacciones comunicativas, habremos de pensar que no se debe a una mera transposición resultante de una estética mimética sino más bien a un deseo de ver satisfecho en el texto determinada versión de la realidad. Sin menoscabo de la fabulosa creatividad del teatro aurisecular, hay que afirmar que el dramaturgo es un servidor, alguien que responde a los deseos de un otro (plural, eso sí) a través de ciertas imágenes y conceptos, y posiblemente identificado en un grado razonable con esos significados y valores.

Consideremos esta reflexión de Madalena en *El vergonzoso en palacio*, la obra de Tirso de Molina. La intervención capta el enojo de la muchacha por la cortedad de Mireno, a quien en vano da muestras de que le acepta como amante y le conmina por todos los medios posibles a que se declare:

|          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| MADALENA | Decláreme sus enojos<br>pues callar un hombre es mengua;<br>dígame una vez su lengua<br>lo que me dicen sus ojos.<br>Si teme mi calidad<br>su bajo y humilde estado<br>bastante ocasión le ha dado<br>mi atrevida libertad.<br>Ya le han dicho que le adoro<br>mis ojos, aunque fue en vano;<br>la lengua, al dalle la mano<br>a costa de mi decoro;<br>ya abrió el camino que pudo |
|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

mi vergüenza. Ciego infante:  
ya que me habéis dado amante,  
¿para qué me le dais mudo?

(Act. III, vv. 421-437)

El dramaturgo es consciente de los límites que percibe Magdalena en Mireno o ella misma manifiesta: una cosa es mostrar y otra muy diferente, decir. Esta última está particularmente sujeta al decoro, es decir, la imagen que materializa la versión aceptada de la realidad. Se apuntan las osadías o defectos de los personajes pero queda intacto el modo como se expresan en relación con su procedencia social. De hecho, el amor consumado en matrimonio entre Magdalena y Mireno sólo se abre paso definitivamente cuando el enredo revela que Mireno no es un pastor sino el hijo del Duque de Coimbra.

Lo que interesa a este respecto es indagar sobre cuáles son las bases consensuadas o inducidas de la verosimilitud, porque estas –verdaderos intersticios y costuras de las piezas– descansan en los condicionamientos de la enunciación. Reflexionar a fondo sobre ellos puede que no nos dé un conocimiento sobre la realidad histórica pero sí sobre los deseos de esa sociedad para verse representada de cierta manera. Es posible considerar así las evidentes interferencias entre discurso e imaginario, entre teatro y poder, sea este el que dimana de un estamento político o nobiliario o el que lo hace del público heterogéneo que comienza a asistir en masa, pagando una entrada, a los corrales de comedias.

Toda ordenación enunciativa de estas oposiciones y principios modula el sistema ocasionando una textura específica, con consecuencias en la apreciación del texto y de su virtual puesta en escena.

Al igual que el decoro, aunque con implicaciones no tan decisivas, el caso del aparte ilustra esta mecánica. El aparte es un recurso en la modulación enunciativa por el que un personaje detiene el mecanismo alternador de la réplica en tanto que ley del discurso que insta una interacción por turnos de los personajes que comparten la situación comunicativa imaginaria. Esta convención es, como sabemos por su efecto, un procedimiento miméticamente antinaturalista que, a fuerza de uso, ha terminado por percibirse como un rasgo ‘naturalizado’. No, como se insinúa a veces, una interrupción transitoria del diálogo sino, más bien, una continuación de la actividad dialógica por otros medios y que contiene una instrucción de carácter semántico-pragmático para orientar el modo como esa parte del discurso debe procesarse. Veamos el célebre aparte de *El Burlador de Sevilla* cuando Don Juan realiza el juramento a Arminta:

DON JUAN

Si acaso  
La palabra y la fe mía

te faltare, ruego a Dios  
que a traición y alevosía  
me dé muerte un hombre... (muerto,  
que vivo Dios no permita).

(vv. 2117-2121)

La instrucción de procesamiento instaurada por el aparte consiste en asumir convencionalmente que quien dice el aparte selecciona un interlocutor diferente de los que participan en la escena con él y que el contenido de ese aparte no puede ser percibido por estos. El aparte pone de manifiesto la selección de quien monopoliza el turno de un destinatario distinto a cualquiera de los que participan en la producción del encadenamiento de réplicas. De manera general, esta selección de interlocutor se encarna en dos figuras: la propia conciencia del personaje<sup>9</sup>, que se dirige a sí mismo, o el lector-público, que, de ser un destinatario invisible del proceso comunicativo, pasa a ser interpelado, de manera autoconsciente, debilitando o desrealizando la ilusión escénica. Con el aparte acontece una superposición de temporalidades al fusionarse el tiempo ficcional con el tiempo del yo del personaje, si se dirige a sí mismo, o con el tiempo real de la representación, si se dirige al público.

El movimiento enunciativo del aparte posee algunos otros efectos de interés en la percepción del juguete semiótico que es cada texto. Uno de ellos altera, desestabilizando transitoriamente el estatuto atribuido al personaje como entidad de la ficción segregada del campo de lo real (ordinario). Si el personaje pasa la mayor parte de su vida ficcional instalado en la serie *personaje – tiempo – espacio – patrones comunicativos ficcionales*, opuesta a la serie *actor – tiempo – espacio – patrones comunicativos ordinarios*, con el aparte se desplaza de su rol de personaje al seleccionar como destinatario de su locución no a otro personaje, con el cual está emparentando por el dispositivo encadenador de réplicas, sino al rol colectivo que asiste a la representación desde el corral de comedias o desde una sala regia. Ese gesto convencional y simple en apariencia posee un poderoso efecto en la percepción de la forma como un todo contribuyendo a anular y a amalgamar, en lo que dura el aparte, la nitidez con que las oposiciones

---

<sup>9</sup> Uso este término convencido de que no podemos comprender a los personajes cabalmente sin atribuirles una conciencia o, al menos, algo análogo (si lo llamáramos pseudoconciencia como hacen algunos no mejoraría las cosas). El personaje posee, por tanto, una conciencia semiotizada por el efecto performativo de un lenguaje sometido a unas reglas y que, al participar convencionalmente de ellas y de la institución simbólica que generan, permiten el uso a la comunidad de lectores, espectadores y profesionales del comentario, de este término sin por ello entrar en conflicto con versiones o visiones de lo real que identifican exclusivamente conciencia con persona.

funcionan en el sistema enunciator, ocasionando una lúdica zona borrosa desde el punto de vista semiótico, una especie de carnavalización o travestismo funcional del signo. En lo que dura el aparte, las separaciones con que actúan estas oposiciones pierden transitoriamente su rigor articulatorio para volver a recomponerse en el momento en que el aparte se da por concluido.

Como sabemos, el modo como las oposiciones operan en la máquina textual del teatro áureo otorga a las interacciones dialogales una primacía casi absoluta. Tanto el intercambio de turnos cuanto el soliloquio o el aparte se presentan como los procedimientos a través de los cuáles la enunciación se apoya mayoritariamente para crear su textura. La explotación de acotaciones tendrá una mayor relevancia en el teatro cortesano, cuando la tramoya y la aparatosidad escénica ganen más importancia que la que poseen en los corrales, particularmente si observamos la detallada descripción del espacio escenográfico en las obras destinadas a las representaciones palaciegas en el siglo XVII (Arellano, 2012).

### La estructuración dual del texto

El texto teatral permite observar cómo el funcionamiento de la oposición didascalia-diálogo se da en estrecha interdependencia con la oposición texto teatral (E1) / discurso espectacular (E2). Por didascalia entiendo todo lo que no es diálogo, incluidas las llamadas acotaciones con su diversificado ámbito referencial. Por diálogo, la ilusión de interacción hablada producida por las personas imaginarias. El ámbito referencial, como se sabe, no es exclusivo de las acotaciones. En muchos casos la verdadera dimensión de la diversidad de hechos ficcionales se constituye a través de las didáscalias contenidas en diálogos, a través de lo que en el próximo apartado llamaremos *performativos ontológicos*.

La enunciación del texto teatral se efectúa mediante la recurrencia a dos tipos de discurso que se alternan y se encadenan: la emisión didascalia-acotaciones y el mecanismo de las réplicas. Ambos tipos se convierten en la doble fuente responsable por la estructuración o textura del texto teatral<sup>10</sup>. Se reconoce el primer tipo porque en su enunciado aparecen las marcas de un locutor

---

<sup>10</sup> Esta parte, así como la noción de *performativos ontológicos*, que aparece más adelante, debe bastante al capítulo Autentificación, de la obra *Heterocósmica*, de Lubomír Doležel (1998), que considero iluminador también para el tema de la enunciación teatral. Doležel, al caracterizar el mundo de la ficción narrativa, denomina estructuración diádica a la textura narrativa abordada desde dos fuentes simultáneamente: la del narrador y la de los personajes. La producción de hechos ficcionales se soporta en la ficción novelada, como se sabe, por la autoridad conferida convencionalmente al narrador. La inexistencia de este en la estructuración

anónimo, impersonal, que se expresa en una tercera persona gramatical y selecciona como interlocutor directamente al lector del texto<sup>11</sup>.

El segundo tipo queda llamativamente marcado por la mención inicial de su locutor – identificado por la marca didascálica del sustantivo que lo designa o bien como nombre propio (Laurencia), o bien como nombre genérico (Soldado 1)–, fuente que polariza todo el diálogo que sigue en la réplica. Como consecuencia, esta circunstancia ontologiza la fuente textual en unas coordenadas existenciales: por el signo gráfico que representa el locutor, se asumirá que eso que expresa el lenguaje sea tomado por habla y se ligue, por la fuerza de la convención, a un modo de existencia semiótico: el del personaje o persona imaginaria. En segundo lugar, la fuerza de la convención que crea el habla en la enunciación del texto teatral posee implicaciones lógicas y ontológicas que se obtienen a través de la oposición mundo empírico / mundo semiotizado. De esto se puede deducir que las convenciones textuales se basan en un préstamo, en transferencias de convenciones asentadas en el mundo ordinario que pasan a funcionar en el dominio extraordinario del arte, con valores propios, aunque sin olvidar del todo los del origen social. En tercer lugar, la fuente textual de las réplicas, al situar el texto en la coordenada de la persona imaginaria, selecciona simultáneamente un doble destinatario: el lector del texto, por un lado, y el otro personaje, que se instaura en locutor cuando en la réplica asume su turno de habla y se repite el proceso.

La fuente didascálica produce los consabidos títulos, dedicatorias, tabla de personas que hablan en la comedia y segmentación en jornadas. Dentro del texto didascálico, consideramos *acotación* aquella intervención textual que no proviene de la instancia denominada *dramatis personae* y que precede a un turno de habla, se intercala entre varios de ellos o concluye una interacción, limitándose a breves consideraciones de carácter indicativo y descriptivo relacionadas tanto con la esfera ficcional (espacios, personajes, objetos, atributos de las acciones, principalmente) cuanto con el ámbito escénico (pueden ser objeto de referencia de la acotación la

---

del texto teatral y, en concreto, la escasa aparición de acotaciones en el teatro áureo, hacen que el parlamento de los personajes sea potencialmente activo a la hora de crear eventos, objetos, lugares y personas.

<sup>11</sup> Bobes Naves lo llama “el autor” y opina que es una voz que se dirige directamente al director de escena y a los actores: “El discurso de la obra dramática se presenta bajo dos formas bien diferenciadas, incluso tipográficamente: una es la constituida por el diálogo, que es el habla de los personajes y la otra por las acotaciones, que es el habla directa del autor. Ambas proceden evidentemente del autor, pero la primera pone la palabra en boca de los personajes, mientras que la segunda es la voz del autor dirigida al director de escena, o a los actores, con las indicaciones necesarias para la representación”. (Bobes Naves, 1997, p. 173). Aquí prefiero pensar que se dirige al lector porque no es exclusivo del oficio del director imaginar escénicamente el texto teatral.

tramoya, el vestido, el gesto o aspectos a considerar por la percepción de un espectador en potencia). La acotación, al cumplir su función, origina un conjunto de coordenadas que indistintamente delimitan referencialmente tanto el lugar de la acción imaginaria de la fábula, sobre todo los lugares, objetos y personajes representados, cuanto de las propiedades físicas del espacio escénico, desde alguna característica básica del personaje o del actor a las propiamente escénicas de las salidas al escenario o entrada entre bastidores de los actores. Por ejemplo, las menciones *sale*, *entra* o *vase* referencian no el lugar imaginario de la ficción sino el lugar concreto de la representación. Cuando en el texto se leen algunas de estas indicaciones se realizan varias operaciones simultáneas. Primeramente, lo indicado posee la fuerza de una instrucción o mandato que se ha de cumplir. En segundo lugar y como consecuencia de que lo referenciado, no es un lugar imaginario de la ficción sino el lugar virtual de la representación, lo designado no es el personaje, que es un ente de la ficción, y sí el actor o la actriz. Este signo sencillo que gerencia la entrada o salida del campo visual es, más que otros, dependiente de las condiciones de enunciación del texto espectacular y su misión no es otra que la de gestionar la presencia-ausencia de los representantes en escena, esto es, se ocupa de establecer lo que el espectador ha de ver o no en relación con las personas que hablan en la comedia. Por tanto, es como un resorte que pone en conexión el texto enunciado con el texto espectacular a enunciar y que hará que el actor se mueva, desplazándose por el espacio escénico, colocándose ante la vista o evitando el campo visual del espectador. En su escueto laconismo, no informa de nada más. No dice por dónde, no dice cómo ni a qué ritmo. Como sabemos por las variaciones estilísticas referidas a prácticas de épocas posteriores, se puede apreciar la tendencia a considerar desde la enunciación del texto escrito la posibilidades de captar en este, de un modo más concreto y específico, el espacio destinado a la producción detallada del representante y sus evoluciones en el espacio escénico: tanto el modo como los representantes hacen su aparición en él cuanto el modo como se desenvuelven en ese espacio. Históricamente, las acotaciones desarrollarán su alcance referencial en el intento de acaparar una mayor densidad y capacidad de concreción.

En la señalada oposición diálogo/didascalias existe un fuerte contraste, entre la impersonal y anónima emisión de las didascalias-acotaciones y la situada en las coordenadas imaginarias de la ficción que se corresponde con la triple alianza personaje-tiempo-lugar y que será por fuerza subjetivizada. Ya se ha dicho que el dramaturgo puede hacer a través del personaje lo mismo que a través de la acotación. Si quiere localizar la acción en un monte de Polonia, en una villa castellana, en las veredas de un arrollo, en los aposentos de un palacio napolitano o en una playa de Tarragona puede indicarlo recurriendo a la acotación directa o insinuarlo a través de un diálogo en una intervención del personaje (lo que se ha llamado ‘decorado verbal’ o ‘modo indirecto’ de producir acotaciones). Muy probablemente usará esos dos medios para implementar su sistema referencial y de informaciones, de manera que los datos puedan complementarse por

estas dos vías de forma más completa que por una sola. Y ello por razones obvias que involucran las dos instancias enunciativas de la oposición entre el texto escrito y el texto espectacular.

El modo como se trasladan los datos de texto escrito a texto espectacular no es mecánico sino que envuelve, sobre todo en el caso de la fuente anónima e impersonal didascálica, lo que podemos llamar un complejo problema de traducción intersemiótica o de traducción entre códigos. Sabemos que los datos contruidos por el diálogo en el texto se reproducen sin alterar su identidad lingüística en el texto espectacular (el cambio del medio gráfico al fónico podrá modificar eventualmente su significado pero no mudar su naturaleza de lengua-discurso), mientras que los datos de las acotaciones en el discurso espectacular pierden su naturaleza de lenguaje verbal. Necesariamente esa conversión tiene consecuencias. Sin duda conocida por todo poeta dramático, la oposición texto escrito / texto espectacular y sus condicionamientos recíprocos, explicarían el uso cooperativo de las dos fuentes didascalias-diálogo para neutralizar ambigüedades, delimitar lugares y segmentar acciones.

Consideremos las primeras palabras de *La vida es sueño* producidas en la acotación, que dicen: “Sale en lo alto de un monte Rosaura en hábito de hombre...” Y más adelante, en el verso 9, el signo gráfico “Rosaura”, que es una información didascálica que da paso a la fuente dialogal, dice: “Quédate en este monte / donde tengan los brutos su Faetonte”. Más adelante, en el verso 15: “Bajaré la cabeza enmarañada / de este monte eminente”. El signo lingüístico “monte” aparece tres veces, una desde la fuente impersonal didascálica y dos desde la fuente dialogal del personaje. Al traducir este dato desde la enunciación del texto al texto espectacular “monte” aparece sólo dos veces en boca del personaje. El signo “monte” contenido en la fuente didascálica del texto se transmuta en el discurso de la puesta en escena siendo objeto de algún tipo de traslación. El signo “monte” al pasar del medio escrito al oral por la instancia personaje-actor se hará sin alterar su significante. Por ello no es de extrañar que el poeta desee asegurarse de que la determinación del espacio ficcional se realice en lo posible en las referencias semántico-cognitivas a un sustantivo que pueda aparecer en ambas fuentes enunciativas, asegurándose sobre todo de que el significante de ese signo, si es importante, se materialice por vía lingüística, desde la fuente personaje-actor, por ofrecerle más garantías que la vía icónica o visual. Si por un lado este hecho de traducción entre ambas enunciaciones determina el modo de referir el espacio ficcional, por sí sólo no lo va a especificar, ni en el espacio ficcional ni mucho menos en el escénico, porque determinación y especificidad son dos clases de referencia que aunque compartan rasgos expresan realidades no coincidentes o en conflicto, como podremos constatar al indagar las coordenadas imaginarias espaciales de la primera y la segunda escenas de *La vida es sueño*.

El texto teatral posee, como vimos, dos fuentes constitutivas de referencia espacial, la anónima didascálica y la subjetivizada del *dramatis personae*. Ambas cooperan para la determinación de las coordenadas espaciales de la acción, lo que no equivale a que tal determinación se traduzca en un grado preciso de visualización o cartografía de las concreciones de dicho espacio referido.

En resumen, la acotación impersonal en el texto teatral áureo amalgama expresiones que refieren dos clases diferentes de espacio: el ficcional de un lado y el escénico del otro. Desde el acto enunciativo ya se sabe que lo que el lector imagina y lo que el espectador ve nunca van a coincidir. A esto hay que añadir que si el sistema informativo responsable por producir datos sobre el espacio en estos dos ámbitos recae sobre las acotaciones directas, estas no son, en modo alguno, como hemos mostrado, ni el único procedimiento y ni siquiera el más relevante para el poeta, de tal forma que la oposición espacio ficcional *versus* espacio escénico se complementa con referencias que se encuentran muy frecuentemente insertas en boca de los personajes.

### **Los performativos ontológicos, la determinación locativa inespecífica y el mecanismo de la autenticación**

La cuestión de la producción imaginaria del espacio ficcional del texto teatral aurisecular plantea una pregunta implícita que se podría resumir así, de una forma muy sintética y condensada: ¿qué hay ahí? Y probablemente para dramaturgos como Calderón ese interrogante sea indisociable de otro: ¿cómo hay que ver lo que hay ahí? Pero visualizar el espacio es una cuestión que implica estética, ideología y ‘teología’.

Christoph Strosetzki menciona una querella estética del renacimiento entre el humanista Leon Battista Alberti que elogiaba la mirada en perspectiva aplicada a la representación pictórica y a la disposición por esta técnica del espacio representado y una crítica que le fue formulada por Nicolás de Cusa en su obra *De visione Dei*, que envió el año 1453 a los monjes del monasterio de Tegernsee, acompañando el tratado con un icono de los Países Bajos que mostraban a Cristo con la mirada del pantocrátor:

Los monjes debían realizar un experimento y situarse conjuntamente frente al icono. Con independencia de cuál fuera la distancia o el ángulo de visión que adoptase cada individuo frente al cuadro, todos sentían la misma mirada posarse sobre ellos y constataban que El que-todo-lo-ve, el “veedor de todo” observa todo de la misma manera y dirige al mismo tiempo la mirada a todos y a cada uno. Aquí se manifiesta una visión absoluta e ilimitada, un *visus absolutus* que, liberado de toda limitación, se sitúa muy por encima de la limitada visión en perspectiva. De manera paradigmática, ilustraría este fenómeno, según Nicolás de Cusa, el hecho de que el hombre sólo dispondría de una manera de ver (*visus contractus*)

frecuentemente limitada y referida a un campo visual determinado. Unos verían con más detalle, otros menos detalladamente. Uno vería las cosas de cerca, otros de lejos. Frente a esto el icono indicaría cómo habría que imaginarse la acción en un sentido absoluto. También haría patente que en Dios la mirada absoluta es espacial y temporalmente ilimitada. (Strosetzki, 2013, p. 69)

La hipótesis que sostenemos en este apartado es que la *determinación inespecífica* del espacio pueda ser un rasgo de la enunciación del texto teatral áureo, que crea una noción del espacio percibida en la lectura como cenital o aérea, opuesta a una concepción horizontal, preocupada en ofrecer las coordenadas cartográficas del personaje en los respectivos lugares de la acción.

Esta estrategia de *determinación inespecífica* presenta el espacio de una manera esquemática que, sin embargo, resulta fecunda, ya que potencia a partir de esa indefinición los aspectos conceptuales o rítmicos de la lectura y dispara las posibilidades a la hora de materializar los rasgos concretos de la puesta en escena. Es decir, la no especificidad locativa da opciones, y eso, para un lector competente, es de agradecer porque le permite interactuar en libertad con el juguete semiótico. No hay que olvidar, por otra parte, que, por muy indefinidas que sean para el lector estas referencias espaciales, no lo son para el personaje, y menos aún cuando este es incorporado por el actor, ya que, al habitar el presente, tiende a anular esa indefinición, por su propia condición de estar, aunque sea imaginariamente, en el mundo. Por ello se puede afirmar que la relación del actor con su personaje es la de un buscador de analogías antropomórficas. Y que, si las abstracciones representadas por los signos escénicos de los rasgos inespecíficos funcionan plenamente integradas en una concepción estética e ideológica, ello es posible porque completan el sistema referencial del personaje-actor y nunca interfieren en las bases orientativas en las que se asienta la comprensión de su papel y su función dramática, que se sustentan, como creo, en un discurso autoexplicativo de las motivaciones humanas para actuar en coordenadas imaginarias precisamente delimitadas.

Dicho de otra manera, las referencias espaciales pueden ser inespecíficas al no estar explícitas en el sistema informativo del texto para el lector-espectador, vacío informativo que nunca se traslada al eje del personaje-actor. Esta cuestión Calderón no la podía dejar de lado. Que la referencia espacial no sea específica no significa que el personaje no esté perfectamente orientado y situado en ella y conectado a los motivos que tiene asignados. Veamos, como ejemplo, brevemente, el comienzo de *El alcande de Zalamea*, donde las réplicas de unos personajes, obviamente desconocidos para el lector, se suceden en una llevadera y distendida conversación que produce una inequívoca sensación de movimiento. Lógicamente, esa sensación busca complementarse con el espacio correspondiente, es decir, el lector, como cooperador necesario de la ficción, se pregunta dónde están, cómo van y qué están haciendo estos personajes.

Aunque de hecho esta referencia no la tenemos, sí podemos deducirla por esas marcas localizadoras que son los deícticos o por las expresiones comentadoras de los personajes. Rebolledo, sin ir más lejos, exclama en los primeros cuatro versos: “¡Cuerpo de Cristo con quien / desta suerte hace marchar / de un lugar a otro / sin dar un refresco!”. No contamos con detalles sobre ese espacio ni tampoco podemos asignar posiciones a los personajes en ese lugar. ¿Desde dónde hablan? No lo sabemos. Como no sabemos quién camina, va a caballo, en burro o en carro. Ahora bien, si aquí se da un relativo vacío informativo para el lector –de referencia locativa inespecífica–, no puede serlo en la perspectiva personaje-actor, que supone habitar un espacio ficcional que se percibe. De hecho, la progresión de la escena pone de manifiesto esta idea, cuando el Soldado 1º interrumpe la canción de Rebolledo y la Chispa, dirige su mirada al horizonte, en el que ya deben de vislumbrarse determinadas siluetas, e interpela a sus colegas de viaje llamando su atención sobre lo que ve. Rebolledo le responde entonces traduciendo la información que aparece también a su vista:

|            |                                                                                                                                                                    |
|------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| SOLDADO 1º | ¡Aguarda! Que ya me pesa<br>–que íbamos, entretenidos<br>en nuestros mismos oídos,<br>caballeros– de ver esa<br>torre, pues es necesario<br>que donde paremos sea. |
| REBOLLEDO  | ¿Es aquélla Zalamea?                                                                                                                                               |
|            | (vv. 113-119)                                                                                                                                                      |

El soldado y Rebolledo pueden aparecer ante el lector sobre un fondo difuminado, como figuras moviéndose en un claroscuro o entrando y saliendo de un paisaje neblinoso. Ahora bien, ellos no parecen en absoluto inquietarse por esto, lo que lleva a pensar que están bastante seguros del lugar que ocupan. En el teatro aurisecular los personajes se mueven por un espacio de figuras y formas antropomórficas que permite pensar en una intención enunciativa de naturalizar la escena y despertar procesos de ilusión entre la representación y lo representado. Cuando en el siglo XX el enunciador teatral revise esta convención y empiece a crear un teatro abstracto, el personaje no dará ninguna señal ni ofrecerá ningún testimonio sobre las semejanzas del espacio que él habita con el que habita el lector-espectador. El mundo de este y el del personaje, lejos de coincidir, empezarán a ser cada vez más divergentes, con lo cual el efecto de ilusión se debilita en su base primaria y sensorial, puesto que la mimesis funciona sobre el principio de la semejanza aparente. Ello obviamente produce una repentina sensación de vacío referencial (caso de Beckett). Se habrá deshecho así el pacto de las analogías antropomórficas estructurantes en la enunciación de mundos en los que se comparten experiencias parecidas, creando también una sensación de pérdida o fuga de significados en el lector habituado a la vieja convención.

Estaremos en condiciones de recomponer los significados de tal desencuentro cuando el lector-espectador atribuya una función al hecho de que tales analogías antropomórficas y sus principios miméticos hayan sido intencionalmente destruidos, restaurando, a partir de un marco modificado, la legibilidad e inteligibilidad de la obra: dando por buenas, en otras palabras, las posibilidades de la nueva convención, que contribuye además a minar los mismos condicionamientos históricos de la enunciación del drama, es decir, el principio estructurante de las semejanzas entre mundos, la semejanza entre las experiencias enunciadas.

Se trata, retomando lo dicho, de poner en evidencia lo que el personaje tiene ante los ojos en cada momento de la interacción. Ese objetivo es categórico para la puesta en escena en relación al texto y más aún para la comprensión del personaje por el actor. Es más, no sólo se impone determinar qué tiene el personaje ante sí en un sentido abstracto, lo que sería propio de la determinación espacial inespecífica propia de los textos de Calderón, sino de especificar cuáles son los rasgos concretos de las referencias espaciales en la lectura. Pregunta que se desenvuelve en otras: qué hay aquí o desde dónde estoy hablando, si el lector se pone (y sabe que ha de hacerlo) en la perspectiva del personaje. *Qué hay ahí* es una pregunta que ha de ser sostenida por el lector y por el personaje. Son instancias que prevén la perspectiva autor-personaje-lector y la perspectiva personaje-personaje. Si estas preguntas, en las que la noción de perspectiva está forzosamente presente, son de algún modo consustanciales a la enunciación del texto, ¿cómo y mediante qué procedimientos el dramaturgo las bloquea o neutraliza para acercarse a una estética donde los efectos de una visión cenital eleven al lector a compartir una sensación de visión totalizadora? El desafío estético de algunas obras de Calderón estaría conectado a preguntas como esta, en las que se percibe una tensión que hipotéticamente podría haber sido solucionada mediante una estrategia de producción inespecífica del espacio representado. Su principal efecto para la lectura sería imposibilitar que el lector cartografíe imaginariamente las posiciones y los movimientos de los personajes en el espacio, como hemos podido comprobar en el comentario sobre el inicio de *El alcalde de Zalamea*.

La pregunta *qué hay ahí* se topicaliza, en acotación o en diálogo, para responder a una necesidad perceptiva y de intelección básicas tanto para el lector cuanto para el personaje. Y su necesidad estriba en esclarecer un interrogante inherente a la ficción: determinar qué cosas hay en ese mundo para el lector y qué cosas tiene ante sí el personaje. Desde la perspectiva personaje, esta pregunta instala las bases sobre la ontología de su mundo y de su propio ser. El modo como se posiciona ante ellas resulta el modo como el personaje se instala en cuanto ser ficcional semiotizado. Este hecho, sutil y movedizo, tiene un anclaje en el lenguaje natural u ordinario en tanto que lugar del ser y del existir. Condicionamiento cuyo efecto es correlativo a su forma dialogal teatralizada: la simbolización del diálogo, reflejado en la simbolización por el signo

gráfico de la persona ficcional que habla, que, a decir de Benveniste, es la manera como el hombre se constituye en sujeto, descubre y desarrolla el poder del yo, la subjetividad, a través del habla y por el efecto del habla:

Es en y por el lenguaje que el hombre se constituye en sujeto; porque sólo el lenguaje funda la realidad en su realidad, que es la del ser, el concepto de “yo”. La subjetividad que aquí tratamos es la capacidad del locutor de verse como “sujeto” (Benveniste, 2003, p. 180).

En el texto del teatro áureo, todo lo que está destinado a convertirse en habla actuada necesita indexarse en unas coordenadas imaginarias de espacio, tiempo y persona. Se puede afirmar que el habla, representada por la forma gráfica del signo, se materializa cuando esas coordenadas se encuentran determinadas: que en algún grado se sepa qué persona habla y que en algún grado se tenga algún dato sobre dónde lo hace. Por lo tanto, la pregunta que suscita este interrogante y que apuntaría a numerosos momentos de la lectura de un texto del teatro áureo es: ¿qué ocurre, por ejemplo, cuando la interacción dialogal muestra, por el uso de los deícticos y otras expresiones referenciales, que los personajes se están desplazando por un paisaje? Ilustraremos esto, para terminar, en un breve comentario sobre el fascinante arranque de *La vida es sueño*.

Enunciar un inicio no significa que lo enunciado sea el principio, al contrario, supone la continuidad o el desarrollo de lo que ya está empezado. De hecho, esto es así porque en la naturaleza nunca se da el principio como algo absoluto sino como un proceso. Aislar un enunciado es una operación extraña porque este enunciado está integrado en un continuo, al que se liga por sus expectativas e implicaturas. Me baso para las conjeturas que verteré a renglón seguido en lo expuesto anteriormente y en el imprescindible estudio dedicado al tema por el profesor Rubiera Fernández: en concreto, me apoyo en su concepto de *espacio itinerante* relacionado con la idea o ilusión de movilidad espacial. Para Rubiera Fernández se trata de un recurso o procedimiento dramático “que ilustra la extraordinaria capacidad de movilidad en la Comedia” (2005, p. 107). Dicho recurso permitiría en la lectura crear la ilusión de movilidad de unos personajes:

en movimiento por un espacio dramático que va cambiando sin que haya modificaciones en el espacio escénico. Con la técnica del espacio itinerante se muestra, entonces, una escena esencialmente dinámica que tiene como resultado la transición hacia un nuevo lugar de la ficción sin que los personajes hayan tenido que abandonar el tablado y volver a salir de nuevo. Al comienzo se está en un espacio A y al final se está en un espacio B y entre uno y otro los personajes recorren en presencia del receptor un tercer espacio durante cierto tiempo perceptible por el espectador en la representación y por el lector durante el acto de lectura, pues el personaje o los personajes hablan entonces. (Rubiera, 2005, p. 108).

Uno de los problemas generados por este recurso atañe, como mencionaba más arriba, por un lado a la cuestión de lo que existe, por otro, a la de lo que ven los personajes en el mundo ficcional y, por último, a la de lo que dicen ver. Porque el lector es un sujeto expectante y dependiente de esas fuentes, de las que no le queda más remedio que fiarse para reconstruir imaginariamente las formas, los contornos, las texturas y los tonos de ese espacio referido, sin el cual no puede situarse ni situar las coordenadas de las perspectivas mencionadas: personaje-personaje y autor-personaje-lector. El habla del personaje posee por convención una fuerza performativa en el sentido más austiniano del término: al mismo tiempo que dice, el acto de decir realiza lo que dice con todas sus implicaciones. Si Rosaura, nada más entrar en escena, dice: “Quédate en este monte, / donde tengan los brutos su faetonte”, el monte, en su designación más inespecífica comenzará a existir en ese mundo en el que Rosaura acaba de hacerse presente. Y al conectar ese parlamento con los precedentes el lector asignará una referencia a la expresión “hipogrifo” y sólo entonces en ese mundo habrá comenzado a existir un caballo, que será el destinatario mudo del airado parlamento. En sólo diez versos la palabra del personaje crea performativamente un monte, un caballo desbocado, una pendiente y una caída, todo modalizado en un tono de enfurecimiento y contrariedad. El efecto performativo del lenguaje en la enunciación de mundos ficcionales está resumido en ese ejemplo. El personaje instalado en locutor de su enunciado se instaure inmediatamente como centro deíctico de su enunciación y a partir de ahí queda convertido en la fuente que autentifica lo que existe, en un despliegue de coordenadas espacio temporales que van tejiendo un espacio y un tiempo semióticos. La expresión “en este monte” aludirá a un lugar relacionado con el yo de la enunciación, el locutor ficcional al cual convencionalmente se le atribuye un poder de realizar el mundo a través del discurso. El discurso, por tanto, hace mundo a través de la persona imaginaria que habla, comienza a delimitar sus fronteras, contornar sus ángulos y espacios, poblarlo de objetos; al lector le queda progresar en la lectura para completarlo, llenándolo de cosas, dando forma a los paisajes y entender sus significados, y los efectos se crean cuando el lector no sabe con precisión situar ese lugar del personaje en las coordenadas de ese espacio. Esta manera de abordar el concepto ‘performativo’ se distancia de la perspectiva en que lo inscribe la *Semiología de la obra dramática* de la profesora Bobes Naves (1997), próxima a Austin (1988), que parte de una oposición entre constatativo y performativo, limitando lo performativo únicamente a una operación de cálculo de la fuerza ilocutiva de los enunciados ficcionales, análogamente a como ocurre en el uso ordinario del lenguaje.

La performatividad significa el lenguaje de la acción, donde hablar equivale a realizar cambios y transformaciones, si bien estas se relacionan a partir de lo existente con el mundo de las instituciones creado en una base consensuada o consentida, aquella en la que descansa el poder performativo del lenguaje. Si en el mundo ordinario alguien dice a alguien: “quédate en

este monte”, la performatividad se vinculará a la fuerza ilocutiva del enunciado, que podrá calcularse, según los datos situacionales, como mandato, sugerencia, castigo, súplica, etc. Es decir, la acción es lo que hace el locutor al enunciar eso en las circunstancias que sean. En tal caso, ese tipo de performatividad también se da en la interacción del diálogo teatral, sólo que en este, además, se añade otra dimensión performativa fundamental, la de crear lo que, desde un punto de vista de la ontología ficcional, no existe si no es porque alguien ‘autorizado’ lo nombra. La ‘autoridad’ es la base de la realidad ficcional. Si alguien como Rosaura dice: “Quédate en este monte”, la performatividad no se limitará únicamente a un cálculo ilocutivo de la fuerza del enunciado dramático, una acción actitudinal con valor pragmático de rechazo, repulsa o castigo, sino que habrá, además, originado un efecto perlocutivo: la existencia de un monte y la de un caballo. Ese modo de obrar del performativo ontológico en el texto dramático depende de una fuente autorizada como el locutor de las acotaciones o los personajes confiables. La expresión “en este monte”, enunciada en condiciones ordinarias, desde la clasificación de los actos de habla de Austin sería un enunciado constatativo. Searle, probablemente diría que es una aserción. En la textura de una interacción dialogal, “este monte”, si no se toma la expresión en algún sentido figurado, no será simplemente un enunciado constatativo, la identificación de un estado de cosas del mundo o de la realidad, sino un enunciado performativo específico del lenguaje dramático con capacidad para producir lo real de la ficción, es decir, significará: en el momento que estas palabras se dicen realizarán todas sus implicaturas, tanto las lógicas cuanto las ontológicas, porque el habla sólo puede vincularse a una fuente o posición de sujeto, sea o no persona, y no es sustancial la diferencia en relación al significado el hecho que sea real o ficcional. Por tanto, en el mundo ordinario, con independencia de cómo denominemos el tipo de enunciado, el referente de “este monte” precede existencialmente al signo; no ocurre así en el mundo ficcional cuyos predicados son los encargados de dotar de existencia a sus referentes. En *El signo y el teatro*, su autor Tadeusz Kowzan comienza uno de los capítulos con este interrogante:

¿Puede un signo preceder a su referente? he aquí un problemático rompecabezas que resulta, sin embargo, inesquivable cuando se trata de la semiosis o del funcionamiento de los signos en un contexto signifiante. (Kowzan, 1997, p. 113).

En la semántica del texto dramático los signos constitutivos referenciales de espacios, objetos y personas no poseen referente previo específico sino que lo instauran en el instante en que aparecen (aunque ciertamente actúan como si lo poseyeran), de tal manera que permiten posteriormente al comentarista hacer referencia con cierta naturalidad a los objetos, lugares y personas creados por esos curiosos actos de lenguaje: el monte por el que se despeña Rosaura, el

edificio-palacio breve-torre de Segismundo, o el palacio de Basilio son, entre miles, ejemplo de ello<sup>12</sup>.

El efecto evocado en el texto por el concepto de *escena itinerante* me parece posible gracias a la eficacia con que funcionan estos procedimientos, tanto el de *autenticación* cuanto el de la *determinación locativa inespecífica*. De un breve comentario de las dos primeras escenas de *La vida es sueño* puede afirmarse que se trata de una escena itinerante en la que no resulta posible para el lector ubicarse en el eje de una única perspectiva, de modo que su concepción espacial comenzará a exigir una posición desde la cual le resulte más fácil representarse el espacio de la acción, que puede ser aérea o cenital.

En las dos primeras escenas –que pueden considerarse un solo bloque de acción articulado sobre la conexión de varios motivos– el paisaje se modifica sin que los actores se vean obligados a salir del tablado. El espacio se va creando por referencias en el parlamento de los personajes y por la capacidad de estos de autenticar lo que ven. Al parlamento ya comentado de los diez primeros versos, Rosaura irá añadiendo expresiones de clara intención localizadora, referencias geográficas como Polonia, en “Mal Polonia recibes a un extranjero”, o referencias corporales y de movimiento, en “bajaré la cabeza enmarañada / deste monte eminente”. La primera intervención de Clarín también es rica en este sentido, sobre todo porque establece una oposición entre dos lugares, trayecto entre ambos que en el momento de la enunciación ya se ha realizado. El deíctico *aquí* es fundamental para establecer este contraste, sobre todo en la producción del discurso espectacular: “De nuestra patria hemos salido / a probar aventuras; / dos los que entre desdichas y locuras / aquí hemos llegado / y dos los que del monte hemos rodado” (vv. 26-30). En la tercera intervención Rosaura ya revela su capacidad autenticadora soportada en el órgano de la visión: “¡Quién ha visto sucesos tan extraños! / Mas si la vista no padece engaños ... que hace la fantasía, ... a la medrosa luz que aún tiene el día ... me parece que veo ... un edificio” (vv. 49-54). La condición existencial del edificio depende de la mirada de Rosaura, siempre y cuando la percepción sea compartida, es decir, lo visto se comunique verbalmente. Rosaura no evidencia tener el juicio trastornado como don Quijote, que ve gigantes en lugar de molinos. Damos credibilidad a sus palabras porque tampoco son desmentidas por otro agente autenticador, sino todo lo contrario, cuando el edificio aparece en la percepción de Rosaura y esta lo comunica, se instaura una distancia, por el efecto de esa posición del habla, por la cual, a partir de ese momento y durante los siguientes versos, se van a desplazar hasta llegar a lo que ya

<sup>12</sup> Obviamente no se pretende sino apuntar aquí esta apasionante cuestión que puede ser ampliada y profundizada en diversos autores que han tratado el tema (Doležel, 1999; Eco, 1987; Pavel, 1993; Ohmann, 1997).

no será un edificio sino otra cosa, señal de que la percepción se ha ido ajustando a las propiedades del objeto como consecuencia de un movimiento aproximativo, cuando Rosaura añade: “Rústico nace entre desnudas peñas / un palacio tan breve” (vv. 56-57). La designación ha pasado de edificio a palacio rústico y pequeño, para más adelante ganar la denominación de torre, los personajes han tenido que acercarse hasta la entrada y comprobar que está abierta. Rosaura: “la puerta, / mejor diré funesta boca, abierta / está, y desde su centro / nace la noche, que la engendra dentro” (vv. 69-72). Desde el comentario de la caída del caballo hasta la llegada a la entrada de la torre se han empleado tan sólo 70 versos que, dependiendo del ritmo, pueden enunciarse en el texto espectacular en no más de dos minutos. Por otro lado, a partir de ese verso el paisaje continúa evolucionando marcando un contraste entre lo externo del monte, que se habrá dejado atrás, y lo interno de la torre con sus lugares diferenciados. A partir de ese momento se incrementan datos, uno de ellos en acotación, que anuncia ruido de cadenas y que, al reforzarse en diálogo, convierte la acotación en prácticamente superflua. El lector notará que los personajes se siguen moviendo y que ya han traspasado el umbral y se encuentran en su interior.

*(Suenan ruidos de cadenas)*

CLARÍN                    ¡Qué es lo que escucho, cielo!

ROSAURA                Inmóvil bulto soy de fuego y yelo.

CLARÍN                    Cadenita hay que suena.  
                                 Mátenme, si no es galeote en pena;  
                                 bien mi temor lo dice.

*(vv. 73-77.)*

En este momento, la percepción auditiva a través de un elemento sonoro apreciado y comunicado por la voz contribuye a crear una dimensión de ese lugar al que los personajes acaban de entrar sin que, por lo demás, podamos tener una idea mínimamente precisa de él. Lo que traduzcan, en función de lo percibido, comenzará a existir, desde las características ambientales cuando Rosaura dice: “Huigamos los rigores / desta encantada torre” hasta la impresión producida en el ánimo por lo visto:

ROSAURA                ¿No es breve luz aquella  
                                 caduca exhalación, pálida estrella,  
                                 que en trémulos desmayos,  
                                 pulsando ardores y latiendo rayos,  
                                 hace más tenebrosa  
                                 la obscura habitación con luz dudosa?

*(vv. 85-90)*

Y más adelante será el propio Segismundo el que cobrará forma a través de los ojos de Rosaura: “en el traje de fiera yace un hombre / de prisiones cargado” (vv. 96-97). Cuando Segismundo, cuya existencia es así preparada, intervenga con su primer y famoso lamento patético, su parlamento no habrá hecho más que corroborar la percepción de Rosaura. Es importante notar el procedimiento de ‘corroboración mutua’ en esta presentación de Segismundo, que apela nuevamente al recurso de confirmar el ruido que escucha, lo que le faculta a interrumpir su discurso y preguntar: “¿Quién mis voces ha escuchado? / ¿Es Clotaldo?” (vv. 175-176). En ese instante, los que observaban y el observado se descubren. Las posiciones que ocupaban en el lugar se unen en un único espacio por el efecto de la palabra que va a cruzar ese espacio en los cambios de turno siguientes. El espacio, en ese momento, ha sido creado por la distancia que separa a los interlocutores que hablan desde su respectiva posición y entre sí. Cuatro personajes más los guardias en escena, sus voces surgen orquestadas del interior de la torre aunque sin dato alguno sobre las características de la torre, la procedencia, la posición de los cuerpos ni el lugar que ocupan en ese espacio referido pero no especificado. Se logra el efecto de una escena aérea. En un artículo que estudia precisamente el espacio en Calderón, Eberhard Geisler, desde un ángulo diferente aunque complementario a este, al hacerse eco de una observación de Adam Müller, un colaborador de Heinrich von Kleist, afirma lo siguiente:

Müller le atribuye a Calderón una concepción profundamente espacial. Escribe que el español no ofrece caracteres, sino que abre un espacio. Leer a Calderón significa moverse por un espacio en el que se suceden los fenómenos. Estos fenómenos son “captados al vuelo”: leer a Calderón es como pasar por un espacio, sobrevolar el paisaje, experimentar la vastedad. (Geisler, 2013, p. 281).

Aunque no compartimos la opinión de que Calderón no crea caracteres, en cuyo asunto no podemos ahora profundizar, si interesa esta observación de Müller para lo que llevamos diciendo, es que también parece negar en Calderón la construcción de la escena desde la perspectiva de un único eje o desde un único ángulo. En cualquier caso, en la escena analizada ya no queda paisaje exterior alguno, que ha dado paso al interior lúgubre de una torre habitada por un cautivo, descubierto desde fuera gracias a la percepción de dos viajeros que llegaron a pie, se encontraron la puerta abierta y, al adentrarse, descubrieron primero la existencia de un hombre confinado y posteriormente a su cuidador y carcelero, lo que les informó que se encontraban en verdadero peligro por ser testigos de algo así. En la mente, estos datos habrán podido adquirir las más variadas sensaciones, y ello debido a su peculiar disposición espacial, resultado de una estrategia enunciativa que renuncia a una previa ordenación específica del lugar de la acción dramática. El lector, en consecuencia, tendrá una libertad fabulosa para intervenir y cooperar en la producción del espacio ficcional, probablemente desde una multiplicidad de ejes o desde una perspectiva aérea, como insinúa Müller. Rubiera hablará del efecto *travelling*. La enunciación del texto

espectacular, por el contrario, se confrontará con una realidad ineludible, la producción de presencias en un espacio físico. Esa determinación será cualquier cosa menos inespecífica, así como su perspectiva, que estará determinada por sus respectivos ejes, circunstancia que difícilmente provocará la sensación aérea, cenital o fluctuante que se experimenta al leer a Calderón. Quizá restaurar un espacio y un tiempo absolutos formase parte del ideal estético de Calderón por alguna razón que estuviera más allá de la no menos importante y pragmática economía de medios a la que obligaba las limitaciones de 7 por 7 metros del tablado.

## Conclusiones

Si la perspectiva enunciativa nos ha permitido en un primer momento advertir el condicionamiento recíproco entre texto y espectáculo, las implicaciones pragmáticas de su lectura nos han permitido confirmarlo. Es decir, el lector es interpelado para adoptar una posición imaginativa más completa y asumir el papel de un director de escena virtual que asigna referentes simultáneamente en dos direcciones imaginarias: la del espacio de la ficción y la del espacio escenográfico, como lugar real y destino de esa clase de textualidad. De los tópicos tratados, el decoro y el aparte tienen una larga y venerable tradición discursiva. Acerca del primero se ha podido constatar que su existencia se debe a algo más que a un mero efecto de verosimilitud y que constituye un condicionante rígido del teatro aurisecular. Indagar las raíces del decoro nos lleva a un imaginario ligado a un ‘modelo’ de sociedad y los anhelos de un *ethos* plural, que tiene en cuenta tanto lo popular cuanto lo aristocrático y hegemónico, que espera del teatro aurisecular la expresión y confirmación de tales anhelos.

Al abordar los textos de *El alcalde de Zalamea* y de *La vida es sueño*, hemos puesto de relieve la construcción del espacio desde la enunciación como un acto lingüístico que determina sin especificar, es decir, sin concretar las coordenadas del espacio imaginario de la acción. Constatábamos así cómo la palabra del personaje –mediante la percepción de alguno de sus sentidos, prioritariamente la vista– crea el mundo ficcional en lo que denominamos *performativos ontológicos*: los objetos, los lugares, las personas son y se hacen visibles semióticamente porque alguien ‘autorizado y confiable’ lo comunica a partir de una referencia que no precede al predicado sino que se instaura con este en el momento de su realización verbal. La realidad ficcional se hace en el teatro aurisecular como consecuencia de un cruce permanente de estas miradas y palabras, que comunican las respectivas posiciones de sujeto desde las cuales el dramaturgo diseña estratégicamente la configuración de ese mundo: el habla se origina en una posición de sujeto, en un cuerpo de enunciadores, cuyos significados si no están determinados en todas sus sutilezas, sí están ancorados en las mallas de un dispositivo de comunicación.

## Referencias bibliográficas

- AMOSSY, R. y A. Herschberg, *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2001.
- ARELLANO, Ignacio, *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto, 2001.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del Teatro Español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2012.
- AUSTIN, John, *Cómo hacer cosas con palabras*, Madrid, Paidós, 1988.
- BAJTÍN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal* Madrid, Siglo XXI, 1999.
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general I*, Madrid, Siglo XXI, 2003.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco, 1997.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra, 2001.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El alcalde de Zalamea*, ed. Stefano Arata, *Teatro de palabras*, 2009, 3, pp 69-205.
- CHARADEAU, P. y D. Maingeneau, *Dicionário de Análise do Discurso*, São Paulo, Contexto, 2004.
- DE TORO, Fernando, *Semiótica del Teatro*, Buenos Aires, Galerna, 1987.
- DUCROT, Oswald, *O dizer e o dito*, Campinas, Pontes, 1987.
- DOLEŽEL, Lubomír, *Heterocósmica, ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco, 1999.
- ECO, Umberto, *Lector in fábula, La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen, 1993.
- FAIRCLOUGH, Norman, *Discurso e mudança social* Brasília, UnB, 2001.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011.
- GARCÍA, M. y M. Tordesillas, *La enunciación en la lengua*, Madrid, Gredos, 2001.
- GEISLER, Eberhard, *La representación del espacio en la literatura española del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, 2013.
- HARSHAW, Benjamín: «Ficcionalidad y campos de referencia», en A. Garrido Domínguez ed., *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, 1997, pp. 123-159.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Edicial, 1986.
- KERBRAT-ORECCHIONI, *Análise da conversação*, São Paulo, Parábola, 2006.
- KOWZAN, Tadeusz, *El signo y el teatro*, Madrid, Arco, 1997.

- LEHMANN, Hans-Thies, *Teatro pós-dramático*, São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- LOZANO, J., C. Peña-marín y G. Abril, *Análise do discurso. Por uma Semiótica da Interação Textual*, São Paulo, Literamundi, 2002 [traducción de la edición de Cátedra 1982].
- MAINGUENEAU, Dominique, *Cenas da enunciação*, São Paulo, Parábola, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Discurso Literário*, São Paulo, Contexto, 2006 [específicamente el capítulo «O ethos», pp. 266-291].
- MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmática para o discurso literário*, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- OHMANN, Richard, «Los actos de habla y la definición de la literatura», en José Antonio Mayoral ed., *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco, 1987, pp. 11-34.
- OHMANN, Richard, «El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas», en José Antonio Mayoral ed., *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco, 1987, pp. 35-57.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro*, Barcelona, Paidós, 1990.
- PAVIS, Patrice, *O teatro no cruzamento de culturas*, São Paulo, Perspectivas, 2008.
- PAVEL, Thomas, *Mundos de ficción*, Caracas, Monte Ávila, 1995, pp. 93-138.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2013.
- RUBIERA, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del siglo de oro*, Madrid, Arco, 2005.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español* (desde sus orígenes hasta 1900), Madrid, Cátedra, 2000.
- RYAN, Marie-Laure: «Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción», en A. Garrido Domínguez ed., *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, 1997, pp. 181-206.
- SEARLE, John, *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 2001.
- STROSETZKI, Christoph, «El espacio entre *res cogitans* y *res extensa*», en Eberhard Geisler ed., *La representación del espacio en la literatura española del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, 2013.
- TIRSO DE MOLINA, *El burlador de Sevilla*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1996.
- TIRSO DE MOLINA, *El vergonzoso en palacio*, ed. Everett Hesse, Madrid, Cátedra, 1983.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. A David Kossoff, Madrid, Castalia, 1990.

- VEGA CARPIO, Lope de, *Fuenteovejuna*, ed. Juan María Marín, Madrid, Cátedra, 2004.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- VITSE, Marc, «El segundo hálito del teatro», en Jean Canavaggio ed., *Historia de la Literatura Española*, Siglo XVII, Barcelona, Ariel, 1995, pp. 198-224.
- ZAMORANO, Miguel Ángel, «El proceso de identificación como estrategia discursiva», en Alba Peinado y Luis M. González ed., *Motivos & Estrategias*, Instituto Politécnico de Leiría y Universidad de Granada, 2009. pp. 149-173.
- ZAMORANO, Miguel Ángel, «Estrategias de enunciación en el teatro de Dias Gomes», *Revista Repertório de Teatro e Dança* [Salvador de Bahia, PPGAC/UFBA], 16, 2011, pp. 31-45.

# De la pragmática del diálogo teatral a la retórica de la pregunta directa

Marco A. Gutiérrez  
Universidad del País Vasco/EHU  
[marcoantonio.gutierrez@ehu.es](mailto:marcoantonio.gutierrez@ehu.es)

## 1. Consideraciones preliminares

Este trabajo tiene una decidida voluntad de establecer un productivo maridaje entre teorías pragmático-lingüísticas y análisis de lo literario-teatral en un corpus del Siglo de Oro español. Sabido es que los estudios de uno y otro tipo van normalmente de la mano de disciplinas académicas que, aunque en principio hermanadas hasta el punto de ser más bien dos caras de una misma moneda, en la actualidad y fruto de una imparable, progresiva y, por qué no decirlo, en no pocas ocasiones discutible<sup>1</sup> superespecialización, han disociado tanto sus caminos que apenas si se reconocen.

Cierto es que la propuesta que aquí presentamos, aunque en alguna medida innovadora en lo que hace a sus métodos y planeamientos, tiene a la vez unos objetivos modestos. Con todo, si las premisas de las que partimos son básicamente correctas y la dirección hacia la que encaminamos nuestros objetivos no es errada, entonces podremos decir que ya hemos avanzado un buen trecho.

Para sustanciar nuestra propuesta metodológica partimos del estudio y análisis de un pequeño corpus compuesto de tres obras teatrales de diferentes autores del Siglo de Oro de reconocida autoridad, a saber<sup>2</sup>: *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega (1631), *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca (1636), y *Trampa adelante*, de Agustín Moreto (1654).

---

<sup>1</sup> Hiato académico que sospechamos es más profundo y tiene efectos más perniciosos de los que uno pudiera sospechar a primera vista.

<sup>2</sup> Entre paréntesis ofrecemos el año de su publicación, pero la crítica cree que alguna de ellas pudo haberse escrito unos años antes. Para este asunto, que aquí no resulta trascendente, nos remitimos a las respectivas introducciones de las ediciones críticas de las que hemos tomado el texto y de las que dejamos constancia en la bibliografía que consignamos al final del presente trabajo.

Nótese, a su vez, que cada una de estas tres obras se inscribe dentro de un (sub-)género diferente<sup>3</sup>. Así, la obra en cuestión de Lope de Vega, como hace notar García Reidy (2009, p. 19), “se sitúa en la línea de los dramas palatinos”; sobre la de Calderón de la Barca comenta Antonucci (2008, p. 37), “no es una obra meramente didáctica sino, como suelen ser las tragedias, una obra metafísica abierta a la duda y la interrogación”; y, por último, la de Moreto pertenece al tipo de comedias llamadas de ‘capa y espada’ (Martínez Berbel, 2011, p. 229).

En lo que hace a la extensión de las obras conviene reseñar que esta es bastante similar para todas ellas: el número de versos es, respectivamente, 3.021, 3.319 y 3.150. Ello supone que trabajamos con un corpus total de 9.489 versos.

Como puede comprobarse, desde el punto de vista metodológico hemos buscado, por una lado, una cierta homogeneidad en aspectos como el género, la época o la extensión; y, por otro, una cierta diversidad, en lo que respecta al subgénero y a la temática que lleva aparejada. De esa manera entendemos que los datos de síntesis que obtengamos a través de diferentes porcentajes y estadísticas harán más significativas las explicaciones sobre las semejanzas o diferencias que encontremos entre las distintas obras o personajes<sup>4</sup>.

Entendemos que nuestro interés por buscar un amplio margen de compatibilidad tanto formal, en lo que hace a variables, como también de fondo, en lo que concierne a aspectos de método, no resulta en absoluto gratuita. Pondremos un ejemplo que entendemos puede darnos

---

<sup>3</sup> No es este el lugar oportuno para entrar en el debate sobre los límites entre unos (sub-)tipos y otros, si bien, no está demás reseñar, como hace Arellano (2006, p. 34), que “[h]ay una separación bien definida entre las obras cómicas y la trágicas”. Sea como fuere, queremos reseñar aquí que no solo somos conscientes de que las tres obras en cuestión no son por completo asimilables a un mismo subgénero literario, sino que tal hecho ha sido buscado a propósito con el fin de poder contrastar si las discrepancias que nos ofrecen los datos cuantitativos justifican además, en la medida que les corresponda, la aludida pertenencia a subgéneros literarios diferentes. Si nuestras premisas apuntaran en la dirección correcta, entonces quedaría allanado el camino para futuros análisis que completen y complementen los presentes, pues los resultados aquí obtenidos nos permitirían hacer ciertas predicciones de no escaso interés tanto sobre las semejanzas entre obras asimilables en cuanto al género como en lo que hace al establecimiento de parámetros que nos ayuden a determinar –directa o indirectamente– las fronteras entre obras de diferentes (sub-)géneros.

<sup>4</sup> En este sentido cabe decir que no es casual no solo que las tres obras tengan un número de versos parecido, sino que además sean relativamente extensas, pues de esta manera el corpus queda más homogenizado y también más a resguardo de la carga subjetiva que conlleva cualquier interpretación estadística. Sea como fuere, entendemos que los 9.489 versos totales analizados nos ofrecen un corpus no desdeñable, sobre todo si tenemos en cuenta que están condensados solo en tres obras, lo que limita, a su vez, un cierto riesgo de dispersión que distorsionaría las interpretaciones que en cada caso correspondan.

una idea bastante aproximada de las consecuencias que pueden tener nuestras premisas de trabajo.

En un momento determinado de su *Castigo sin venganza* Lope de Vega hace decir a un personaje (El Conde Federico, hijo del Duque de Ferrara, protagonista de la obra) los siguientes versos:

FEDERICO            Bien dicen que nuestra vida  
                             es sueño, y que toda es sueño,  
                             pues que no sólo dormidos,  
                             pero aun estando despiertos  
                             cosas imagina un hombre  
                             que al más abrasado enfermo  
                             con frenesí no pudieran  
                             llegar a su entendimiento  
                             (vv. 929-935)

A su vez, el Príncipe Segismundo, protagonista de *La vida es sueño*, en el famoso monólogo que cierra la Segunda jornada recita los tan conocidos siguientes versos:

SEGISMUNDO        Y así haremos, pues estamos  
                             en mundo tan singular  
                             que el vivir sólo es soñar;  
                             y la experiencia me enseña  
                             que el hombre que vive sueña  
                             lo que es, hasta despertar.  
                             [...]  
                             ¿Qué es la vida? Un frenesí.  
                             ¿Qué es la vida? Una ilusión,  
                             una sombra, una ficción,  
                             y el mayor bien es pequeño  
                             (vv. 2152-2184)

Nos parece importante reseñar que los parecidos entre uno y otro pasaje no se deben tanto a que existiera una intención explícita de plagio cuanto al hecho de que en esta época la idea de que la ‘vida es sueño’ se había convertido en un tópico literario recurrente. Como hace notar Antonucci (2008, pp. 38-39), se trata de una premisa “que de hecho comparten también filosofías no cristianas, tanto occidentales (la estoica sobre todo) como orientales: ‘la vida y los bienes de los mortales equivalen a un sueño por su brevedad e inconsistencia’”. De lo que acabamos de decir nos interesa reseñar que no es casual la elección de tres autores en cuestión, a pesar de que sus ideales estéticos y sus convicciones éticas no fueran del todo coincidentes.

## 2. Las premisas pragmáticas como punto de partida

Antes de entrar en el análisis propiamente dicho de los textos que nos van a ocupar, queremos hacer varias consideraciones sobre la pertinencia de la perspectiva pragmática para el fin que aquí vamos a perseguir. Con todo, queremos subrayar, en primer lugar, que no se trata propiamente de un *parti pris*, como hubiera podido ocurrir con un lingüista pragmatista, de suerte que mirando *pro domo sua* hubiera dado por supuesto *a priori* la bondad de su método para (casi) cualquier objetivo que persiguiéramos. En nuestro caso ocurre más bien lo contrario, esto es, de las características naturales del objeto que queremos someter a estudio se desprende la posible validez de la perspectiva pragmática para su análisis.

En consecuencia, por tanto, nuestro primer paso será precisamente tomar como punto de partida un hecho discursivo que de manera prototípica defina y condicione la propia esencia y desarrollo de una obra teatral, o bien, al menos, el tipo de obras teatrales que aquí sometemos a análisis<sup>5</sup>. Los datos generales que vamos a presentar a continuación sobre el uso de enunciados interrogativos directos<sup>6</sup> en dichas obras son bastante significativos al respecto.

En *El castigo sin venganza* de Lope hemos documentado un total de 215 ejemplos (de un total de 3.021 versos); en *La vida es sueño* 195 (de un total de 3.319), y en *Trampa adelante* 526 (de un total de 3.150). Como puede comprobarse estos datos iniciales no son en absoluto desdeñables. Con todo, entendemos que son solo un punto de partida formal-gramatical, por así decir. Ello se debe a que en muchas ocasiones la pregunta formulada se extiende a lo largo de varios versos. Diremos, para ser más exactos, que en la obra de Lope los versos donde, en todo o en parte, encontramos una pregunta son 368, en la de Calderón 402 y en la de Moreto 668. Ello supone que cada pregunta afecta a un promedio de 1,7 versos en la obra del primer autor, a 2,06 en la del segundo y a 1,2 en la del tercero. Nótese, por lo demás, el siguiente hecho: el promedio más bajo lo encontramos en Moreto (1,2); sin embargo, en su obra el número total de preguntas es más del doble que en las otras dos analizadas, aunque el número de versos en los tres textos es

---

<sup>5</sup> Digamos, en cualquier caso, que la elección del teatro barroco no ha sido casual ni desinteresada. Las cualidades y características del mismo, cumbre de la propia producción literaria hispánica, tienen uno de sus pilares básicos precisamente en la densidad del discurso, tanto desde el punto de vista retórico/formal como ideacional/de contenido.

<sup>6</sup> La casi totalidad de los ejemplos recogidos aparecen enmarcados entre signos de interrogación por los editores modernos. Solo en muy contadas excepciones las oraciones en cuestión no aparecen marcadas explícitamente como interrogativas directas, aunque en nuestra opinión lo hubieran podido estar; este es el motivo por el que las hemos tenido en cuenta.

bastante parecido. La conclusión que parece seguirse de ello es que el ritmo de *Trampa adelante* es mucho más vivo que en las otras dos comedias<sup>7</sup>.

Los datos anteriores también nos sirven para sustanciar otro tipo de porcentajes que, en nuestra opinión, no carecen de interés, a saber, cada cuántos versos se genera la expectativa de que aparezca una pregunta:

**Tabla 1.** Distribución de versos que contienen preguntas (total o parcialmente)

|                | Número de versos | Núm. versos con pregunta | % versos con pregunta |
|----------------|------------------|--------------------------|-----------------------|
| <i>Castigo</i> | 3021             | 368                      | 12,2%                 |
| <i>Vida</i>    | 3319             | 402                      | 12,1%                 |
| <i>Trampa</i>  | 3150             | 668                      | 21,2%                 |
| Corpus         | 9490             | 1438                     | 15,2%                 |

Una primera conclusión que sacamos de los datos anteriores es que ciertamente puede considerarse que la pregunta directa es una recurso fundamental para lograr que avance el diálogo; y, lo que es más importante, su uso le permite al autor modular el ritmo del propio desarrollo de la trama y hacer los ‘quiebros del guión’ que estime oportunos para mantener el interés y la atención del auditorio<sup>8</sup>.

Permítasenos ahora abandonar por un momento las estadísticas y hacer una consideración cualitativa sobre el alcance pragmático-discursivo de la pregunta<sup>9</sup>. En efecto, una pregunta

<sup>7</sup> También habría que tener en cuenta que la mayor o menor seriedad de los temas tratados influyen. Por ello, no parece casual que sea en la obra calderoniana donde el porcentaje (el 2,0) que nos ocupa sea el mayor de los tres. Tampoco resulta sorprendente que el porcentaje que encontramos en *El castigo sin venganza* (1,7) sea muy parecido al promedio de los tres porcentajes en cuestión (1,6), lo que da a entender que el ritmo escénico de dicha obra es diferente al de las obras dos, aunque se acerca más al de *La vida es sueño* (2,0) que al de *Trampa adelante* (1,2). Sea como fuere, nótese que, aunque la extensión media de las preguntas en la obra lopesca es diferente a la que encontramos en la obra calderoniana, la expectativa de aparición –como se indica un poco más adelante– es la misma en ambos casos, cada 8,2 versos.

<sup>8</sup> Que los datos y porcentajes que venimos manejando no son excepcionales lo demuestra también el siguiente hecho: en la obra latina intitulada *Asinaria*, de Plauto, encontramos 220 ejemplos de oraciones interrogativas directas en los 947 versos de que consta la obra. Si tenemos presente que el promedio de palabras por verso en la obra de Moreto es de 6 y en la de Plauto 8 y aplicamos el coeficiente reductor correspondiente, nos encontramos con que en términos relativos comparados el promedio de aparición de una pregunta en la obra de Plauto sería de 4,3 versos y en la de Moreto 4,5 versos (esto es, 6,0 menos 1,5).

<sup>9</sup> Las consideraciones sintéticas que siguen están extraídas de Mendenhall (1990: pp. 75-77) y Gutiérrez Ordóñez (1997: pp. 26-27).

cumple al menos los siguientes cometidos: a) instauro un espacio interlocutivo<sup>10</sup>; b) comprometo a los interlocutores en un proceso de intercambio; c) determina lo que está en cuestión; d) diferencia este universo de discurso de cualquier otro universo de discurso; e) opera una separación entre todas las informaciones y todos los actos discursivos; f) decide qué es pertinente, conveniente y aceptable, y qué informaciones se suponen compartidas y cuáles nuevas.

De lo que acabamos de decir se sigue que ante todo la pregunta (directa, explícita) es una estrategia discursiva que va más allá del propio emisor<sup>11</sup>. Este hecho nos da pie para avanzar un paso más en lo que hace a la justificación de nuestros argumentos metodológicos, a saber, que el hecho de comprometer explícitamente a más de un receptor (real o ficticio, como ya se ha dicho) en el acto comunicativo implica un análisis pragmático del proceso en cuestión para llegar a conocer a fondo el mecanismo y su eficacia. Por otro lado, tampoco debemos obviar las consecuencias prácticas que ello conlleva, a saber, el análisis pragmático-discursivo ha de ir más allá del propio enunciado interrogativo; incluso debiera ir más allá de los propios contenidos de la palabras utilizadas para adentrarse en los aspectos ‘ideacionales’, esto es, en las intenciones que mueven a las personas a preguntar y/o responder lo que llegado el caso preguntan o/y responden.

Es probable que más de un lector se haya percatado de que cuanto acabamos de reseñar podría incidir de una u otra forma en las estadísticas que hemos ofrecido más arriba, de suerte que éstas debieran revisarse en alguna medida. Tal vez alguno pudiera pensar que la dinámica de las respuestas suele ser diferente a la de las preguntas, de suerte que a menudo son más breves y concisas, esto es, ocupan menos espacio, lo cual también tendría alguna incidencia en tales estadísticas. A todo ello queremos nosotros añadir también un hecho que nos parece de no escasa trascendencia, como veremos en su momento, a saber, que con más frecuencia de la esperable en principio las preguntas no obtienen respuesta, al menos no la esperada o en los términos deseados. Como consecuencia de todas estas variables estimamos que desde el punto de vista estadístico la estrategia discursiva pregunta/respuesta en su conjunto, que es la que aquí nos interesa para su análisis pragmático, podría estimarse que añadiría una extensión suplementaria a las que hemos sustanciado un poco más arriba para las obras que nos ocupan. No obstante, no creemos ni necesario ni oportuno ir más allá de esta consideración teórica y generar estadísticas

---

<sup>10</sup> Téngase en cuenta que dicho espacio inter-locutivo teatral puede ser también ficticio, de suerte que o bien el actor se desdoble (él y su conciencia), o bien el público sea en última instancia el destinatario (aunque interlocutor sin voz), o bien ambos (y sus propias conciencias).

<sup>11</sup> Más adelante veremos que una pregunta puede ser más cosas de las que acabamos de decir, o servir para más fines de los aquí en principio consignados.

de uso *ad nauseam*, porque en definitiva ello haría más oscura nuestra presentación de los hechos y seguramente menos objetivos los argumentos que se siguen de los porcentajes utilizados.

Entendemos que tales cuantitativos resultan suficientemente elocuentes por sí mismos en relación al alcance cuantitativo de las implicaciones pragmáticas generadas por la estrategia discursiva de la dinámica pregunta/respuesta<sup>12</sup>.

## 2.1. Consideraciones complementarias

Antes de terminar con estas consideraciones preliminares queremos hacer algunos comentarios acerca de trabajos realizados por otros investigadores desde diferentes enfoques pragmáticos acerca del papel de la pregunta en el diálogo dentro de las obras teatrales. De esta forma no solo quedará relativizada nuestra postura al respecto, sino que también se hará patente la oportunidad (o incluso la necesidad) de optar por un enfoque práctico y metodológico como el que aquí proponemos.

María del Carmen Bobes Naves (1992, pp. 8-9) en la Introducción de su, por lo demás estupenda monografía, titulada *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, recuerda el gran interés que suscita en la actualidad el discurso dialogado en diferentes ámbitos, de suerte que ello seguramente se deba “no a una sola, sino a varias causas”. Entre los diversos autores que allí cita están Gadamer (1977) o Grice. Resulta, no obstante, llamativo, sobre todo si se tiene *in mente* lo que hemos dicho en el subapartado anterior, que dicha investigadora mencione en su aludida monografía solo en contadísimas ocasiones y de forma muy somera el término ‘pregunta’. He aquí uno de esos raros botones de muestra: “«[...] entre tales regularidades cabe destacar que cada acto social está determinado por el último acto del otro» (Argyle, M., 1979). Así, las preguntas van seguidas de respuestas [...]” (Bobes, 1992, p. 47). Nótese con qué facilidad se acepta como una ‘regularidad’ que las preguntas vayan seguidas de respuestas.

Solo una cita más, para no alargarnos demasiado: “Juan cambia sustancialmente su modo de verbalizar (usa frases más apasionadas: de las afirmaciones que presentaba como aceptadas, pasa a un esquema retórico de preguntas y de imprecaciones directas)” (Bobes, 1992, pp. 147-

<sup>12</sup>

Con todo, no quisiéramos dar la impresión de que los datos concretos aquí ofrecidos no puedan ser susceptibles de ser matizados en alguna medida, ni que la interpretación que nosotros hacemos de ellos sea la única posible. Simplemente los tomamos como indiciarios, si bien la rotundidad de los mismos les añade un valor que no debiera despreciarse desde el punto de vista cualitativo y argumentativo.

148). Es llamativo que la autora no indague más en los elementos formales que sustentan esas “frases más apasionadas”.

No menos sorprendente resulta, en cualquier caso, el hecho de que, como ya se ha recordado un poco más arriba, Bobes (1992, p. 9) mencione –y solo se limite a mencionar<sup>13</sup>– a Gadamer (1977) y su ‘lógica de la pregunta y la respuesta’, sobre todo si se tiene en cuenta que dicho filósofo alemán hace del método erístico de la escuela socrático-platónica leit-motiv de su filosofía, no solo en lo que concierne al conocimiento del mundo en general, sino también en lo que se refiere a la interpretación de la obra de arte en particular<sup>14</sup>.

La extensa monografía en cuestión de Gadamer ([1986] 1977-1992), intitulada *Verdad y método*, obra cumbre de la hermenéutica contemporánea, dedica numerosas páginas al asunto que aquí nos ocupa, de suerte que una lectura mínimamente atenta debiera poner en guardia a cualquier estudioso sobre la importancia de la ‘pregunta’. Nos bastará mencionar un pasaje, casi tomado al azar, para persuadirnos de ello: “para todo conocimiento y discurso que quiera conocer el contenido de las cosas la pregunta va por delante. Una conversación que quiera llegar a explicar una cosa tiene que empezar por quebrar esta cosa a través de una pregunta [...]. Todo saber pasa por la pregunta” (Gadamer, [1986] 1977-1992, I, p. 440). No nos extendemos más sobre esta cuestión toda vez que más adelante volveremos sobre ella.

A continuación nos vamos a referir a la densa y extensa obra del estudioso alemán Leo Spitzer ([1922] 2007) intitulada *Lingua italiana del dialogo*<sup>15</sup>. El primer aspecto que queremos resaltar es el hecho de que en este trabajo, al igual que en la monografía de Bobes aludida en párrafos precedentes, se busca un enfoque pragmático-lingüístico del diálogo en las obras literarias. Otro aspecto en el que ambos autores coinciden es en dar no poca relevancia a las obras teatrales, aunque es cierto que en la práctica esto se sustancia de manera diferente. Así, mientras que Bobes (1992) se limita a citar de forma más o menos genérica autores u obras teatrales (como *La Celestina*, pp. 12 y 45, Pirandello, O’Neil, García Lorca (*Yerma*) p. 16, Ibsen, Beckett, p.

---

<sup>13</sup> En realidad algo parecido debiéramos decir en lo que concierne a Grice, al cual solo cita nominalmente, sin referirse a ningún trabajo concreto del estudioso norteamericano en cuestión (Bobes, 1992, p. 9); solo en el apartado siguiente alude expresamente a «[l]as *normas del discurso* (Ducrot), denominadas por Grice *máximas conversacionales*, o por Gordon y Lakoff *postulados de conversación*» (Bobes, 1992, p. 59).

<sup>14</sup> Si bien es cierto que la dialéctica pregunta/respuesta se nos muestra en niveles diferentes en uno y otro caso, como el propio Gadamer ([1986] 1977-1992, II, pp. 14-15) deja constancia.

<sup>15</sup> Obra que nosotros citamos por la reciente traducción de Livia Tonelli (2007).

17)<sup>16</sup>, la monografía de Spitzer está “[b]asata su opere letterarie, soprattutto teatrali ‘non dai grandi mai dai medi’” (Caffi, 2007, p. 16). En buena medida aquí empiezan y terminan las semejanzas entre un trabajo y otro. Las diferencias de método justifican ya por sí mismas los resultados tan dispares que encontramos en sendos estudios. Por tal motivo no nos parece casual que en Spitzer tenga cabida un análisis siquiera parcial de la dinámica pregunta/respuesta en el diálogo y alguna de las consecuencias que de ello se sigue, como trataremos de mostrar a continuación. No debemos olvidar, en cualquier caso, que, aunque la obra en cuestión del romanista alemán fue escrita entre 1914 y 1922<sup>17</sup>, “è una trattazione pragmatica *ante litteram*, di straordinaria e inuguagliata ricchezza, dell’italiano”, como atinadamente apunta Caffi (2007, p. 20)<sup>18</sup>.

Bien podría decirse que en *La lingua italiana del dialogo* la preocupación de Spitzer por la función y relevancia dentro del diálogo del juego basado en la pregunta/respuesta se encuentra un poco por todas partes. No obstante, el romanista alemán en ningún momento se plantea un estudio sistemático del asunto. Ciertamente es que Spitzer no tiene *in mente* como premisa metodológica condicionante un análisis sistemático del diálogo, pues, según hace notar Renzi<sup>19</sup>, “Spitzer non è stato un teorico forte, ma piuttosto un entusiastico improvvisatore di principi, anche se spesso geniali” Esta actitud de Spitzer tiene su interés e importancia en relación al tema que nos ocupa, como pone de manifiesto la siguiente hipótesis de Segre (2007, p. 14): “Non si può sapere se Spitzer, in queste ultime considerazioni, tenesse presente una pagina in cui Bally afferma che “les formes parlées des différentes langues se rassemblent étonnamment: il suffit de penser au jeu des questions et des réponses dans le dialogue, et de leurs formules partout identiques””.

Sea como fuere, lo cierto es que sus observaciones particulares no carecen en absoluto de interés; por tal motivo nos parece que lo más oportuno será dejar constancia en lo que sigue de las principales acotaciones que Spitzer dejó aquí y allá sobre el asunto que nos ocupa. Tal vez el

---

<sup>16</sup> En otro momento Bobes (1992, p. 81) alude de manera genérica a un género teatral: “podemos ver cómo los diálogos directos de la obra dramática pueden tener diversas variantes y ser más o menos abiertos o dogmáticos, o más o menos lógicos”.

<sup>17</sup> Véanse al respecto las consideraciones de Caffi (2007, pp. 16-17, n. 6).

<sup>18</sup> No es este el lugar para profundizar en los rasgos que en opinión de Caffi (2007) permiten calificar de ‘pragmático’ el enfoque dado por Spitzer a su trabajo, por ello nos remitimos al esclarecedor estudio que acompaña a la ya citada traducción italiana de la obra y que no por casualidad intitula: “La pragmatica a venire di Leo Spitzer”.

<sup>19</sup> Cita que tomamos de Caffi (2007, p. 16).

subapartado donde más protagonismo tiene el análisis del ciclo discursivo pregunta-respuesta sea el que él intitula de manera harto sugerente como ‘Intreccio tra discorso e replica’ (Spitzer, 2007, pp. 239-254). En él se analiza sobre todo el asunto de ‘La ripetizione di segmenti del discorso dell’interlocutore’, esto es, focaliza su estudio en lo que suele llamarse la ‘respuesta ecoica’. Tras una atenta lectura de las numerosas variantes que ofrece este esquema discursivo uno se percata enseguida de que la dinámica dialógica de tipo ecoico que, *a priori*, pudiera pensarse como la más natural y simple en el diálogo interpersonal, resulta ser mucho más diversa de lo esperable, hasta el punto de que el estrecho nexo de unión (o, mejor, de compromiso) que virtualmente se tiende entre quien pregunta y quien es interpelado puede resolverse de muy diversas maneras. No ocupan un rango menor, ni por cantidad ni por calidad, aquellas en las que de una u otra manera el interpelador resulta burlado por el interpelado, por más que, al menos en apariencia, la respuesta formal sea cortés. Tal situación resulta particularmente significativa para los fines que perseguimos en este trabajo, toda vez que nos alerta sobre las posibilidades de transgresión de la ‘cortesía comunicativa’ que el propio lenguaje ofrece al hablante, sobre el que trataremos ampliamente en el apartado que sigue. Así, en un momento determinado Spitzer (2007, p. 250) comenta: “Una domanda ironica, come quella negli esempi riportati sopra, può divenire semplicemente ‘retorica’: colui che pone la domanda non si aspetta risposta, come in Neri, p. 48 —Neri: *Veng’ ar picchetto a di’ le su’ ragioni*. —Milite: *Dove? ... le vo’ di’ qui, brutto majale*”.

No menos interés tienen los párrafos dedicados a lo que Spitzer (2007, pp. 183-184) trata como “l’atteggiamento opposto, non sollecito, consiste nel limitarsi a rispondere con lo stretto necessario a quanto ci viene richiesto”; podemos dar un paso más de la mano de Spitzer (2007, pp. 184-185): “Dalla ripetizione meccanica delle parole dell’interlocutore, si riciava invece l’impressione di una servile condiscendenza”; y, por último, como no podía ser menos, Spitzer (2007, pp. 185-190) nos conduce magistralmente por las diversas maneras de eludir una respuesta ‘cortés’: “Il parlante, in fine, se non vuole rispondere, può lasciar senza risposta una domanda, compiendo naturalmente un atto di villania nei confronti dell’ascoltatore [...]. Più civile dell’ignorare la domanda dell’interlocutore è in ogni caso dichiarare di non conoscere la risposta [...]. Un’altra scapatoia si ha con la dichiarazione che ‘in realtà’, ‘in fin dei conti’ no si può rispondere [...]. Abastanza goffo è il tentativo di eludere la risposta adducendo como pretesto l’impellenza di un’ altra azione [...]. Un altro esempio di ingegnosa scappatoria si ha quando a una domanda si risponde con un’altra domanda, un espediente che notoriamente viene ritenuto una caratteristica degli ebrei [...]. La forma estrema, in fine, con cui il parlante può esprimere la sua contrarietà, è il refuito di risponderé”.

Si nos hemos alargado tanto con la cita precedente ello se debe al siguiente motivo, que entendemos en absoluto resulta baladí, a saber, porque justifica que en el próximo apartado no

demos a priori por válidas las tesis pragmáticas de Grice, limitándonos a aplicarlas de manera más o menos mecánica, sino que más bien las intentemos contrastar y validar con datos concretos recogidos de forma sistemática. Tales datos, en fin, se refieren a conceptos sustanciados en buena medida a partir de las observaciones formuladas por Spitzer en la cita precedente y en otros pasajes de su ya varias veces aludida monografía.

Pasamos ahora a comentar algunos aspectos de la interesante producción de Anne Ubersfeld ([1977] 2010, [1981] 2009, [1996] 2005)<sup>20</sup> que lleva por título general *Lire le théâtre*. Reseñaremos, para empezar, la particular atención que presta dicha autora en los capítulos quinto y sexto de la tercera entrega (Ubersfeld [1996] 2005, pp. 69-116) a las aplicaciones que las teorías pragmáticas de autores como Grice, Austin, Searle o Ducrot tienen dentro del ámbito del diálogo teatral. Sin embargo, en contadas ocasiones y de manera más bien accidental hace referencia al papel que puede tener la dinámica pregunta/respuesta en este tipo de análisis del discurso dialógico. Por otra parte, cuando trata este asunto se adhiere a la *communis opinio* de que el mero hecho de preguntar obliga al interpelado a responder guiado por una intención basada en la ‘cooperación discursiva’ (Ubersfeld ([1977] 2010, p. 210):

Ainsi comme le montre O. Ducrot avec beaucoup de précision, toute scène d’interrogatoire ou simplement d’interrogation suppose (ou plus exactement présuppose) que le personnage qui interroge a *qualité* pour le faire, donc les rapports ‘juridiques’ entre l’interrogateur et l’interrogé sont tels qu’une pareille relation de langage est possible, et que l’interrogé est *obligé* de répondre ou s’oblige à le faire.

A lo largo del presente trabajo trataremos de mostrar cuán lejos de la realidad están las tesis sostenidas en la cita precedente. Tal error de principio es seguramente lo que impide a Ubersfeld percatarse de que la estrategia pregunta/respuesta es uno de los pilares básicos sobre los que se asienta el propio avance de la trama, lo que equivale a decir que no es solo un recurso discursivo, sino que también, y de manera especial, como ya hemos apuntado un poco más arriba, una ‘herramienta’ que permite al autor controlar en todo momento la ‘tensión dramática’ y, por ende, dosificar el desarrollo de la acción con el fin de mantener vivas las expectativas generadas en el público.

En un determinado momento (Ubersfeld [1996] 2005, p. 141) trae a colación una conocida cita de Jakobson: “L’ambiguïté est une propriété intrinsèque, inaliénable de tout message centré sur lui-même, bref, c’est un corollaire obligé de la poésie”. Y un poco más adelante, al referirse al

---

<sup>20</sup> Como es bien sabido la producción de dicha autora sobre cuestiones teatrales es muy extensa. Nosotros aquí solo vamos a referirnos a las tres monografías de dicha serie publicadas por primera vez entre 1977 y 1996.

teatro, dobla la apuesta jakobsoniana en los siguientes términos: “Il y a donc au théâtre, si l’on peut dire, un *poétique au carré*, le poétique des signes de la représentation redoublant celui du langage”. Nosotros, por nuestra parte, no creemos que esta tesis resulte exagerada, pero sí nos parece oportuno apostillar que, si Ubersfeld creía en lo que implicaban sus propias palabras, debiera haber supuesto que ello difícilmente podía resultar compatible con la opinión que mantenía sobre las aludidas responsabilidades comunicativo-discursivas que encontraría un personaje teatral al ser interpelado por otro (o por sí mismo), mediante una pregunta real o fingida (léase retórica).

No quisiéramos terminar este apartado sin hacer una acotación relativa a la escasa atención que se suele prestar a la dinámica discursiva que genera la estrategia pregunta/respuesta en el diálogo o/y conversación. Tal circunstancia nos la encontramos en monografías como las de Gallardo-Paúls (1996, 1993)<sup>21</sup>, Llorente Arcocha (1996)<sup>22</sup> o Moeschler (1996, 1985, 1982)<sup>23</sup>, así como en obras de varia autoría como *Los sistemas de diálogo* de Joaquim Llisterri y María Jesús Machuca (ed., 2006), o en el número monográfico de *Verbum* (XXI/2, 1999) intitulado *Une théorie de la conversation est-elle possible?* y coordinado por Michel Musiol y Alain Trognon<sup>24</sup>. Con todo, nos parece no solo oportuno, sino incluso necesario dar cuenta de los dos breves trabajos que aparecen en el reciente *The Handbook of Conversation Analysis* (2013) firmados, respectivamente por Hayano («Question Design in Conversation») y Lee («Response Design in Conversation»). Uno y otro son en buena medida complementarios y su lectura sugiere de forma más o menos explícita la necesidad de tener presente tanto la pregunta como la respuesta, pues una y otra forman parte de un todo discursivo.

A pesar de la relativa brevedad de los dos estudios en cuestión no puede decirse que sea superficial su manera de tratar los problemas. Dos botones de muestra lo confirmarán. Casi al principio de su estudio se plantea Hayano (2013, p. 396) una pregunta crucial que nos ofrece una idea de la complejidad del asunto, a pesar del inicial juego de palabras: “What is a question? is a

<sup>21</sup> Intituladas, respectivamente, *Análisis conversacional y pragmática de receptor*, y *Lingüística perceptiva y conversación: secuencias*.

<sup>22</sup> Intitulada *Organizadores de la conversación. Operadores discursivos en español*.

<sup>23</sup> *Théorie pragmatique et pragmatique conversationnelle, Argumentation et conversation. Éléments pour une analyse pragmatique du discours y Dire et contredire. Pragmatique de la négation et acte de refutation dans la conversation*, respectivamente.

<sup>24</sup> No obstante, sería injusto obviar aquí el interés que ha tenido la escuela rusa por el dialogismo en sus diferentes aspectos, en particular el sociológico. Sobre este particular nos remitimos al artículo de Ivanova (2003) intitulado «Le dialogue dans la linguistique soviétique des années 1920-1930».

question that has no simple answer, for the form a question takes is quite diverse”. Por su parte, Lee (2013, p. 432) en el último apartado (‘Future Directions’) de su trabajo hace la siguiente la acotación: “The examples and discussions above point to a number of factors and contingencies involved in the design of responses, which are not limited to the constraints exerted by the question itself, but extend to other interactional elements such epistemics rights and authority, interactional histories, general knowledge, and so on”. Aunque los trabajos a que acabamos de aludir se centran en la conversación dentro de un diálogo informal (‘spontaneous’), sus planteamientos básicos conciernen tanto la presencia en la obra dramática de la lengua cotidiana como el diálogo más ‘formal’ que encontramos en ella. Por tal motivo, las palabras con las que Lee (2013, p. 432) cierra su estudio conciernen a todos los que analizan la estrategia discursiva pregunta/respuesta como estrategia básica de la comunicación humana: “Finally, it remains for future research how response types altogether fit with another and what they tell us about social interaction in general. This might also include an investigation into the types of response designs across languages and their particularity or universality”.

## 2.2. Testeando los principios básicos de la pragmática griceana

No es poco el mérito que tienen las consecuencias derivadas de las siguientes palabras de Grice ([1975] 1991, p. 513) que aparecen casi al inicio de su conocido y muchas veces citado artículo «Lógica y conversación»: “Deseo, en realidad, defender que el supuesto, común a las dos partes en disputa, de que las diferencias de significado existen es (hablando en términos generales) un error compartido, y que este error deriva de haber prestado poca atención a la naturaleza y a la importancia de las condiciones que gobiernan la conversación”. Parece, por tanto, evidente que Grice atribuye una notable importancia a la conversación en el intercambio comunicativo de las personas hasta el punto de hacer de la dinámica conversacional un referente para el estudio de las características que le son intrínsecamente propias al lenguaje humano.

Su propuesta parte de una subclase de implicaturas no-convencionales a las que denomina ‘conversacionales’, articuladas en cuatro categorías o ‘máximas’ diferentes, todas ellas orientadas a satisfacer las exigencias y requisitos del llamado ‘Principio Cooperativo’ (o ‘de cooperación’): “Haga usted su contribución a la conversación tal y como lo exige, en el estadio en que tenga lugar, el propósito o la dirección del intercambio que usted sostenga” (Grice, [1975] 1991, p. 516).

Por su parte, las aludidas cuatro máximas o categorías, que a su vez se articulan en diferentes submáximas, son las siguientes:

De cantidad:

- o Haga usted que su contribución sea tan informativa como sea necesario.
- o No haga usted que su contribución resulte más informativa de lo necesario.

De cualidad:

- o No diga usted lo que crea que es falso.
- o No diga usted aquello de lo cual carezca de pruebas adecuadas.

De relación:

- o Vaya usted al grano.

De modo:

- o Evite usted ser oscuro al expresarse.
- o Evite usted ser ambiguo al expresarse.
- o Sea usted escueto (y evite ser innecesariamente prolijo).
- o Proceda usted con orden.

Terminada esta escueta exposición, comenta Grice ([1975] 1991, p. 518-519) al respecto: “He anunciado mis máximas como si el objetivo central fuera el de intercambiarse información de forma máximamente efectiva”. Y, unas líneas más adelante, completa tal visión idílica del asunto con este otro comentario: “los hablantes se conducen en general tal y como prescriben estos principios (*ceteris paribus*), y en ausencia de indicaciones que nos hagan suponer lo contrario [...], es un hecho empírico bien contrastado que la gente sí que se comporta de estas formas; ha aprendido a conducirse así en su niñez y no ha perdido el hábito de hacerlo; y supondría en realidad un gran esfuerzo apartarse radicalmente de semejantes hábitos”.

No deja, en fin, de ser curioso, que a renglón seguido leamos (Grice [1975], 1991, p. 519): “No obstante, soy lo suficientemente racionalista como para desear encontrar una base que subyazca a estos hechos, innegables como son”. Pero, aunque por momentos Grice está tentado de calificar las relaciones entre los participantes en una conversación de ‘cuasi-contractuales’<sup>25</sup>, lo cierto es que al final acaba cediendo ante la implacable realidad: “Una persona que participe en una conversación puede dejar de cumplir una máxima de varias formas, entre las que se incluyen las siguientes”.

Dos cosas nos parecen especialmente llamativas en lo que respecta a esta última cita. Por un lado, el hecho de que acepta que hay excepciones, toda vez que da a entender que el repertorio que sigue es solo una muestra, lo cual no deja de ser significativo si se tiene presente que dicho repertorio se extiende a lo largo de más de 10 páginas, lo que implica que más de la mitad del

<sup>25</sup>

Cito literalmente: “Durante algún tiempo, me atrajo la idea de que la observación de P[incipio de] C[ooperação] y de las restantes máximas, durante una conversación, podía considerarse materia cuasi-contractual, con muchos ejemplos paralelos fuera del ámbito del discurso” (Grice [1975] 1991, p. 519).

trabajo lo dedica en buena medida a desdecirse. Con todo, más revelador aún nos parece este otro dato cualitativo: buena parte de lo que se dice en esta sección del trabajo nos recuerda, no solo por la forma, sino también por el fondo, al varias veces aludido en el apartado anterior estudio de Spitzer sobre el diálogo. No creemos que sea el momento ni el lugar de entrar aquí en comparaciones de detalle, pero no está de más citar, aunque sea de pasada, que en tales pasajes relativos a las excepciones habla Grice de ‘ironía’, ‘metáfora’, ‘meiosis’, ‘hipérbole’, ‘ambigüedad’, ‘oscuridad’ y cosas por el estilo; y, no menos importante, no olvida traer a colación citas literarias de dramaturgos, como puede ser el caso de Shakespeare<sup>26</sup>.

Entendemos, llegados a este punto, que lo que corresponde ahora es ceder de nuevo la palabra a los autores del Siglo de Oro español que nos vienen ocupando desde las primeras páginas de este trabajo, a saber, Lope, Calderón y Moreto. He aquí la tipología utilizada para categorizar las ocurrencias de pregunta-respuesta de nuestro corpus:

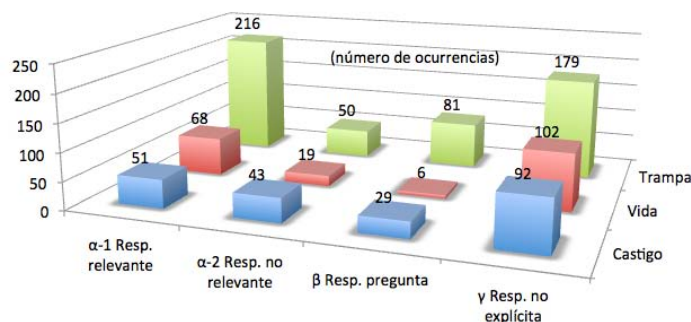
- **Tipo  $\alpha$ :** en él se deja constancia de los contextos en los que una pregunta obtiene algún tipo de respuesta; **subtipo  $\alpha$ -1** si ésta es *relevante* en lo que concierne a la cuestión planteada; **subtipo  $\alpha$ -2**, *no relevante*, en caso contrario.
- **Tipo  $\beta$ :** en él quedan reflejadas las preguntas que se *contestan con otra pregunta*.
- **Tipo  $\gamma$ :** aquí constan aquellas preguntas que quedan *sin respuesta explícita* propiamente dicha, con independencia de que el silencio sea susceptible de una reinterpretación pragmática más o menos significativa<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Grice ([1975] 1991, pp. 523-524), aunque, justo es reconocer que las citas literarias son más bien la excepción.

<sup>27</sup> Queremos reseñar aquí que un buen número de preguntas que quedan sin respuesta podrían ser calificadas *lato sensu* como de preguntas retóricas. Ahora bien, no todas responden a la misma intencionalidad comunicativo-discursiva, lo que quiere decir además que no todas obedecen a la misma dinámica conversacional ni obedecen a los mismos intereses literarios (en este caso podríamos decir ‘escénicos’), en el sentido de que los receptores potenciales concernidos pueden ser diferentes e incluso diversos, esto es, la pregunta puede tener como destinatarios directos actores presentes (sin descartar al propio emisor del mensaje) o no en el escenario o/y a los espectadores en tanto que virtuales destinatarios (finales) del texto teatral. En estos momentos estamos trabajando en una propuesta de tipología pragmático-discursiva de la pregunta retórica en textos teatrales que pueda ayudarnos a comprender mejor el papel de dicho recurso gramatical en tanto que estrategia comunicativa compleja. No obstante, creemos que el hecho de no hacer en el presente trabajo una diferenciación neta entre pregunta retórica y no retórica no altera significativamente las conclusiones cualitativas que se siguen de los datos estadísticos, toda vez que cuando una pregunta (sea ésta susceptible de ser catalogada como retórica o no) queda sin respuesta, ello ha de ser achacable en primera instancia al propio autor teatral, que procede así porque entiende que se trata de una estrategia discursivo-literaria al servicio de la obra considerada en su conjunto.

Veamos ahora cómo se distribuyen los casos en cada una de las tres obras:

**Gráfico y tablas 2.** Distribución de preguntas por tipos de respuesta



| Ocurrencias    | α-1 Resp. relevante | α-2 Resp. no relevante | β Resp. pregunta | γ Resp. no explícita | Total | %corpus |
|----------------|---------------------|------------------------|------------------|----------------------|-------|---------|
| <i>Castigo</i> | 51                  | 43                     | 29               | 92                   | 215   | 23,0%   |
| <i>Vida</i>    | 68                  | 19                     | 6                | 102                  | 195   | 20,8%   |
| <i>Trampa</i>  | 216                 | 50                     | 81               | 179                  | 526   | 56,2%   |
| Corpus         | 335                 | 112                    | 116              | 373                  | 936   | 100,0%  |

| % sobre total cada obra | α-1 Resp. relevante | α-2 Resp. no relevante | β Resp. pregunta | γ Resp. no explícita |
|-------------------------|---------------------|------------------------|------------------|----------------------|
| <i>Castigo</i>          | 23,7%               | 20,0%                  | 13,5%            | 42,8%                |
| <i>Vida</i>             | 34,9%               | 9,7%                   | 3,1%             | 52,3%                |
| <i>Trampa</i>           | 41,1%               | 9,5%                   | 15,4%            | 34,0%                |
| Corpus                  | 35,8%               | 12,0%                  | 12,4%            | 39,9%                |

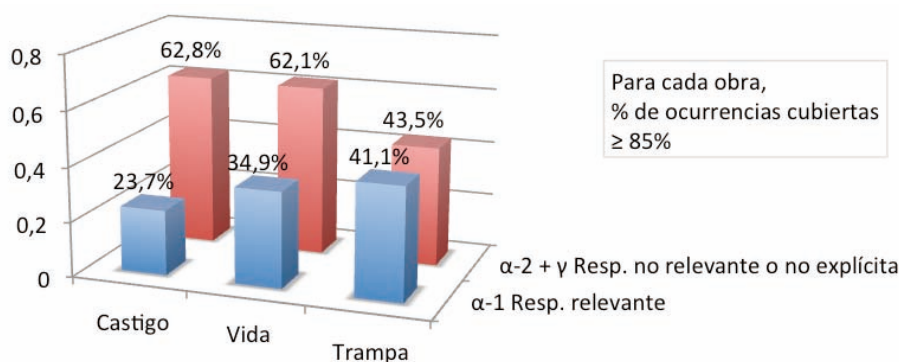
La primera reflexión de índole general que sugieren los porcentajes precedentes es la siguiente: incluso adicionando las respuestas ‘relevantes’ y las ‘no relevantes’, solo en un 43,7%, un 44,6% y un 50,5%, respectivamente, las preguntas directas formuladas obtienen una respuesta propiamente dicha. En otras palabras, son casi tantos o más los casos en los que la intención indagadora de una pregunta no encuentra respuesta que aquellos en los que sí encuentra eco<sup>28</sup>. Con todo, este dato necesita ser refinado para que podamos ponerlo en relación más o menos directa y significativa con lo que representa el espíritu del Principio de cooperación griceano. En efecto, habría que tener presente en esta reflexión el siguiente hecho: en Lope de Vega, sobre un total de 94 respuestas de esos dos tipos, 43 de ellas (‘no relevantes’) pueden ser calificadas de hostiles, esto es, faltas de un verdadero espíritu de cooperación para satisfacer las expectativas de

<sup>28</sup>

No hacemos distinción entre los diferentes tipos de interlocutores, que, como ya se ha dicho un poco más arriba, pueden ser reales o ficticios.

la pregunta en cuestión. Así las cosas, una breve exploración de las distribuciones nos señala que el contraste realmente significativo parece encontrarse entre el tipo de  $\alpha$ -1 (respuestas ‘relevantes’) a la suma de los tipos  $\alpha$ -2 y  $\gamma$  (respuestas ‘no relevantes o no explícitas’).

**Gráfico 3.** Agrupaciones más significativas de tipos de pregunta-respuesta



En lo que concierne al tipo  $\beta$ , por su parte, hay que señalar que su porcentaje general de uso (*Castigo*=13,5%, *Vida*=3,1% y *Trampa*=15,4) no es muy elevado, pero sea cual sea la intención de quien responde a una pregunta con otra pregunta, lo cierto es que da a entender que ello ocurre, o bien porque no se dan las condiciones mínimas necesarias para que el principio de cooperación funcione, o bien porque el destinatario finge para beneficio propio y utilidad de sus propios intereses que no se dan tales circunstancias. De ello se sigue que una cierta cantidad de los casos recogidos en el tipo  $\beta$  serían susceptibles de ser añadidos al subgrupo formado por  $\alpha$ -2 +  $\gamma$ . No obstante, debemos decir que se trata de un uso muy minoritario, de suerte que las posibles oscilaciones que ello conllevaría no harían variar de manera significativa los porcentajes que hemos considerado propiamente relevantes<sup>29</sup>.

Hay otro aspecto, relacionado en alguna medida con la observación anterior, al que también queremos referirnos siquiera sumariamente. Entre los ejemplos del tipo  $\gamma$  un cierto número de ellos podría considerarse, al menos *lato sensu*, como oración interrogativa retórica. Tal circunstancia implica que la pregunta formulada no espera propiamente una respuesta formal, lo

<sup>29</sup>

Ello, unido al hecho de que a veces no resulta fácil determinar si la pregunta que responde a otra pregunta está más o menos justificada o bien es producto de una estrategia comunicativa hostil, justifica que no hayamos creído conveniente ir más allá en este asunto, para evitar de esta manera una digresión que podría apartarnos demasiado de nuestros intereses y objetivos. Con todo, queremos dejar constancia expresa de que sospechamos que el número de ocurrencias que podría añadirse a  $\alpha$ -1 es inferior al de aquellas otras que bien pudieran incluirse en el supertipo formado por  $\alpha$ -2 +  $\gamma$ , lo que, en definitiva, no haría sino avalar las consideraciones que a manera de primeras conclusiones vienen a continuación.

que no impide que con frecuencia sea fácil adivinar la dirección en la que apunta la contestación esperada (o esperable). Se comprende que este tipo de estrategia discursiva sea del agrado de comediógrafos y dramaturgos ya que a menudo no es solo la dinámica lingüística la afectada, sino también la comunicativa, toda vez que una pregunta de este tipo puede tanto alcanzar al interlocutor directo (otro actor) como al interlocutor diferido (al público), o incluso, en el monólogo, al mismo emisor en primera instancia, y a través de él, a la conciencia de cualquier otro posible destinatario, sea actor o simplemente espectador.

Las dos consideraciones anteriores, además de tener un cierto interés por sí mismas, sirven para ayudarnos a valorar de manera más objetiva los datos que en el presente trabajo venimos barajando. Así, por ejemplo, entendemos que, *via negationis*, resultarían más significativos los porcentajes de uso de  $\alpha$ -1 para prueba de contraste al llamado Principio de cooperación que sus complementarios reflejado en  $\alpha$ -2 +  $\gamma$ .

En este sentido, los datos tomados para  $\alpha$ -1 en *El castigo sin venganza*: 23,7%, *La vida es sueño*: 34,9%, y *Trampa adelante*: 41,1%, parecen elocuentes en lo que concierne al limitado grado de cumplimiento del Principio de cooperación y, consecuentemente, de las diferentes máximas que lo articulan. No queremos dar por supuesto que nuestros datos deban ser tomados como una representación fidedigna de la realidad comunicativa interpersonal, pero entendemos que sí son lo suficientemente significativos como para hacer que una lectura ‘ingenua’ de las propuestas griceanas diste mucho de la realidad. En otras palabras, más bien lo que sospechamos es que nuestros datos vienen a dar una perspectiva más concreta y realista del alcance que tienen lo que Grice se limita a considerar ‘excepciones’, y que por tener estas una realidad cuantitativa tan inesperada en relación a sus propuestas teóricas iniciales, lo que vienen a sugerir es que dichas excepciones pueden llegar a ser más bien regla, lo que nos obliga a dar un giro cualitativo al análisis pragmático de las mismas.

Alguien podría estar tentado de mostrar su desacuerdo esgrimiendo razones metodológicas como, por ejemplo, el hecho de que nuestros datos están tomados de obras literarias, y que la vida no es propiamente literatura, sino otra cosa distinta. No seremos nosotros quienes neguemos que la literatura no es la vida cotidiana, pero tal vez sea un poco arriesgado pensar que los diálogos que encontramos en las obras literarias estén tan apartados de los que podemos encontrarnos, o, para ser más exactos, podrían suscitarse en la vida real de la España barroca del siglo XVII. Más adelante reforzaremos esta idea cuando veamos que los intereses discursivo-comunicativos que sustentan los diálogos de las obras utilizadas mantienen unas constantes similares a los diálogos de la vida real. Sea como fuere, queremos advertir aquí de un aspecto metodológico que no podemos pasar por alto: Grice toma como referencia para el establecimiento de sus tesis pragmáticas el intercambio comunicativo, sin entrar en más especificaciones, de suerte que

explícita o implícitamente da como válidos los datos que de manera general podría ofrecernos cualquier intercambio dialógico.

Nosotros, por el contrario, hemos centrado nuestros análisis en la dinámica Pregunta/Respuesta, toda vez que entendemos que es la estrategia discursiva que más condiciona *a priori* el propio intercambio dialógico, pues es donde de manera prototípica más se evidencia si la respuesta satisface o no las expectativas generadas por la pregunta. Dados tales condicionantes comunicativos discursivos, es de suponer que si los datos recogidos por nosotros ofrecen importantes discrepancias con lo que resultaría esperable según el Principio de cooperación, lo lógico, a su vez, sería sospechar que seguramente los datos al respecto que pudiera proporcionarnos el estudio de otras estrategias discursivas menos ‘coactivas’ pusieran todavía más en evidencia el problema que aquí tratamos.

Se sigue de cuanto acabamos de decir que cobran una particular relevancia para nuestros propósitos todas aquellas regularidades, simetrías o tendencias que podamos detectar en los datos combinados que manejamos. Por ello trataremos de hacer hincapié en dicha cuestión.

En efecto, las primeras regularidades nos las ofrecen ya ciertas agrupaciones de los diferentes tipos en que hemos categorizado los datos analizados. Primeramente, se revela la compatibilidad de volumen entre dos agrupaciones de categorías: 1)  $\alpha$  ( $\alpha -1 + \alpha -2$ ) ‘respuestas’, tanto las relevantes como las no relevantes; y 2)  $\gamma$ , ‘respuestas no explícitas’: valores todos ellos muy cercanos el 50% (mientras que el tipo  $\beta$  ‘pregunta como respuesta’ muestra siempre valores muy inferiores).

**Tabla 4.** Concentración de la distribución en  $\alpha$  y en  $\gamma$

|                | $\alpha$<br>Respuesta | $\beta$<br>Pregunta como respuesta | $\gamma$<br>Sin respuesta explícita |
|----------------|-----------------------|------------------------------------|-------------------------------------|
| <b>Castigo</b> | 43,7%                 | 13,5%                              | 42,8%                               |
| <b>Vida</b>    | 44,6%                 | 3,1%                               | 52,3%                               |
| <b>Trampa</b>  | 50,6%                 | 15,4%                              | 34,0%                               |

Nótese, en primer lugar que el porcentaje de  $\alpha$  está en las tres obras en un rango comprendido entre el 43% y el 51%, y que además es el que presenta un porcentaje de usos más elevado, salvo en el caso de *La vida es sueño*, donde  $\alpha$  nos ofrece un 44,6% y  $\gamma$  un 52,3%. Reseñamos también que el porcentaje de uso de  $\alpha$  en *La vida es sueño* (44,6%) es más elevado que el de  $\alpha$  en *El castigo sin venganza* (43,7%).

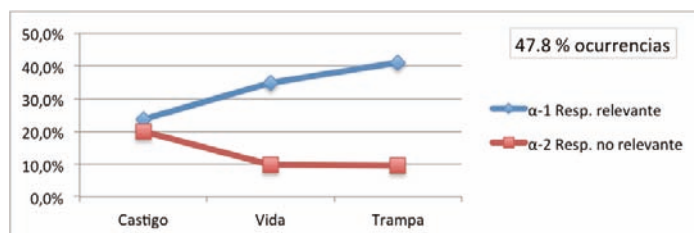
Por otro lado, que el tipo  $\beta$  sea el menos representado de todos parece obvio a tenor de la clase de ejemplos que lo configuran, a saber, preguntas que se contestan con preguntas. Así y todo, merece un comentario el exiguo porcentaje del 3,0% que encontramos en la obra de

Calderón frente al 13,4% en la de Lope de Vega y 15,3% en la de Moreto. Esta oscilación de entre 10 y 12 puntos creemos que puede tener alguna relación con las diferencias porcentuales relativamente parecidas, pero en sentido inverso, que encontramos para el tipo  $\gamma$ , a saber, 52,3% en Calderón, pero solo el 42,7%, el 34,07% en Lope y Moreto, respectivamente.

Nosotros sospechamos que tales diferencias entre las obras han de ponerse en relación con los extensos monólogos que salpican la obra calderoniana en cuestión. Baste recordar, por ejemplo, el del Rey Basilio en la primera jornada (vv. 589-857), o el de la dama Rosaura en la tercera (vv. 2690-2921). No es asunto baladí reseñar que los 499 versos (268 + 231) que ocupan entre uno y otro suponen un 15,0% de los 3.319 versos totales de la obra.

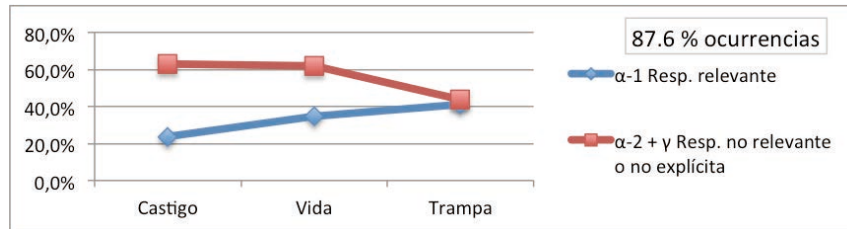
¿Se da con todo una correlación que ligue la distribución en las obras consideradas de los tres tipos de respuestas: ‘relevantes’, ‘no relevantes’ y ‘no explícitas’? Veamos primeramente la relación entre las respuestas ‘relevantes’ y las ‘no relevantes’ en cada obra considerada:

**Gráfico 5.** Respuestas ‘relevantes’ frente a ‘no relevantes’

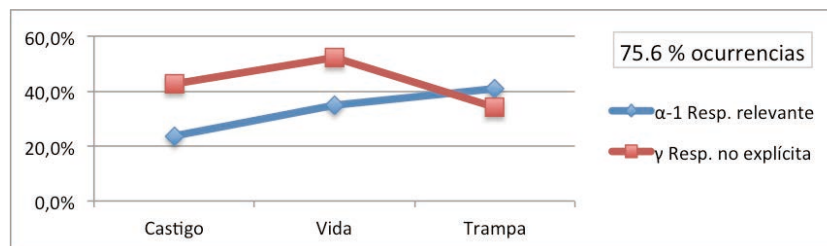


Los porcentajes de respuestas ‘relevantes’ muestran una tendencia a la alza al pasar (cronológicamente) de *Castigo*, a *Vida* y a *Trampa*, es decir, parece aumentar conforme avanzamos en el tiempo. Por el contrario, no parece darse correlación alguna de las respuestas ‘no relevantes’ con ese avance.

Enfrentemos ahora las respuestas ‘relevantes’ a las respuestas ‘no relevantes o no explícitas’ (la suma de ambas) en cada obra considerada:

**Gráfico 6.** Respuestas ‘relevantes’ frente a ‘no relevantes o no explícitas’

Sigue sin darse correlación, pero el comportamiento de la nueva categoría creada (línea roja) es ahora muy diferente, casi contrario al anterior. ¿Por qué? Ciertamente por haber añadido los casos de respuesta ‘no explícita’. Veamos pues solos estos últimos casos, siempre frente a los de respuestas ‘relevantes’:

**Gráfico 7.** Respuestas ‘relevantes’ frente a ‘no explícitas’

¿Qué ocurre ahora? En *Castigo* y *Vida* se da una verdadera correlación positiva entre los porcentajes de respuestas ‘relevantes’ y los de respuestas ‘no explícitas’, pero *Trampa* rompe esa correlación: su comportamiento es diametralmente opuesto a las obras anteriores. *Trampa adelante* muestra así un punto de ruptura desde el punto de vista considerado.

Con todo, la constatación global que sí podemos extraer es que los casos de respuesta ‘relevante’ (que corresponden al Principio de cooperación griceano) se acercan al 50% del total, que raramente sobrepasan. Es decir, el interrogado parece sentirse ‘legítimamente interpelado’ y su respuesta opera en los parámetros previstos con una frecuencia suficientemente representativa.

Lo que venimos diciendo nos lleva a una reflexión que intenta superar el planteamiento pragmático griceano, al que más arriba hemos calificado de ‘ingenuo’, de suerte que hagamos compatibles las tensiones pragmáticas, puestas de manifiesto por nuestros anteriores análisis, que subyacen a la dinámica dialógica del discurso humano. Así, entendemos que es preciso retrotraer la ‘perspectiva pragmática’ a la situación socio-comunicativa del interrogador y pensemos que su elección discursiva no es casual ni ingenua, sino más bien pensada y sopesada, en definitiva, estratégica: cuando decidimos preguntar algo a alguien, ya hemos dibujado en nuestra mente un mapa de ‘intereses personales’ y hemos optado por la pregunta como recurso discursivo más

apropiado. Tomando como referencia dichas expectativas pasamos a evaluar la perspectiva desde la que formular nuestra pregunta acerca de la ‘optimización de las posibilidades de éxito estimadas’.

En buena lógica debemos pensar que el interpelado recorre un camino parecido pero en sentido contrario (y, tal vez, hasta cierto punto, en sentido inverso), esto es, evalúa los efectos que sobre él tiene esa invitación implícita que (casi) toda pregunta nos hace para mostrarnos solícitos con los requerimientos de ‘cortesía social’ del Principio de cooperación; así, en primera instancia, decide si debe o puede contestar ‘lealmente’ (esto es, que lo que dice sea de verdad ‘relevante’), y después busca la estrategia más eficaz para hacer compatibles los ‘intereses personales’ con la ‘cortesía social’. Dicha dialéctica genera una tensión discursivo-comunicativa donde las cosas a veces no son lo que parecen. Así, por ejemplo, puede resultar que ‘responder dando largas’ (de manera más o menos encubierta) a un asunto resulte desde el punto de vista de los ‘intereses’ del interpelado más eficaz y menos arriesgado que una falta de respuesta formal, silencio que, llegado el caso, podría dar pábulo a interpretaciones demasiado hostiles. Ello explicaría las grandes oscilaciones porcentuales que encontramos en los diferentes casos de  $\alpha-1$ , reflejo de que el interpelado es libre de adoptar la estrategia que estime más conveniente. A su vez, que con independencia del porcentaje absoluto de uso de  $\alpha-1$  nos encontremos con que éste siempre supera al de  $\alpha-2$  podría tener la siguiente explicación: si el interpelado opta estratégicamente por responder, entonces le resultaría más fácil (desde el punto de vista de la creación de discurso) y de mayor eficacia (desde el punto de vista social) adoptar una actitud de ‘cooperación leal’ que la descortesía de evadirse a las ‘obligaciones contractuales’ que genera la acción discursiva de preguntar explícitamente por algo.

Con los planteamientos que hemos hecho en líneas precedentes no hemos intentado presentar algo radicalmente novedoso, sino que más bien hemos considerado que la estrategia discursiva Pregunta/Respuesta nos ofrece precisamente el terreno más abonado y los argumentos más obvios para demostrar la validez, el alcance y las posibilidades de aplicación de lo que los psicolingüistas han dado en llamar ‘intencionalidad de tercer orden’, y que consiste en la capacidad que tenemos los seres humanos de “atribuir a otros estados mentales que se refieren a su vez a los estados mentales propios [...], como si dijéramos: «yo sé que él sabe que yo sé»” (Belinchón *et al.* [1992] 1998, p. 177).

Entendemos, si no estamos muy desencaminados, que el punto hasta el que hemos llevado nuestras investigaciones nos permite dar un salto cualitativo, de forma y manera que podamos trasladar a los estudios literarios las consecuencias que en buena lógica se siguen (o pueden seguirse) de todo ello. Por tal motivo, en el apartado que viene a continuación vamos a formular una serie de sugerencias en este sentido. No pretendemos con ello, ni mucho menos, agotar todo

el amplio abanico de posibilidades que se abre ante nuestros ojos, sino simplemente dejar constancia de su interés y viabilidad.

### 3. Las relaciones entre interlocutores

Reseña Henri Weil (1844, p. 51) en su a veces insuficientemente valorada monografía *De l'ordre des mots dans les langues anciennes comparés aux langues modernes*: “Je crois qu’il ne faut pas s’étonner de ces contradictions apparentes, qu’il faut reconnaître que le langage suit tantôt un principe, tantôt un principe contraire”. En otras palabras, cuanto hemos venido diciendo sobre los elevados porcentajes de contextos en los que no se siguen las esperables exigencias y consecuencias del Principio de cooperación. No ha de considerarse algo extraño al genio de la lengua, sino más bien todo lo contrario, esto es, como una capacidad de funcionamiento inherente a ella misma. Y será precisamente este enorme potencial el que aprovechen los autores literarios para sacar de ello partido, de la misma manera que el pintor o el escultor crean una obra maestra en el lienzo antes en blanco o en lo que antes era un simple trozo de piedra o de madera. En uno de sus trabajos sobre el arte, hacía notar Carl G. Jung [1922] 1999, p. 72) que “sólo remitiéndonos a la obra de arte completa nos es dado reconstruir el patrón primitivo de la imagen primigenia”. Esta acotación genérica podría ser interpretada desde diferentes ángulos y tener consecuencias prácticas diversas. En lo que a nosotros respecta, queremos ponerla aquí en relación con lo que pudiéramos llamar ‘intencionalidad’ artística del autor, en este caso el autor teatral, en el sentido de que, por un lado, los diferentes lances y escenas de la obra están al servicio de una resolución final del asunto planteado; y, por otro lado, una subordinación de este tipo también ha de producirse en el comportamiento de los diferentes personajes, de tal manera que cada uno actúe (de palabra y de hecho) en cada momento según corresponda a su situación, tanto en lo que respecta a la trama de la obra como a los demás personajes, evitando contradicciones, o bien, si se producen, dejando claro en algún momento que estas son buscadas o provocadas, no fruto de la incuria e inhabilidad del autor.

Las anteriores reflexiones tienen como finalidad facilitar nuestro análisis de ciertos aspectos literarios de las obras que nos ocupan tomando como referencia los datos y estadísticas ya reseñados.

Nuestra primera exploración tendrá como punto de partida la sorprendente, aunque no contradictoria, disparidad de ocurrencias generales en lo que concierne al uso de la interrogación directa entre la comedia moretiana intitulada *Trampa adelante*, cuyo número asciende a 526, y las que hemos documentado en la obra de Lope de Vega *El castigo sin venganza* (215) y la calderoniana *La vida es sueño* (195), siendo así que tal desvío no se corresponde con el número

de versos totales de cada una de ellas: 3.157 frente a 3.021 y 3.319, respectivamente. Recuérdesse que tal diferencia refleja una no desdeñable *ratio* en lo que hace al uso de tal estrategia discursivo-comunicativa, para la que considerada en su ámbito de influencia hemos promediado un número de tres versos, lo que multiplicaría por tres desde el punto de vista pragmático las diferencias ya notables de las que partimos.

Nosotros creemos que una discrepancia de este tipo está directamente relacionada con el subgénero literario y el ritmo de progresión de la trama que le es propio, de tal manera que parece enteramente lógico que podamos detectar claras diferencias entre la obra en cuestión de Moreto en tanto que comedia de las llamadas de ‘capa y espada’ y el ‘drama palatino’ que es *El castigo sin venganza*, o bien *La vida es sueño*, que bien podría ser calificada de ‘tragedia (didáctica)’.

Ya hemos señalado al principio de este trabajo que nuestros objetivos eran más bien modestos en lo que hace al alcance de las conclusiones. Por tal motivo plantearemos ahora a manera de hipótesis de trabajo la consecuencia (práctica) que se sigue de lo anterior. Si tenemos en cuenta que los porcentajes de uso que corresponden al total de ocurrencias de *Trampa adelante* (526, frente a *Castigo*=215 y *Vida*=195) representa 16,6% frente a 7,1% y 5,8%, cabría suponer que las obras con porcentajes superiores a (aproximadamente) un 11,5%<sup>30</sup> tendrían un ritmo discursivo propio de una ‘comedia de capa y espada’, y las que las que tuvieran porcentajes inferiores avanzarían la trama con una dinámica semejante a la de los ‘dramas palatinos’ o/y ‘tragedias (didácticas)’.

La sugerencia que acabamos de plantear vendría avalada también por el siguiente hecho: en la comedia latina de Plauto intitulada *Asinaria*, en gran medida asimilable en cuanto al género, a la referida de Moreto, encontramos que el porcentaje en cuestión se eleva hasta un 23,2%. No obstante, si tenemos en cuenta, como ya hemos hecho notar más arriba (véase nota 8), que los versos latinos constan como media de unas 8 palabras y los moretianos de unas 6, entonces el porcentaje compensado<sup>31</sup> sería de 17,4%, esto es, muy parejo al 16,6% que nos ofrece *Trampa adelante*.

Nótese, por otro lado, que evitamos concluir que nuestro método sirva para determinar asignaciones específicas a un (sub-)género u otro, porque esto no se seguiría propiamente de las

---

<sup>30</sup> Este dato, que tiene más bien un carácter aproximativo, lo hemos obtenido promediando el 16,6% de la obra de Moreto con el 6,4% que resulta, a su vez, de promediar los porcentajes en cuestión de Lope y Calderón (7,1% y 5,8%, respectivamente).

<sup>31</sup> Esto es, actuamos como si el número total de versos fuera un tercio más, a saber, 1.262 frente a los 947 reales.

premisas que manejamos, toda vez que una clasificación de este tipo es demasiado reductora en lo que hace a las obras teatrales consideradas en su conjunto y en la diacronía temporal.

Queremos ahora cambiar el foco de atención y dirigirlo hacia los comportamientos que muestran, en lo que ahora nos incumbe a nosotros, los personajes concretos de las obras en cuestión. Desde nuestro punto de vista una de las mejores pruebas en las que se podría analizar de modo más eficaz cuál es el grado de ‘lealtad’ que en una sociedad tan jerarquizada como la que reflejan las obras en cuestión muestra cada personaje con su interlocutor, sería aquella que analizara el grado de ‘respeto interlocutivo’, por así decir, que mantienen entre sí atendiendo a tres tipos de jerarquía básicos, a saber<sup>32</sup>:

- la relación entre (cuasi-)iguales, donde el que pregunta y el preguntado comparten un similar (o susceptible de ser asimilado) estatus en la dinámica del juego escénico propio de cada obra teatral;
- la que se da entre un inferior (emisor de un enunciado interrogativo) y un superior (receptor del mismo);
- la que se da entre un superior (emisor de un enunciado interrogativo) y un inferior (que se siente interpelado).

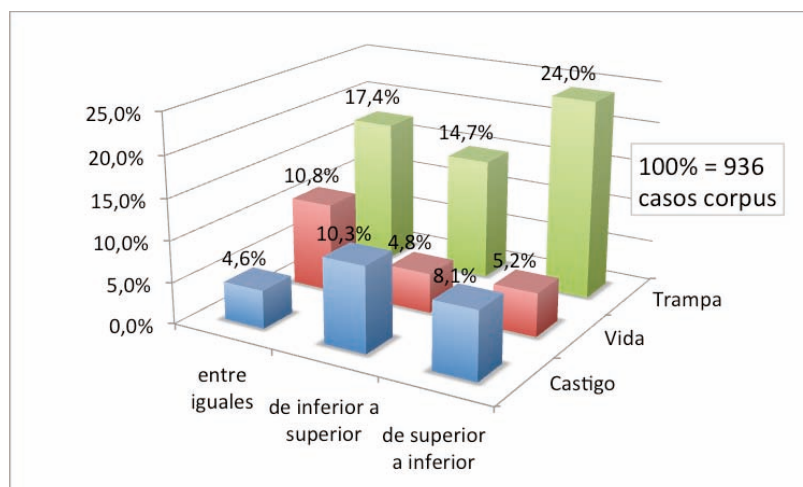
Vayamos ahora con los porcentajes absolutos de los tres grados de jerarquía anteriormente establecidos<sup>33</sup>:

**Tabla y gráfico 8.** Preguntas-respuestas y tipos de relaciones entre interlocutores

| ocurrencias    | entre iguales | de inferior a superior | de superior a inferior | Total | %      |
|----------------|---------------|------------------------|------------------------|-------|--------|
| <b>Castigo</b> | 43            | 96                     | 76                     | 215   | 23,0%  |
| <b>Vida</b>    | 101           | 45                     | 49                     | 195   | 20,8%  |
| <b>Trampa</b>  | 163           | 138                    | 225                    | 526   | 56,2%  |
| Total          | 307           | 279                    | 350                    | 936   | 100,0% |
| %              | 32,8%         | 29,8%                  | 37,4%                  |       | 100,0% |

<sup>32</sup> La existencia de preceptivas o manuales de cortesía para la formación del estamento nobiliario en la época barroca no es algo que resulte del todo indiferente para el asunto que aquí nos ocupa (véase Arellano, 2006, p. 35).

<sup>33</sup> Mediante tres ejemplos concretos ilustraremos tales grados de jerarquía social. Empezaremos por uno en el que quien interroga (Casandra, esposa del Duque de Ferrara) se dirige a un igual (el Conde Federico, su amante): “¿Qué habemos de hacer? :: Morir” (*El castigo sin venganza*, v. 2265). Veamos ahora un pasaje en el que un inferior (Casilda, una criada) pregunta a una persona de rango superior (Don Diego de Vargas): “¿Qué oí?, / ¿qué yo me vaya? :: Sí” (*Trampa adelante*, vv. 2333-2334). En este tercer y último ejemplo un superior (Basilio, rey) inquiere a un inferior (Clotaldo, viejo): “¿Respeto no tenías / a estas canas? :: Señor, ved que son más; / que no importa veréis” (*Trampa adelante*, vv. 1712-1714).



Si bien cada uno de los tipos de relaciones entre interlocutores presenta un volumen de casos muy semejante, cercano a 1/3 del conjunto, el comportamiento a este respecto de cada obra es sumamente dispar, sobre todo si concentramos la atención en *Trampa adelante*: primeramente, esta obra concentra un número de casos equivalente al doble de cada una de las otras obras; en segundo lugar, es la única en presentar la máxima concentración en el tipo ‘de superior a inferior’.

#### 4. El comportamiento específico del gracioso

Llegados a este punto queremos dar un paso adelante, que no un salto en el vacío, y hacer una reflexión teórica a la que más tarde daremos un correlato estadístico. En las tres obras analizadas, y en buena parte de las que podrían ser a ellas asimiladas tipológicamente, encontramos un personaje único desde el punto de vista que a nosotros aquí nos interesa, a saber el llamado ‘gracioso’<sup>34</sup>. Este personaje tiene características peculiares que le hacen único, como ya han observado numerosos estudiosos<sup>35</sup>. Tal circunstancia tiene también una especial incidencia en la perspectiva desde la que aquí queremos analizar a dicho personaje, esto es, en la relaciones de igualdad / desigualdad (inferioridad / superioridad) que mantiene con el resto de personajes.

<sup>34</sup> Mucho se ha escrito sobre la importancia que tiene Lope de Vega en el desarrollo pleno y consolidación del personaje del gracioso como tal. Para estudios anteriores a 1993 nos remitimos a Lobato (1993), y para otros posteriores a dicha fecha a los de Borrego (2005) y García Lorenzo (2005).

<sup>35</sup> Para una visión general del problema nos remitimos al trabajo de síntesis de Gómez (2005).

Es un hecho generalmente aceptado que, en primera instancia, el gracioso es un criado<sup>36</sup>. Sin embargo, no suele tratarse de un criado más<sup>37</sup>, ni por la actitud, ni por la formación, ni por algunas de sus actitudes ante la vida, pero de manera especial ante su señor<sup>38</sup>. Como hace notar rotundamente Gómez (2005, 17), “[a] pesar de su condición servil, el criado gracioso se diferencia de modo tajante de los criados como los que aparecen en la *Celestina* (Sempronio, Pármeno, Lucrecia) cuyos intereses se oponen frontalmente a los de sus amos respectivos (Calisto y Melibea)”.

En resumen, el gracioso aparece como algo más que un *primus inter pares*. De ello se sigue una peculiaridad ‘social’, el riesgo de que tal siervo actúe ante sus iguales como si fuera superior a ellos, esto es, como si *de facto* fuera un señor. Martínez Berbel (2007) da buena cuenta de ello en un trabajo cuyo título resulta por sí mismo bastante expresivo: «El ascenso de un personaje secundario: el gracioso de *Trampa adelante* de Moreto». Las cosas en el caso concreto de Millán, el gracioso de *Trampa adelante* pueden llegar tan lejos que Martínez Berbel (2007, p. 108), comentando los parlamentos de dicho personaje en los versos 1063 a 1080 de la obra en cuestión, concluye: “[c]omo puede observarse, se produce una inversión completa de los papeles, pues Millán realmente responde como si fuese él el ofendido, como si fuese su propio señor, afirmando incluso ‘soy noble’”.

Ello, en fin, implica que se genere una especificidad literaria, a saber, la de convertir al gracioso en un personaje único en cada comedia. Si ahora analizamos cuanto acabamos de decir desde la perspectiva que aquí nos ocupa podemos llegar a formular la siguiente hipótesis de trabajo: el gracioso es también un personaje especial porque es el único que nunca muestra la

---

<sup>36</sup> Durán (1988, p. 9) va incluso más allá: «El gracioso, en efecto, es ‘la otra mitad’ del galán, la mitad que tiene que atender los asuntos prácticos, concretos, cotidianos, y en casos extremos incluso debe convertirse en su conciencia moral. Es así como Lope inicia la ‘re-educación’ y la socialización de un tipo cómico universal que adquirirá en su teatro características muy especiales. Pero ni el mismo Lope podía domesticarlo para siempre. Nos encontramos frente a un arquetipo proteico de infinitos nombres».

<sup>37</sup> De hecho, resulta oportuno recordar aquí unos datos sintéticos que nos ofrece Hermenegildo (1988, p. 124) a propósito del gracioso y los demás criados en *Mañana será otro día*, de Calderón: «[e]n un total de 232 parlamentos puestos en boca de los criados, 175 se atribuyen al gracioso, 48 a Juana, 6 a Inés y 3 a Isabel». Ocurrencias que pasadas a porcentajes resultan todavía más llamativas, si cabe: gracioso (75,4%), Juana (20,6%), Inés (2,5%), Isabel (1,2%); en otras palabras, tres cuartas partes de los parlamentos de los criados son monopolizadas por el gracioso.

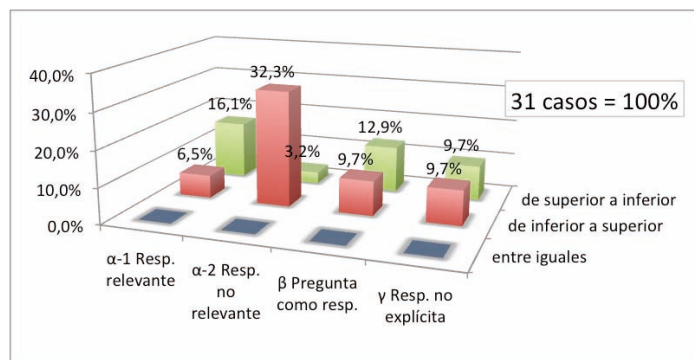
<sup>38</sup> Nos remitimos para más información a trabajos como el de Gómez (2005) o el de Asensio (1971), entre otros muchos que han tratado este tema.

actitud propia de quien habla (o puede hablar) ante un igual. Esta continua tensión interior, a su vez, le da pie al personaje (valga decir al dramaturgo) para hacer de él una pieza estratégica, útil para diversas funciones escénicas, pero especialmente en el desarrollo y avance de la propia trama de la obra. Y, no menos importante, la especificidad del personaje y la ductilidad del mismo permiten al autor darle la relevancia que estime oportuna dentro de cada obra, hasta el punto de poder convertirlo en (co-)protagonista. Al fin y al cabo no es tan grande el trecho que separa la conciencia del amo propiamente dicho; basta con que cambien algunas condiciones o circunstancias del amo (sea este rey, príncipe o señor) para que el ‘primero de los siervos’ se convierta en el ‘último de los señores’ y, por ende, en (co-)protagonista sobrevenido sin que por ello sea necesario que la aplicación de las reglas de la composición dramática resulte chirriante.

Veamos ahora en las tres tablas que siguen algunos datos que nos pueden ayudar a comprender cuanto acabamos de decir. Estos los hemos obtenido aplicando el test combinado que hemos utilizado un poco más arriba al personaje del gracioso en las obras de Lope, Calderón y Moreto, donde sus respectivos nombres son Batín, Clarín y Millán<sup>39</sup>.

**Tabla y gráfico 9.** Respuestas del gracioso Batín (*El castigo sin venganza*)

| Ocurrencias                                     | entre iguales | de inf. a sup. | de sup. a inf. |
|-------------------------------------------------|---------------|----------------|----------------|
| <b><math>\alpha</math>-1 Resp. relevante</b>    |               | 2              | 5              |
| <b><math>\alpha</math>-2 Resp. no relevante</b> |               | 10             | 1              |
| <b><math>\beta</math> Pregunta como resp.</b>   |               | 3              | 4              |
| <b><math>\gamma</math> Resp. no explícita</b>   |               | 3              | 3              |
| Total                                           | 0             | 18             | 13             |

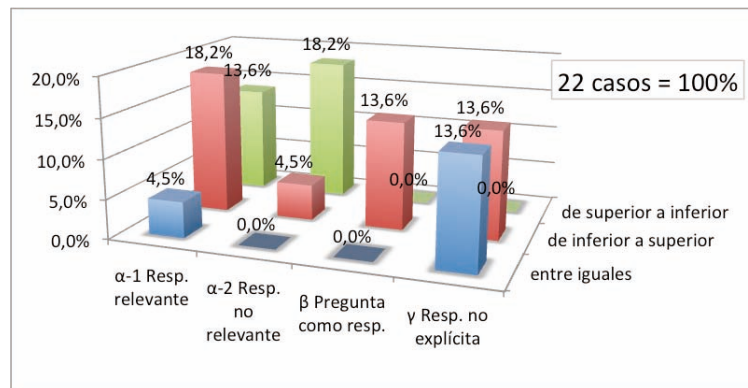


39

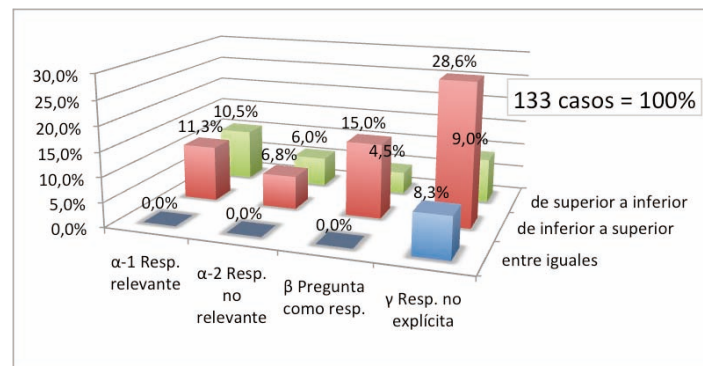
Digamos, por lo demás, que no nos parece casual que el personaje del gracioso reciba nombres como los de Batín o Clarín. Para consideraciones sobre tal extremo nos remitimos a trabajos como los de Vitse (1983, pp. 1065, 1072, n. 12), Arellano (2006, p. 52), o Lobato (en prensa). En las Tablas IV a VII el dato que precede a los porcentajes que van entre paréntesis da cuenta del número de ocurrencias que hemos documentado en cada caso para el subtipo correspondiente.

**Tabla y gráfico 10.** Respuestas del gracioso Clarín (*La vida es sueño*)

| Ocurrencias                                     | entre iguales | de inf. a sup. | de sup. a inf. |
|-------------------------------------------------|---------------|----------------|----------------|
| <b><math>\alpha</math>-1 Resp. relevante</b>    | 1             | 4              | 3              |
| <b><math>\alpha</math>-2 Resp. no relevante</b> |               | 1              | 4              |
| <b><math>\beta</math> Pregunta como resp.</b>   |               | 3              |                |
| <b><math>\gamma</math> Resp. no explícita</b>   | 3             | 3              |                |
| <b>Total</b>                                    | <b>4</b>      | <b>11</b>      | <b>7</b>       |

**Tabla y gráfico 11.** Respuestas del gracioso Millán (*Trampa adelante*)

| Ocurrencias                                     | entre iguales | de inf. a sup. | de sup. a inf. |
|-------------------------------------------------|---------------|----------------|----------------|
| <b><math>\alpha</math>-1 Resp. relevante</b>    |               | 15             | 14             |
| <b><math>\alpha</math>-2 Resp. no relevante</b> |               | 9              | 8              |
| <b><math>\beta</math> Pregunta como resp.</b>   |               | 20             | 6              |
| <b><math>\gamma</math> Resp. no explícita</b>   | 11            | 38             | 12             |
| <b>Total</b>                                    | <b>11</b>     | <b>82</b>      | <b>40</b>      |



Lo primero que llama la atención de los datos precedentes es la enorme diferencia, no solo de cantidad, sino también de calidad, que hay entre las preguntas que se refieren a Batín y Clarín, por un lado, y las que afectan a Millán, por otro.

En primer lugar, las 133 ocurrencias de Millán resultan desproporcionadas en comparación con las 31 de Batín y las 22 de Clarín. Por otro lado, desde el punto de vista cualitativo los resultados son igualmente heterogéneos. Así, en el caso de Batín, observamos que en el cruce de la relación ‘inferior a superior’ con el tipo de respuesta ‘no relevante’ se produce una fuerte concentración relativa (10 ocurrencias), a lo que se añade el hecho de que la relación ‘entre iguales’ carece de representación. Los datos que conciernen a Clarín, muy limitados, muestran una distribución más homogénea. Millán, por el contrario, muestra fuertes concentraciones en la relación ‘inferior a superior’, concretamente en el cruce con respuesta ‘no explícita’.

Una primera conclusión que podría sacarse de todo ello, *via negationis*, es la siguiente: el gracioso de *El castigo sin venganza* y el de *La vida es sueño* no han alcanzado todavía el estatus literario de ‘personaje’ plenamente autónomo, de suerte que su presencia estaría justificada por una función escénica que podríamos calificar de menor, hasta cierto punto marginal. Como señala Lobato (en prensa), “hay Pasquines que son apenas un adorno en la trama y permanecen siempre ajenos al factor central, como el gracioso de *La fiera, el rayo y la piedra*, pero otros que están de tal modo entrañados en la acción que sería imposible eliminarlos sin que ésta sufriera de modo irreversible”<sup>40</sup>.

Por otro lado, justo es decir que no somos los primeros en señalar que el gracioso Clarín de *La vida es sueño* es un personaje más bien marginal. Así, Arellano (2006, p. 30), comenta: “Como Clarín en *La vida es sueño*, como Coquín en *El médico de su honra*, aunque en dimensiones distintas, Persio es un gracioso superfluo”. Recordemos que un poco antes el propio Arellano (2006, p. 36) había hecho notar que el mencionado Persio “[p]odría ser suprimido sin perjuicio de la unidad de acción ni del desarrollo de la trama. Algunos detalles confirman esta valoración. Persio, por ejemplo, pronuncia 87 versos, no todos completos, sobre un total de 2895 de la comedia, es decir, un 3%. Pero la cifra no es lo más significativo”. En efecto, más significativos nos parecerían a nosotros los indicios de calidad de sus intervenciones en lo que toca a la dinámica discursiva pregunta/respuesta tal como la hemos sustanciado en este trabajo. Por tal motivo resulta particularmente reveladora la observación que sobre dicho personaje hace

40

La propia Lobato (en prensa), recuerda un poco más adelante que en algún caso el propio gracioso llega a ser consciente de su relevancia hasta el punto de hacer una alusión explícita a ello, como ocurre con el Pasquín de ‘Los tres efectos del amor’ cuando hace notar que es necesario tener presente lo que: «importa a la trama».

Arellano (2006, p. 37) un poco más adelante: “[e]n sus actuaciones de gracioso Persio no se relaciona con los otros personajes. La mayoría son apartes dirigidos al público”<sup>41</sup>.

Si pasamos ahora al gracioso Millán, comprobamos al momento que las cosas son muy diferentes. En efecto, en la relación ‘inferior a superior’ el porcentaje de ‘respuesta relevante’ es superior al de ‘respuesta no relevante’; el subtipo ‘pregunta como respuesta’ es minoritario, en tanto que los usos de  $\gamma$  son muy superiores a los de los otros tres subtipos. En lo que hace a la relación ‘superior a inferior’ las cosas no son muy diferentes, con la única excepción de que el subtipo  $\gamma$  no es el más representado, honor que le corresponde a  $\alpha$ -1 con dos ejemplos más.

Comparando estos datos con los correspondientes datos absolutos referidos a dicha obra encontramos que las simetrías son numerosas, sobre todo en lo que hace a los porcentajes de uso de las relaciones ‘inferior a superior’ y ‘superior a inferior’ y los tipos correspondientes. La única diferencia sustancial nos las ofrecen las ocurrencias relativas a la relación ‘entre, en particular en el cruce con los tipos respuesta ‘relevante’, respuesta ‘no relevante’ y ‘pregunta como respuesta’.

Cumple ahora recordar una observación hecha un poco más arriba, a saber, que desde el punto de vista de las tesis que han guiado el desarrollo del presente estudio la figura de gracioso se diferencia del resto de personajes porque siempre es único, pues aunque criado en origen, aparece más como gozne entre los de alto linaje y los propios criados que como uno de ellos.

Quisiéramos, por último, hacer un pequeña sugerencia, que tal vez no carezca del todo de interés. Sospechamos que, entre los diversos datos que hemos ofrecido más arriba acerca del gracioso Millán, algunos de ellos tomados de forma combinada, podrían ofrecernos indicios bastante fiables para elaborar un rango o referencia estadística tal que nos permitiera sustanciar cuándo un gracioso en una obra determinada puede ser considerado un personaje con una cierta autonomía.

---

<sup>41</sup> Tal circunstancia no solo no es casual, tampoco parece ser un hecho aislado. Por ello el propio Arellano (2006, p. 46) acaba generalizando tales consideraciones sobre la figura del gracioso (en obras de temática trágica): «[c]uando se les permite permanecer en escena adoptan una forma de expresión característica, que es el ‘aparte’. La mayoría de las intervenciones de los graciosos se realizan según la convención citada. Y, como he señalado antes a propósito de Persio de *La gran Cenobia*, es frecuente que sus intervenciones sean ignoradas por los otros personajes, de manera que equivalen a apartes, aunque en escena no se presenten como tales». Es fácil colegir de la cita anterior la pertinencia de los tipos y subtipos que nos han servido de referencia para recoger los datos dialógicos implicados en la dinámica discursiva pregunta/respuesta, por un lado, y el gran alcance explicativo, por otro, que pueden llegar a tener  $\alpha$ -2 y  $\gamma$ , ya sea por separado, ya sea de manera conjunta.

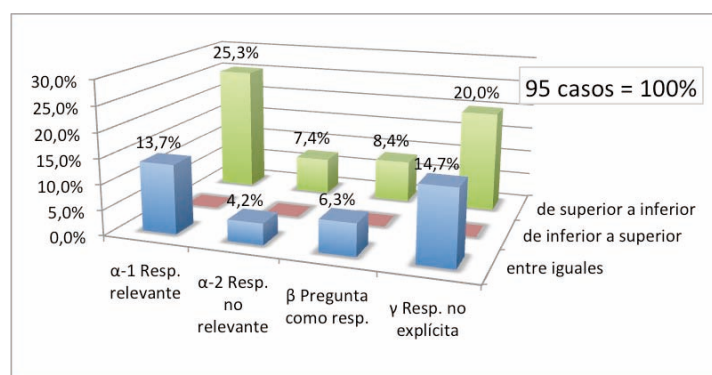
Por un lado, interesa el porcentaje absoluto de las preguntas formuladas por el gracioso. Estimamos que para reunir tal privilegiada condición, debiera tener al menos en torno a un 19%<sup>42</sup>. Tal requisito, ha de verse acompañado con unos datos concernientes a las relaciones ‘inferior a superior’ y ‘superior a inferior’ que presenten una cierta coherencia entre los datos particulares del gracioso en cuestión y los generales de la obra.

Para contrastar cuanto venimos diciendo ha llegado el momento de comparar semejanzas y diferencias entre Millán y Don Juan, protagonista virtual de *Trampa adelante*. Nos servirán de referencia, en primera instancia, algunas consideraciones generales que al respecto hace Martínez Berbel (2007, p. 7): “si leyésemos/viésemos *Trampa adelante* sin tener en cuenta el bagaje previo que suponen las características definitorias del género literario dramático en el Siglo de Oro, atribuiríamos sin pensarlo el protagonismo de la comedia a Millán, criado de don Juan. Este elemento hace que la comedia en cuestión se torne un tanto particular, por cuanto condiciona en cierta medida las convenciones del género. La presencia del criado en *Trampa adelante* es la más continua e importante, cuantitativa y cualitativamente”.

Las observaciones anteriores nos llevan en primera instancia a ofrecer en la tabla siguiente los datos relativos a don Juan siguiendo el mismo modelo que en casos anteriores.

**Tabla y gráfico 12.** Preguntas-respuestas de don Juan (*Trampa adelante*)

| Ocurrencias                                     | entre iguales | de inf. a sup. | de sup. a inf. |
|-------------------------------------------------|---------------|----------------|----------------|
| <b><math>\alpha</math>-1 Resp. relevante</b>    | 13            |                | 24             |
| <b><math>\alpha</math>-2 Resp. no relevante</b> | 4             |                | 7              |
| <b><math>\beta</math> Pregunta como resp.</b>   | 6             |                | 8              |
| <b><math>\gamma</math> Resp. no explícita</b>   | 14            |                | 19             |
| Total                                           | 37            | 0              | 58             |



<sup>42</sup> Esta cifra resulta de promediar el 25,2% que nos ofrece Millán con el 12,8% promediado resultante de los subpromedios 14,4% (de Batín) y 11,2% (de Clarín).

El primer dato general que nos interesa considerar a propósito de la tabla precedente es el que hace referencia a las 95 ocurrencias de enunciados interrogativos directos emitidos por don Juan. Nótese que estamos ante una cifra inferior a la documentada para Millán, que es de 133, lo que suponía un porcentaje global del 25,2%, en tanto que el de don Juan es del 18%. Martínez Berbel (2007, p. 121), por su parte, sustancia la mayor presencia de Millán en relación a don Juan con el siguiente dato estadístico: el gracioso aparece en 47 ‘secuencias de reparto’, en tanto que el galán solo en 29<sup>43</sup>. Tales datos podemos convertirlos estadísticamente en los siguientes porcentajes relativos tomado como referencia una comparación entre ellos: 61,8% para Millán y 38,3% para don Juan. Si este tipo de resultados los trasladamos a las aludidas 133 ocurrencias de Millán y las 95 de don Juan, obtenemos los siguientes porcentajes: 58,3% y 41,6%, respectivamente. No resulta difícil concluir de la comparación precedente que uno y otro tipo de análisis apuntan en la misma dirección, y que las pequeñas diferencias estadísticas simplemente indican que hay un cierto margen de interpretación. En lo que sigue vamos a profundizar un poco más en este asunto metodológico.

Las aludidas 95 ocurrencias relativas a don Juan suponen un porcentaje absoluto (esto es, tomando como referencia las 526 totales de *Trampa adelante*) de un 18%. Nosotros hemos establecido más arriba en aproximadamente un 19% el porcentaje mínimo para que un personaje dramático adquiriera un papel protagonista en el tipo de obras que aquí nos ocupa. Tal (cuasi-) coincidencia entre uno y otro porcentaje no creemos que sea del todo casual.

Nos resta por hacer una última observación. Nótese que, en las relaciones ‘superior a inferior’ y ‘entre iguales’ referentes a don Juan, las estadísticas relativas a los distintos tipos mantienen unas simetrías y proporciones que no ofrecen grandes diferencias con las que nos reflejan los datos generales de las obras en cuestión. Solo una excepción hay que reseñar, a saber, en la relación ‘inferior a superior’ no hemos documentado ocurrencias. Una primera lectura que podemos hacer de esta llamativa circunstancia es que desde el punto de vista de las diferentes situaciones dialógicas que se presentan en la obra, sucede que el personaje virtualmente protagonista de la misma no interpela en ningún momento a un inferior (léase criado). Aunque se trate de un hecho sorprendente, al menos en apariencia, a nosotros nos interesa más una segunda consideración que puede seguirse de ello: desde nuestro punto de vista, podríamos estar ante un comportamiento que pone de manifiesto la cesión voluntaria de una parcela no despreciable de protagonismo, en este caso, a favor del gracioso, lo que, a su vez contribuye en buena medida a que Millán suplante por momentos al propio don Juan. De tal ‘ascenso’ da buena cuenta Martínez

---

<sup>43</sup> Tomamos como referencia las escenas en las que dichos actores tienen algún parlamento, pues el número de escenas totales con o sin parlamento es, respectivamente, 51 y 31.

Berbel (2007, p. 109), pero aquí citaremos la observación que nos parece más relevante al respecto: “La ‘tiranía’ de Millán se extiende también hacia los otros criados de la propia casa, sin que nadie parezca, por cierto, extrañarse de que el antaño criado se haya convertido en señor *de facto*”<sup>44</sup>.

Digamos, por último, que a pesar de que no han sido escasos los datos aquí manejados, las conclusiones solo pueden ser provisionales. Representarán, sobre todo, una sugerencia metodológica que podría servir para complementar otro tipo de enfoques. La elaboración de una taxonomía excesivamente rígida del personaje del gracioso sería poco menos que una quimera<sup>45</sup>, de suerte que tal vez corriera mejor fortuna la que partiendo de la premisa de ‘protagonismo compartido’ intentara determinar, por un lado, aquellos personajes con los que el gracioso puede compartir protagonismo, y, por otro, los tipos o grados de protagonismo en función de la repartición de roles entre los virtuales protagonistas. Ello, en fin, nos daría una visión más compleja y rica de un mundo, el del teatro en general (y el de la dramaturgia barroca española, en particular), que de por sí ya es denso e intenso.

## Referencias bibliográficas

- ARELLANO, Ignacio, *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid, Universidad de Navarra/Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971.
- BELINCHÓN, Mercedes *et al.*, *Psicología del lenguaje. Investigación y teoría*, Madrid, Trotta, Belinchon, [1992] 1998.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992.

---

<sup>44</sup> Los versos con los que ilustra su opinión Martínez Berbel son los que van del 1431 al 1437. Recordaremos aquí también, aunque solo sea de pasada, la opinión de Exum (1978, p. 312) sobre otros dos graciosos moretianos: “In *El desdén, con el desdén* and *El lindo Don diego* the ‘graciosos’ Polilla and Mosquito are constantly at the center of the dramatic action, performing the dual functions of actor and surrogate dramatist”.

<sup>45</sup> A su vez, las taxonomías demasiado generalistas, como por ejemplo la establecida por Arellano (1994) diferenciando ‘cómicos ingeniosos’, ‘cómicos ingeniosos degradados’ y ‘cómicos propiamente ridículos’, pueden resultar poco eficaces, hasta el punto de que, como subraya Martínez Berbel (2007, p.118) a propósito de *Trampa adelante*, “[l]a estructura de la obra moretiana iría en contra de la tendencia general que marcó Ignacio Arellano al hablar de tres fases de evolución [de la figura del gracioso]”.

- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «Bibliografía comentada sobre el gracioso del teatro áureo español (1993-2004)», en Luciano García Lorenzo ed., *La construcción de un personaje: El gracioso*, Madrid, Fundamentos/RESAD, 2005, pp. 441-459.
- CAFFI, Claudia, «La pragmática a venire di Leo Spitzer», en *La lingua italiana del dialogo*, Leo Spitzer, trad. Livia Tonelli, Milá, Il Saggiatore, [1922] 2007, pp. 15-35.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.
- DURÁN, Manuel, «Lope y la evolución del gracioso», *Bulletin of the Comediantes*, 40, 1, 1988, pp. 5-12.
- EXUM, Frances, «Moreto's playmakers: the rôles of four 'graciosos' and their plays-within-the-play», *Bulletin of Hispanic Studies*, 44, 1978, pp. 311-320.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y Método (I-II)*, Salamanca, Sígueme, [1986] 1977-1992.
- GALLARDO-PAÚLS, Beatriz, *Lingüística perceptiva y conversación: secuencias*, Valencia, Universidad, 1993.
- GALLARDO-PAÚLS, Beatriz, *Análisis conversacional y pragmática de receptor*, Valencia, Episteme, 1996.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, «Cuando el gracioso se impone en la comedia: *La discreta enamorada*, de Lope de Vega», en Luciano García Lorenzo ed., *La construcción de un personaje: El gracioso*, Madrid, Fundamentos/RESAD, 2005, pp. 123-140.
- GÓMEZ, Jesús, «Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual», en Luciano García Lorenzo ed., *La construcción de un personaje: El gracioso*, Madrid, Fundamentos/RESAD, 2005, pp. 11-22.
- GRICE, Paul H., «Lógica y conversación» [traducción de Juan José Acero], en Luis M. Valdés Villanueva ed., *La búsqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje*, Murcia, Universidad de Murcia/Tecnos, [1975] 1991, pp. 511-530.
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador, *Temas, remas, focos, tópicos compartidos*, Madrid, Arco, 1997.
- HAYANO, Kaoru, «Question Design in Conversation», en Jack Sidnell y Tanya Stivers ed., *The Handbook of Conversation Analysis*, Malden (MA)/Oxford, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 395-414.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Signo grotesco y marginalidad dramática: El gracioso en 'Mañana será otro día' de Calderón de la Barca», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 121-142.

- IVANOVA, Irina, «Le dialogue dans la linguistique soviétique des années 1920-1930», *Cahiers de l'ILSL*, 14, 2003, pp.157-182.
- JUNG, Carl Gustav, «Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética», en *Obra completa*, Madrid, Trotta, XV, pp. 57-75, [1922] 1999.
- LEE, Seung-Hee, «Response Design in Conversation», en Jack Sidnell y Tanya Stivers ed., *The Handbook of Conversation Analysis*, Malden (MA)/Oxford, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 415-432.
- LOBATO, María Luisa, «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro», *Criticón*, 60, 1994, pp. 149-170.
- LOBATO, María Luisa, «Reyes y bufones en el teatro de Calderón» en José Alcalá-Zamora y Ernest Belenguer Cebrià ed., *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, vol. 2, 2001, pp. 659-672.
- LLISTERRI, Joaquim y María Jesús Machuca ed., *Los sistemas del diálogo*, Soria/Bellaterra, Fundación Duques de Soria/Universitat Autònoma de Barcelona, 2006.
- LLORENTE ARCOCHA, M<sup>a</sup> Teresa, *Organizadores de la conversación. Operadores discursivos en español*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca/Caja Salamanca y Soria, 1996.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, «El ascenso de un personaje secundario: el gracioso de *Trampa adelante de Moreto*», *Teatro de palabras*, 1, 2007, pp. 101-121.
- MENDENHALL, Vance, *Une introduction à l'analyse du discours argumentatif. Des savoirs et savoir-faire fondamentaux*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.
- MOESCHLER, Jacques, *Dire et contredire. Pragmatique de la négation et acte de réfutation dans la conversation*, Berna/Frankfurt am Main, Peter Lang, 1982.
- MOESCHLER, Jacques, *Argumentation et conversation. Éléments pour une analyse pragmatique du discours*, Paris, Hatier, 1985.
- MOESCHLER, Jacques, *Théorie pragmatique et pragmatique conversationnelle*, París, Armand Colin, 1996.
- MORETO, Agustín, *Trampa adelante*, ed. Juan Antonio Martínez Berbel, en María Luisa Lobato, *Comedias de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, 2011, vol. 3, pp. 227-379.
- MUSIOL, Michel y Alain Trognon ed., *Une théorie de la conversation est-elle possible?*, *Verbum* XXI/2, 1999.
- SEGRE, Cesare, «Presentazione», en Leo Spitzer, *La lingua italiana del dialogo*, traducción del alemán de Livia Tonelli, Milá, Il Saggiatore, [1922] 2007, pp. 7-14.

- SPITZER, Leo, *La lingua italiana del dialogo*, traducción del alemán de Livia Tonelli, Milán, Il Saggiatore, [1922] 2007.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre (I; II: L'école du spectateur; III: Le dialogue de théâtre)*, París, Belin, ([1977] 2010, [1981] 2009, [1996] 2005).
- VEGA, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Alejandro García Reidy, Barcelona, Crítica, 2009.
- VITSE, Marc, «De Galindo a Coquín», en *Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Actas del Congreso, Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, 1983, II, pp. 1065-1073.
- WEIL, Henri, *De l'ordre des mots dans les langues anciennes comparées aux langues modernes. Question de grammaire générale*, París, Joubert, 1844.

## Datos rítmicos sobre la primera jornada de *La vida es sueño* de Calderón

Marx Arriaga Navarro  
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez  
[marxarriaga@hotmail.com](mailto:marxarriaga@hotmail.com)

Al intentar la escansión<sup>1</sup> de *La vida es sueño*, el investigador o metrista se enfrenta con un problema: ¿qué documento analizar?, ¿la *editio princeps*<sup>2</sup> de 1636 o una edición posterior? La pregunta es ambiciosa y no pretendo responderla, sino sugerir algunos datos basándome en un análisis rítmico. Así, este artículo contiene una *recensio* de las ediciones críticas de *La vida es*

---

<sup>1</sup> Por razones didácticas, se tiende a homologar declamación con recitación y con escansión. Si bien las tres nociones representan lecturas especializadas (en contraposición a la actitud prosaica del habla coloquial) guardan diferencias de fondo evidentes; mientras que la declamación y la recitación mantienen como intención básica la transmisión de un referente, la escansión centra su interés en la actualización, en forma de sonidos armónicos, del texto poético. Como afirmó Julio Saavedra: “Porque voy a repetirlo: el verso no es la cosa rígida y congelada que describen los metricistas, sino la creación fugaz durante la audición de quien percibe el verso” (Molina Saavedra, 1945, p. 32). Comprender esta “audición” es vital. Y no sólo me refiero al receptor que distingue cuándo un discurso es un poema o cuándo no lo es, sino también al autor. Entender que en la creación del verso la “audición” es fundamental arroja posibilidades que la métrica tradicional no valora. Ahora bien, ¿de qué manera el poeta percibe los sonidos de su creación? Uno pensaría por medio de la oralización, y en parte se tendría razón, pero añádase que el poeta escande el poema, y no me refiero a la definición tradicionalista de la palabra “escandir” (es decir, medir un verso) que pueden encontrarse en cualquier diccionario, sino a la escansión planteada en esta investigación y sustentada tanto por la teoría literaria del Siglo de Oro como por la métrica generativa o estructural.

La percepción del metro se da en una lectura particular que pone de relieve la ley de distribución de los acentos. Esta lectura se llama escansión. El metro obliga a escandir, a poner de relieve el esquema métrico. Y la escansión, -lectura un tanto artificial- no es arbitraria, ya que revela la ley de construcción utilizada en el verso. La escansión es obligatoria. La escansión será en voz alta sólo en los primeros grados de desarrollo de la percepción poética, pues quien tiene un “oído poético desarrollado” sólo necesita una escansión silenciosa. En cualquier caso, la escansión es imprescindible para la percepción del verso, que siempre supone una norma métrica. (Domínguez Caparrós, 1998. p. 77).

<sup>2</sup> Para la terminología, sigo a Blecua (1983, pp. 35-57).

*sueño*. Esta *obra dramática*<sup>3</sup> es central para la literatura española, de ahí que sea importante el análisis de los testimonios que poseemos para su consulta. Además, en la actualidad contamos con algunas ediciones críticas, pero las diferencias que presentan obligan a valorar su pertinencia. La hipótesis de trabajo es la siguiente: hasta 1992, ningún editor había cotejado tantos testimonios de *La vida es sueño* como lo hizo Ruano de la Haza. Según una evaluación somera, él editó un texto crítico basado en un testimonio incompleto, incapaz de mostrar la última voluntad estética de Calderón de la Barca. Sin embargo, según los datos rítmicos que aquí se ofrecen, el texto editado por él es superior en el aspecto melódico a otros testimonios útiles como *obras dramáticas* destinadas a lecturas silenciosas. Por lo tanto, se concluye: la edición de Ruano de *La vida es sueño* da cuenta de un guion destinado para la representación y escansión de sus versos.

Al comparar las ediciones críticas más importantes, encontramos variantes en abundancia, desde signos de puntuación<sup>4</sup> hasta fragmentos omitidos. Como se anticipaba, la intención de este artículo es dar cuenta de una *recensio* de las ediciones críticas de *La vida es sueño*, pero no de los testimonios. La razón es obvia: recabar, cotejar y analizar todos los testimonios conservados es un trabajo monumental que otros ya abordaron, generando las pertinentes ediciones críticas que hoy poseemos. Por lo tanto, la presente *collatio codicum* abarca las ediciones críticas y no las que son consideradas como de divulgación. Ahora bien, el primer problema que encontré fue fijar los objetos de estudio; ello por la omisión del término “edición crítica”. También, habría que sumar las ediciones que encajan como *codex descriptum* de otras que aportan sólo errores porque no representan la investigación de nuevos testimonios. Al hacer la *examinatio* y la *selectio* de estos materiales se identificaron las siguientes ediciones críticas<sup>5</sup>:

---

<sup>3</sup> En adelante, pondré en cursivas toda la terminología dramatológica. Según García Barrientos (2001, p. 33), la obra dramática es “[...] la codificación literaria (pero ni exhaustiva ni exclusiva) del texto dramático. En la obra dramática el autor es un sujeto reconocible (hasta en el caso de las obras anónimas), puesto que las palabras de cualquier libro (o, específicamente, obra literaria) fueron estructuradas por alguien que, culturalmente, reconocemos con unas aptitudes estéticas superiores. La obra dramática figura ante nosotros como un texto acabado, fijado con la finalidad de la superación temporal y rechazamos cualquier corrupción que sufra a causa de malos editores, plagios o enmiendas poéticas.

<sup>4</sup> El fenómeno es interesante. Hay editores, como Valbuena Briones, que deciden conservar los arcaísmos porque ayudan a entender el contexto de la obra, pero actualizan la puntuación y las doble ss o las j. Creo que el actualizar una obra no sólo repercute en la acentuación o en los signos de puntuación sino en la totalidad de ella.

<sup>5</sup> En adelante me referiré a ellas como “W”, “X” e “Y” según sea el caso.

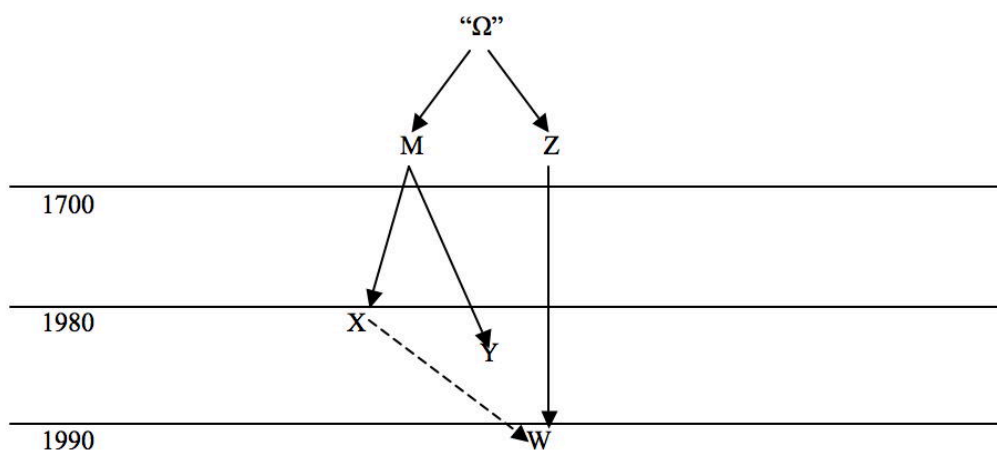
- **W:** Pedro Calderón de la Barca, *La primera versión de «La vida es sueño»*, de Calderón, ed. José María Ruano de la Haza, Melksham, Liverpool University Press, 1992.
- **X:** Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño (comedia, auto y loa)*, ed. Enrique Rull, Alambra, Madrid, 1980.
- **Y:** Pedro Calderón de la Barca, *Primera parte de comedias...*, ed. Ángel Valbuena Briones, CSIC, Madrid, 1981.

Como es de esperar, cada una de ellas contenía un catálogo de los testimonios que habían utilizado para editar *La vida es sueño*:

- **M:** LA VIDA / ES SVEÑO. / COMEDIA FAMOSA, / *De D. Pedro Calderón de la Barca.* –PRIMERA / PARTE / DE / COMEDIAS / DE / DON PEDRO CALDERON / DE LA BARCA. / RECOGIDAS POR DON JOSEPH CALDERON / de la Barca Su hermano (Madrid: Maria de Quiñones, 1636), fols. 1-26 (Alr-D2v). [Aprobación de 6 de noviembre de 1635]. **Cotejado por W, X, Y.**
- **VT:** LA GRAN COMEDIA, / LA VIDA / ES SVEÑO. / *Fie[sta que se representó a sus Mage[stades en el Salon / de su Real Palacio. / DE DON PEDRO CALDERON / de la Barca.* PRIMERA PARTE / DL / COMEDIAS / DEL CELEBRE POETA / ESPAÑOL, / DON PEDRO CALDERON / DE LA BARCA, / ... / QUE NVEVA MENTE CORREGIDAS / PVBLICA / DON IVAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL (Madrid: Francisco Sanz, 1685), p 1-49 (Alr-Dlr). **Cotejado por W, X, Y.**
- **VSL:** *Primera / parte / de / comedias / de / Don Pedro Calderón / de la Barca. / Recogidas por Don Joseph Calderón / de la Barca su hermano... / En Madrid. Por la viuda de Juan Sánchez / A costa de Gabriel de León mercader de libros /*, 1640. **Cotejado por X, Y.**
- **VS:** *Primera / parte / de / comedias / de / D. Pedro Calderón / de la Barca / Recogidas, y sacadas de sus verda- / deros originales por D. Joseph / Calderón de la Barca su / hermano. / En Madrid. Por la Viuda de Juan Sánchez, 1640.* **Cotejado por X.**
- **Z:** LA VIDA ES SVEÑO. / COMEDIA / FAMOSA. / DE D.PEDRO CALDERON. — PARTE / TREYNTA, / DE COMEDIAS / FAMOSAS DE / Varios Autores. /.../ EN ÇARAGOÇA, / ... / En el Ho[spital Real y General de Nue[tra Señora de / Gracia, Año 1636, pp. 127-173 (H8v-L7r). [Aprobación de 5 de mayo de 1636]. **Cotejado por W, X, Y.**

- **LIV:** LA VIDA ES SVEÑO / COMEDIA / FAMOSA. / DE LOPE DE VEGA. Suelta sin fecha ni lugar de impresión, 22 fols. **Cotejado por W.**
- **BLI:** COMEDIA FAMOSA / LA VIDA ES SVEÑO. / DE DON PEDRO CALDERON. Suelta sin fecha ni lugar de impresión, 18 fols. (Alr-E2v). **Cotejado por W.**
- **BL2:** LA VIDA ES SVEÑO. / COMEDIA FAMOSA. / DE DON PEDRO CALDERON. Suelta sin fecha ni lugar de impresión, 36 pp. (A lr-E2v). **Cotejado por W.**
- **IT:** COMEDIA FAMOSA. / LA VIDA ES SVEÑO / DE DON PEDRO CALDERON. Suelta sin fecha ni lugar de impresión, 36 pp. (A lr-E2v). **Cotejado por W.**
- **BNP:** LA VIDA ES SVEÑO. / COMEDIA FAMOSA / DE DON PEDRO CALDERON. Suelta sin fecha ni lugar de impresión, 30 pp. (A lr-D4v). **Cotejado por W.**
- **LC:** *Doze Comedias las mas grandiosas qve asta aora han salido de los meiores, y mas inñignes Poetas. Segvnda Parte.* (Lisboa: Pablo Craesbeeck, 1647). **Cotejado por W.**
- **CAT:** LA VIDA ES SUEÑO. / COMEDIA FAMOSA. / *De Don Pedro Calderón de la Barca Doze Comedias las mas Famosas, que hasta aora han salido à luz De los mejores, y mas inñignes Poetas. Primera parte.* (Colonia Agripina: Manuel Texera, 1697). **Cotejado por W.**

Por medio de las variantes arrojadas, además de los datos cronológicos, se obtiene el siguiente *stemma*, el cual se enfoca en las ediciones críticas:



Como se apreciará en las siguientes líneas, la idea de *codex optimus* es compleja, pero con

finés prácticos se señala como “Ω”. También, los testimonios “M” y “Z” representan sólo el ascendente de diferentes familias.

Seguramente, lo primero que un investigador se preguntará es: ¿cuántos testimonios hay de *La vida es sueño* y cuántas variaciones posee? (Ruano de la Haza, 1992, pp. 9-125). La respuesta es esquivada. En 1636 se publica *La Primera Parte de Comedias*, de don Pedro Calderón de la Barca, recogidas por su hermano don Joseph Calderón de la Barca. A este testimonio se le cita como el “QCL”, el “EP” o el “M”. Yo me refiero a él como “M”<sup>6</sup> porque se publica en Madrid. El testimonio “M” se considera como la *editio princeps* de la cual muchos *codex descriptum* han surgido, un ejemplo de ellos es la edición de Vera Tassis y Villarroel de 1685, mejor conocida como “VT”. En el mismo año de 1636, se publicó en Zaragoza *Parte treinta de varios autores* como una antología que contenía *La vida es sueño*. Este testimonio fue menospreciado por la crítica literaria al considerar “los muchos errores que tenía”. Así, hasta el año 1992, se le consideró como un *codex deterior* basado en “M”. Todas las ediciones críticas, anteriores a la última década del siglo XX, utilizaban “M” como *codex optimus* por ser al *antiquior*<sup>7</sup>. Las variantes de “Z” no son mínimas: “[...] los versos que comparte con la edición madrileña representan algo más de la mitad de la comedia, o sea, más de 1500 versos [...]” (Calderón de la Barca, 1992, p. 21). ¿Cómo puede un copista equivocarse tantas veces? Además, uno esperaría que de una edición tan deteriorada, ningún *codex descriptum* surgiera porque ninguna *emendatio ope ingenii* puede recuperar casi la mitad de la obra<sup>8</sup>, pero esto no es así: de “Z” tenemos siete testimonios<sup>9</sup> emparentados. Ruano de la Haza proporcionó una investigación detallada de cómo “Z” no era un testimonio posterior, sino que compartía con “M” un ascendente común (“Ω”) el

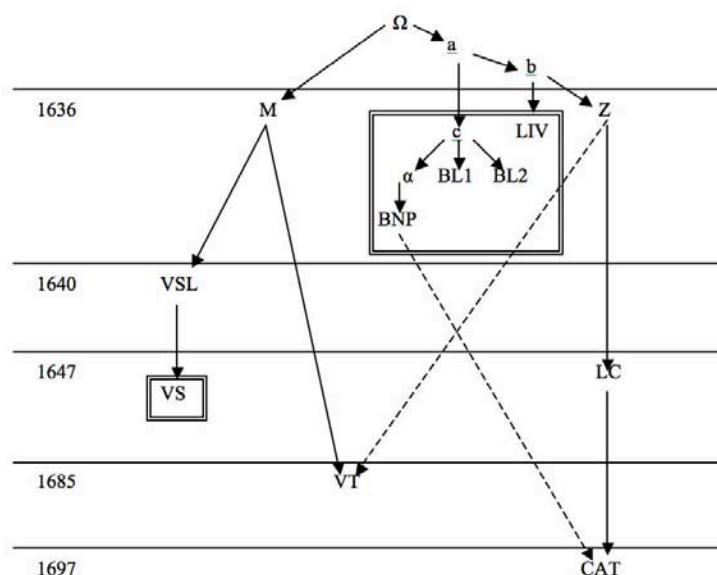
<sup>6</sup> Como Enrique Rull (1980, p. 89) menciona, “existen, por lo menos, cuatro copias conocidas: 1) la que se halla en la Biblioteca Nacional de París; 2) la correspondiente a la Biblioteca de La Sorbona; 3) la de la Biblioteca del Vaticano, y 4) la que se encuentra en la Biblioteca del Estado de Baviera (Munich). Copias con una serie de variantes textuales de menor importancia pero interesantes, variantes que ha señalado D. W. Cruickshank (en *The Text of «La vida es sueño»*, publicado en la edición facsímil de las comedias, pp. 79-94)”.

<sup>7</sup> Esta idea es un tanto ridícula, porque el testimonio “Z” es más moderno que “M” solamente en unos cuantos meses.

<sup>8</sup> Esto es recíproco porque las omisiones no sólo están en “Z” sino que hay fragmentos faltantes en “M”.

<sup>9</sup> Muchos testimonios son sueltas sin fecha ni lugar de edición, aunque esto no da los parámetros suficientes para desecharlos.

cual fue escrito antes de 1636 y, probablemente, sirvió como *texto dramático*<sup>10</sup>. También propone que el testimonio “M” es la corrección de “Ω”, por parte de Calderón, para la publicación de su obra. Ruano de la Haza expone las suficientes razones para considerarlo así, tantas que decide armar su texto crítico con base en “Z” y no en “M”. Sin duda, se debe cuestionar esta hipótesis porque fragmentos famosos como las décimas finales de la segunda jornada: “Sueña el rico en su riqueza [...]” (vv. 1183-1202), no aparecen. Pero, antes del todo, ¿cómo sería el *stemma* de *La vida es sueño*?



Los testimonios dentro de los recuadros son sueltas sin fecha ni lugar de edición. Además, “Ω” y “α” son testimonios manuscritos, el primero probablemente autógrafo y el segundo apógrafo. Yo creo que si “Ω” es el manuscrito que Calderón vende a una compañía o director teatral, entonces de este testimonio debieron hacerse copias apógrafas para los diferentes actores. El testimonio señalado como “a” podría ser una de estas copias. Las variantes analizadas por Ruano de la Haza validarían esta teoría. Los testimonios “c” y “b” comparten ascendentes con “a”, lo que se confirma por errores conjuntivos y por lecturas isovalentes. La suelta “BNP”<sup>11</sup> muestra diferencias con “BL1” y “BL2”<sup>12</sup> porque omite los pasajes oscuros de éstas; dichas

<sup>10</sup> Lo entiendo de la siguiente manera: “[...] objeto escrito o fijado que transcribe, reproduce o describe el espectáculo teatral” (García Barrientos, 2001, p. 37).

<sup>11</sup> Esta se encuentra en la Biblioteca Nacional de París y no contiene fecha ni lugar de edición; posiblemente sea una edición pirata de la obra, copiada sin autorización de algún guion teatral.

<sup>12</sup> Las dos son sueltas sin fecha ni lugar de edición que conserva la British Library del Museo Británico.

variantes hacen creer a Ruano de la Haza que “BNP” es una edición basada en un guion teatral, pero ciertos errores conjuntivos con “BL1” y “BL2” le sugieren que pertenece a esa familia. Lo distinguí marcando su ascendente a un texto manuscrito “α” que ha sido redactado con base en “c”. Como he mencionado, el *stemma* anterior representó la investigación de varios críticos. En primer lugar Ruano de la Haza, que se interesó por el testimonio “Z” y las familias que surgieron de él. Como se nota en el *stemma*, el trabajo de Ruano abarca la mayor parte. Las *fontes criticae* de Enrique Rull representan las familias que tiene como ascendente el testimonio “M”.

Ahora bien, regresando a las ediciones críticas, tanto “X” como “Y” cometen el error de basar el texto crítico en “M” sin antes cotejar las familias del testimonio “Z” o, peor aún, cuando el cotejo sólo se hace por el contenido del verso y no por su ritmo. Me interesa recalcar la necesidad de entender el trabajo de Calderón dentro de un arte dramático o dramaturgia. *La vida es sueño* es una obra estructurada para causar un impacto en el espectador, ya sea por medio de la representación o de la lectura. Para causar ese impacto, Calderón utilizó todos los recursos que integraban su método personal de hacer teatro. El *ars* de Calderón no se centraba únicamente en la organización de la trama: de manera concomitante con esta, atendía a las formas métricas, estróficas y rítmicas. Esto se demuestra por medio del siguiente análisis que recrea un *codex optimus* gracias al estudio de la estructura del verso y de su contenido.

En el ejemplo que sigue, se marcan los acentos rítmicos siguiendo una lectura métrica paralela, verso a verso, y comparando las diferentes fuentes, según el procedimiento gráfico propuesto por Gonzalo Correas en su *Arte de la lengua española castellana* (1625): una línea vertical para los acentos rítmicos y una horizontal para las sílabas átonas. En casos ulteriores, sustituiremos la línea vertical por la vocal tónica correspondiente.

#### Fuente “M”

| Versos |                                       | Sílabas |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
|--------|---------------------------------------|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
|        |                                       | 1       | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| 5      | y bruto sin instinto,                 | -       |   | - |   | - |   | - |   |   |    |    |
| 6      | natural, al confuso laberinto         |         | - |   | - | - |   | - |   | - |    | -  |
| 7      | dessas desnudas peñas                 |         | - | - |   | - |   | - |   |   |    |    |
| 8      | te desbocas, te arrastras y despeñas? |         | - |   | - | - |   | - |   | - |    | -  |

## Fuente “Z”

|   | Versos                               | Sílabas |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
|---|--------------------------------------|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
|   |                                      | 1       | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| 5 | y bruto sin instinto,                | -       |   | - |   | - |   | - |   |   |    |    |
| 6 | al fragoso, al desierto laberinto    |         | - |   | - | - |   | - |   | - |    | -  |
| 7 | de esas desnudas peñas               |         | - | - |   | - |   | - |   |   |    |    |
| 8 | te arrastras, precipitas y despeñas? | -       |   | - |   | - |   | - |   | - |    | -  |

Como se aprecia en ambos casos, el sexto y séptimo verso tiene acento rítmico en la primera sílaba. En el caso de “M” dicho acento no encaja con la tendencia rítmica yámbica del fragmento. Tanto “X” como “Y” siguen a “M”, el cual muestra una reduplicación un tanto cacofónica “te desbocas / te arrastras”. Si analizamos “Z”, escucharemos un ritmo distinto que busca acoplarse a la cadencia marcada por los yambos; además, el sentido de los versos mejora. En este caso, la escansión es melódica porque el verso siete perfila su ritmo hacia el endecasílabo yámbico que le continúa. El verso sexto de “X” e “Y”, sintácticamente, empieza con un apósito desafortunado, porque el “instinto” siempre es “natural”. En “W” esto se mejora porque ese apósito se convierte en dos circunstanciales, uno de modo y el otro de lugar que sirven para ambientar la escena. El error indica una *emendatio ope ingenii* del editor de “M”, que, al leer “fragoso”, lo encontró ilógico y desconcertante porque las “peñas” estaban “desnudas”, además de que “desierto” y “fragoso” pudieran ser antónimos. El error se corrige por sentido común; “peñas” significa “la piedra grande ó roca viva, que nace de la tierra” (RAE, 1969, p. 208), por lo tanto su desnudez le da identidad en medio de la fragosidad del bosque. Las ideas de “desierto” y “fragoso” son adjetivos de laberinto. Estos contrastes expresivos y antonímicos son comunes en Calderón. Todo ello indica que no sólo el referente es predominante sino también su forma.

Ahora bien, el problema es que tanto “X” como “Y” usaron el testimonio “M” y sólo lo modificaron cuando el sentido se alejaba. Por ejemplo, el verso “Quédate en este monte,” de “X” e “Y” tampoco posee lógica porque el caballo despeñado no aparece en escena. En “W” el verso es “Quédate en ese monte” donde hay un alejamiento tanto del caballo como de la pendiente por la que ha caído. Además, la representación marca cómo Rosaura “va bajando”, lo cual indica que dejó atrás el monte y se ha detenido en el valle. El diálogo resulta así ilógico: “Quédate en este monte”, es decir, esta es una *lectio faciliior* de “M” que ha pasado a “Y” y “X” por ser *codex descriptum*.

También en el verso trece hay una *lectio faciliior* de “M” cuando señala “ciega y desesperada”, que no concuerda con la situación de Rosaura porque no es ciega. En “W” tenemos “sola y desesperada”, esto es más coherente con la queja de Rosaura porque Clarín le indica: “Di dos, y no me dejes” (v. 23). La lectura de “W” se sostiene por la recurrencia al tema de la

soledad. Anteriormente, los diálogos señalan: “desierto”, “un extranjero”, “mi suerte”. En cambio, el estado de ceguera no tiene relación ni con la caracterización del personaje ni con el espacio.

En los versos veintinueve y treinta hay otra *lectio faciliior*. En “X” e “Y” aparece: “que, a trueco de quejarse, / habían las desdichas de buscarse.” Esto no tiene sentido, las quejas no buscan desdichas sino soluciones. En “W” se corrige el error que proviene del testimonio “M” y se señala “que, a trueco de quejarse, / pudieran las desdichas procurarse.” Además, rítmicamente, cambian los versos; en el caso de “X” e “Y” el primer verso tiene un acento rítmico en la segunda sílaba con una vocal fuerte (e) pero en el verso que le precede, aunque el ritmo continúa, la vocal es débil (“habían”). En cambio, en “W” ambos versos comparten cadencia y sus primeros acentos rítmicos están en la misma vocal fuerte (e-e). Otro pasaje parecido es: “a pie, solos, perdidos y a esta hora, / en un desierto monte, / cuando se aparta el sol a otro horizonte?” (vv. 46-48) que aparece en “X” e “Y”. “W” corrige “en un desierto monte” por “en tan desierto monte”. El cambio no es mínimo, porque el primero es un adjetivo y el segundo es un adverbio. Además, en el caso de “W”, el primer acento de cada verso recae en una vocal fuerte, mientras en “X” e “Y” no. La pregunta sería: ¿qué trató de decir Clarín?, ¿que hay muchos montes desiertos en esa región y él está en uno de ellos? o ¿qué el monte es muy desolado? Creo que lo segundo tiene más sentido. Aun así, la musicalidad marcada en los versos nos remite a “tan” en lugar de “un”.

Una *omissio* importante en “X” e “Y”, que recupera “W” por medio de la familia de “Z”, es:

|          |                                                                                                                |
|----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ROSAURA: | ¿Qué puedo responderte,<br>Clarín, si, compañera de tu suerte<br>es fuerza que lo sea<br>de tus dudas también? |
| CLARÍN:  | ¿Habrà quien crea<br>sucesos tan extraños? (vv. 49-53)                                                         |

Este es un descuido evidente de “X” e “Y”, porque su *omissio* rompe la métrica de la silva. Estas dos ediciones (sin atender al error porque no repercutía en el contenido) no se percataron de cómo, métricamente, ponían tres endecasílabos juntos: “cuando se aparta el sol a otro horizonte? / Rosaura: ¡Quién ha visto sucesos tan extraños! / Mas si la vista no padece engaños” (vv. 48-49). “Y” no señala nada sobre el error, pero lo desconcertante es como Enrique Rull en su esquema de versificación señala: “1-102 Silvas (heptasílabos y endecasílabos en pareados)” (Calderón de la Barca, 1980, p. 85). Se agradece el recordatorio de lo que implica una silva, pero también se espera que su esquema de versificación notara este error en la métrica. Me refiero a la pérdida de seis versos de “Ω” en el testimonio “M”. Posiblemente, el editor de “M”, al ver el error en la

secuencia del contenido, realizó una *emendatio ope ingenii* para suavizar el cambio (“¡Quién ha visto sucesos tan extraños!” v. 49). La cual es poco afortunada, porque no era un endecasílabo la falta, sino un heptasílabo. Ni “X” ni “Y” observan el error; por lo tanto, la lectura correcta es la de “W” con base en la familia de “Z”.

Los errores de “X” e “Y” se deben a que son *codex descriptum* del testimonio “M”, sin cotejar las familia de “Z”. Por ejemplo, el pasaje: “Rústica nace entre desnudas peñas, / un palacio tan breve / que el sol apenas a mirar se atreve / con un rudo artificio” (vv. 56-59). En primer lugar, la prosopopeya es muy ambiciosa, porque ni Rosaura ni Clarín están contemplando el surgimiento de un palacio. Además, versos adelante, los personajes se referirán a una torre y no a un palacio. Sin embargo, en “W” encontraremos: “Rústica yace, entre elevadas peñas, / una torre tan breve / que, lince el sol, a verla no se atreve / con un rudo artificio” (vv. 60-63). Aquí, la prosopopeya es menos violenta, ya que el bosque no engendra ningún palacio, sino que aun el sol, con una agilidad felina, es incapaz de entrar en el espeso bosque. Mucho más coherente, en este pasaje, es una torre y no un palacio; si fuera un palacio ¿por qué sufre Segismundo? Esto se podría explicar si el editor de “M” cometió un error por una *lectio faciliior* al confundir “yace” con “nace”; entonces, trivializaría “torre” por “palacio”. En el verso siguiente, el editor escucharía forzado el ritmo: “que, lince el sol, a verla no se atreve.” e hizo una *emendatio ope ingenii* para suavizarlo al cambiarlo por: “que el sol apenas a mirar se atreve.” Esto se comprueba en un análisis rítmico (señalo a partir de ahora los acentos rítmicos con las vocales que los sustentan):

#### Fuente “M”

| Versos |                                     | Sílabas |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
|--------|-------------------------------------|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
|        |                                     | 1       | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| 56     | Rústica nace entre desnudas peñas,  | u       | - | - | a | - | - | - | u | - | e  | -  |
| 57     | un palacio tan breve                | u       | - | a | - | a | e | - |   |   |    |    |
| 58     | que el sol apenas a mirar se atreve | -       | o | - | e | - | a | - | a | - | e  | -  |
| 59     | con un rudo artificio               | -       | u | - | a | - | i | - |   |   |    |    |

#### Fuente “Z”

| Versos |                                         | Sílabas |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
|--------|-----------------------------------------|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
|        |                                         | 1       | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| 60     | Rústica nace entre desnudas peñas,      | u       | - | - | a | - | e | - | u | - | e  | -  |
| 61     | una torre tan breve                     | u       | - | o | - | a | e | - |   |   |    |    |
| 62     | que, lince el sol, a verla no se atreve | -       | i | - | o | - | e | - | o | - | e  | -  |
| 63     | con un rudo artificio                   | o       | - | u | - | - | i | - |   |   |    |    |

La disposición rítmica en “M” es un tanto caótica en sus acentos estróficos. Me refiero a los casi obligatorios como el de la sexta sílaba en los endecasílabos. En “W” el esquema es claro en la estructura rítmica y en el uso de ciertas vocales. Por lo tanto, si unimos este análisis con el de la diégesis, podríamos recrear mejor la obra. Y esto involucra entender a Calderón como un autor que fundamenta su comedia en un método armónico a diferentes niveles (silábico, vocálico, semántico, escénico, etc.).

Por otra parte, el testimonio “Z” tiene más del 40% de variantes, y “M” posee muchos versos perdidos. Los editores “X” e “Y”, al tomar “M” como *editio princeps*, se vieron obligados a seguir esos errores; por ejemplo, hay una *omissio* en este pasaje que marco con negritas:

(diré mejor, funesta boca) abierta  
está, **y como se esconde**  
**el sol, y a sus espacios no hay por donde**  
**la luz le comunique,**  
**es fuerza que el temor se multiplique;**  
**Suena ruido de cadenas dentro**  
**que deste** rudo centro (vv. 74 -79)

Las causas de estas pérdidas pueden ser muchas, tal vez era el final de un folio que quitó el editor para ahorrar espacio, o, tal vez, en el testimonio “Ω” que utilizaba el editor de “M” faltaban o eran ininteligibles estos versos. El hecho es que se da una *emendatio ope ingenii*, ya que, al perderse el sentido entre la “boca abierta” y el “rudo centro oscuro”, se simplificaron los versos de esta manera: “(mejor diré, funesta boca) abierta / está, y desde su centro / nace la noche, pues la engendra dentro.” (vv. 70-73) Este pasaje en “M” da la impresión de algo mágico en esa puerta abierta. En “W” este sentido místico se pierde, porque el hecho se explica al no poder entrar la luz por la puerta abierta. Una prueba de que estos versos no son una adición del editor de “Z” es su análisis rítmico.

Fuente “M”

|    | Versos                                 | Sílabas |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
|----|----------------------------------------|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
|    |                                        | 1       | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| 69 | Nos admita. / La puerta                | o       | - | i | - | - | e | - |   |   |    |    |
| 70 | (mejor diré, funesta boca) abierta     | -       | o | - | e | - | e | - | o | - | e  | -  |
| 71 | está, y desde su centro                | -       | a | - | - | - | e | - |   |   |    |    |
| 72 | nace la noche, pues la engendra dentro | a       | - | - | o | - | e | - | e | - | e  | -  |

## Fuente “Z”

|    | Versos                                    | Sílabas |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
|----|-------------------------------------------|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
|    |                                           | 1       | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| 73 | está y como se esconde                    | -       | a | - | - | - | o | - |   |   |    |    |
| 74 | el Sol, y a sus espacios no hay por donde | -       | o | - | u | - | a | - | a | - | o  | -  |
| 75 | la luz le comunique,                      | -       | u | - | o | - | i | - |   |   |    |    |
| 76 | es fuerza que el temor se multiplique.    | -       | e | - | e | - | o | - | u | - | i  | -  |
| 77 | Que deste rudo centro                     | -       | e | - | u | - | e | - |   |   |    |    |
| 78 | nace la noche, pues se engendra dentro    | a       | - | - | o | - | e | - | e | - | e  | -  |
| 79 | ¡qué es lo que, escucho! ¡Ay, cielo!      | e       | - | - | u | - | e | - |   |   |    |    |

Como se observa, en “M” se pierden algunos acentos estróficos. Además se escucha mayor ritmo entre los endecasílabos y los heptasílabos por separado y no como en una silva. Esto sucede porque la silva se ha roto y sólo se ha completado uniendo dos heptasílabos para dar sentido al texto.

Otra *omissio* importante en “X” e “Y” son los versos siguientes.

## Fuente “Z”

|    | Versos                                              | Sílabas |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
|----|-----------------------------------------------------|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
|    |                                                     | 1       | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| 87 | CLARÍN ¡Temerosos clamores!                         | e       | - | o | - | - | o | - |   |   |    |    |
| 88 | ROSAURA Clarín, huyamos penas y rigores.            | -       | i | - | a | - | e | - | i | - | o  | -  |
| 89 | CLARÍN En tal estado vengo                          | -       | a | - | a | - | e | - |   |   |    |    |
| 90 | Que ya ni para huir ánimo tengo.                    | -       | a | - | a | - | i | a | - | - | e  | -  |
| 91 | ROSAURA “Y” cuando le tuvieras,                     | -       | a | - | e | - | e | - |   |   |    |    |
| 92 | la puerta no acertaras ni supieras,                 | -       | e | - | a | - | a | - | i | - | e  | -  |
| 93 | como suele decirse en frasis ruda;                  | o       | - | e | - | - | i | - | a | - | u  | -  |
| 94 | que está uno entre dos luces, cuando duda.          | -       | a | - | - | - | u | - | a | - | u  | -  |
| 95 | CLARÍN Es al revés en mí.                           | e       | - | - | e | - | i | - | e | - | o  | -  |
|    | ROSAURA ¿De qué te asombras?                        |         |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
| 96 | Porque yo estoy dudando entre dos sombras.          | o       | - | o | o | - | a | - | - | o | o  | -  |
| 97 | CLARÍN Ya no puedo mover el paso helado.            | -       | o | e | - | - | e | - | a | - | a  | -  |
| 98 | SEGISM. (Dentro) ¡Ay, misero de mí! ¡Ay desdichado! | a       | i | - | - | - | i | a | - | - | a  | -  |

Es muy difícil asegurar si esto es una *lectio faciliior* del editor de “M” o, como indica Ruano de la Haza, que sea Calderón el que los haya modificado. El hecho es que “Z” contiene un pasaje distinto a “M”. Las ediciones “X” e “Y” (siguiendo al testimonio “M”) introdujeron estos versos en lugar de los otros:

## Fuente “M”

| Versos |         | Sílabas                             |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
|--------|---------|-------------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
|        |         |                                     | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| 79     | ROSAURA | ¡Qué triste voz escucho!            | - | i | - | o | - | u | - |   |   |    |    |
| 80     |         | Con nuevas penas y tormentos lucho. | - | e | - | e | - | i | - | e | - | u  | -  |
| 81     | CLARÍN  | Yo con nuevos temores.              | o | - | e | - | - | o | - |   |   |    |    |
| 82     | ROSAURA | Clarín...                           | - | i | - | o | - | a | - | o | - | o  | -  |
|        | CLARÍN  | Señora...                           |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
|        | ROSAURA | Huigamos los rigores                |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
| 83     |         | desta encantada torre.              | e | - | - | a | - | o | - | u | o | e  | -  |
|        | CLARÍN  | Yo aun no tengo                     |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
| 84     |         | ánimo de huir, cuando a eso vengo.  | a | - | - | - | i | - | - | e | - | e  | -  |

De nueva cuenta la respuesta es esquivia. Por un lado, las pruebas que ofrece Ruano pueden ser ciertas. Lo que me intriga es saber por qué Calderón simplificó el pasaje. Si el testimonio “M” fue corregido por Calderón para ser impreso por su hermano y los cambios que sufrió son para una lectura y no para una representación, ¿por qué no dejó los versos del testimonio “Z”? ¿si la finalidad de “M” es la lectura, no debía complejizar los versos ya que estos podrían releerse? Por medio de un análisis rítmico puedo proponer otra respuesta. Si se observa, en la versión de “M”, que seguimos gracias a “X” e “Y”, el verso ochenta y tres es un endecasílabo en lugar de un heptasílabo según las normas métricas de la silva. Lo interesante es que este pareado endecasílabo es único, ya que en el verso ochenta y cinco se continúa con la silva. Esto podría ser una *emendatio ope ingenii* del editor de “M” para ahorrar espacio. Si se lee la versión de “W”, que toma como base la familia de “Z”, se notara cómo en el verso noventa y dos se termina la silva y continúan tres pareados endecasílabo. Al ser tres los pareados, se cancela la posibilidad de un error del editor de “Z” por una *emendatio ope ingenii* de tres versos endecasílabo. Además, si analizamos rítmicamente los testimonios obtendríamos estos esquemas:

En “M” el acento de la sexta sílaba es intermitente en un plano acústico. Si esta era la corrección realizada por Calderón ¿por qué no dejar el pasaje de “Ω”, reconstruido por la familia de “Z”, si, rítmicamente, es superior? Tal vez, nos encontramos con un error del editor por una *emendatio ope ingenii* para ahorrar espacio o, tal vez, hubo una pérdida de un folio (o parte de alguno) que provocó la espontaneidad del editor. Esto se podría corroborar si encontráramos muestras de cómo el testimonio de “M” tiene retoques estéticos que mejoran el ritmo, entendido desde la abstracción métrica. Lo cual indicaría que la edición de Madrid fue destinada a una lectura silenciosa y detallada desde el ámbito de las nociones abstractas como la idea de pie métrico latino. Uno de esos casos es cuando Rosaura recita este diálogo:

## Fuente “M”

|    | Versos                               | Sílabas |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
|----|--------------------------------------|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
|    |                                      | 1       | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| 85 | ¿No es breve luz aquella             | -       | e | - | u | - | e | - |   |   |    |    |
| 86 | caduca exhalación, pálida estrella,  | -       | u | - | a | - | o | a | - | - | e  | -  |
| 87 | que en trémulos desmayos,            | -       | e | - | o | - | a | - |   |   |    |    |
| 88 | pulsando ardores y latiendo rayos,   | -       | a | - | o | - | i | - | e | - | a  | -  |
| 89 | hace más tenebrosa                   | a       | - | - | e | - | o | - |   |   |    |    |
| 90 | la oscura habitación con luz dudosa? | -       | u | - | i | - | o | - | u | - | o  | -  |

## Fuente “Z”

|     | Versos                               | Sílabas |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
|-----|--------------------------------------|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
|     |                                      | 1       | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| 99  | <b>Ven acá ¿es luz aquella</b>       | e       | - | a | u | - | e | - |   |   |    |    |
| 100 | caduca exhalación, pálida estrella,  | -       | u | - | a | - | o | a | - | - | e  | -  |
| 101 | que en trémulos desmayos,            | -       | e | - | o | - | a | - |   |   |    |    |
| 102 | pulsando ardores y latiendo rayos,   | -       | a | - | o | - | i | - | e | - | a  | -  |
| 103 | hace más <b>prodigiosa</b>           | a       | - | - | e | - | o | - |   |   |    |    |
| 104 | la oscura habitación con luz dudosa? | -       | u | - | i | - | o | - | u | - | o  | -  |

La versión de “Z” tiene cambios mínimos (señalados con negritas) que afectan muy poco al sentido del pasaje, pero métricamente los versos de “M” son más pulcros. Un análisis profundo ofrece pruebas de cómo la versión de “M”, copiada por la edición de “X” e “Y”, se acopla a la noción abstractas del pie yámbico. Sólo se grafican los primeros cuatro versos donde las variantes de “M” afectan a la métrica.

El cambio es mínimo en “M”, pero mejora sustancialmente el acomodo de pies métricos, porque en “Z” se forzaban dos acentos anti-rítmicos<sup>13</sup> en la tercera y cuarta sílaba. Esto se mejora en la versión de “M”, en la cual con pocos cambios se logra un acomodo uniforme de pies yámbicos.

Hay pasajes de *La vida es sueño* grabados en la memoria de la humanidad. Uno de ellos es el momento en que Segismundo aparece en escena encadenado. Aquellas décimas tienen un orden distinto en la versión de “Z” con respecto a “M”, y como era de esperar, la edición de “X” e “Y” guarda diferencias con “W”. El caso es que en “Z” hay dos versos de más y dos décimas en un distinto lugar. Ruano de la Haza, en la edición “W”, resuelve el problema señalando que “Z”,

<sup>13</sup> Es cuando en “[...] una sílaba portadora de acento rítmico se encuentra otra sílaba también acentuada” (Quilis, 1984, p. 28).

por estar basado en “Ω” (este último, tal vez, como manuscrito utilizado para la representación de la obra), atiende más a la intriga en una puesta en escena. Es decir, que la trama es lineal. Segismundo se pregunta: “¿qué culpa cometí naciendo?” Después analiza la situación de los demás seres que lo rodean (aves, bestias, peces, ríos) para implorar respuesta a los “cielos” acerca de su situación, terminando así con una recapitulación de todas las décimas. En “M” los pasajes cambian, según Ruano de Haza, porque el texto está destinado a la lectura y no a la representación, de ahí que Segismundo implore primero una respuesta a los “cielos” y después se compare con los seres que le rodean, para terminar con un resumen general. Sin duda, es una posible respuesta, pero no consistente, ya que las dos ediciones involucran la misma complejidad en la recepción del contenido. Ahora bien, pareciera que lo único sucedido es que en “M” se han perdido dos versos y se han cambiado de lugar dos décimas. Esto tal vez no fue decisión de Calderón sino un error del editor. Se comprobaría lo anterior si rítmicamente esas décimas encajaran mejor en “Z” que en “M”. El pasaje es el siguiente:

“M”

Apurar, cielos, pretendo  
en qué os ofendéis de mí:  
¿qué delito cometí  
contra vosotros naciendo?  
Aunque si nací, ya entiendo  
qué delito he cometido.  
Bastante causa ha tenido  
vuestra venganza y rigor  
pues el delito mayor  
del hombre es haber nacido.

(vv. 103-112)

“Z”

Sólo quisiera saber  
para templar mis desvelos,  
dejando a una parte, cielos,  
el delito de nacer,  
¿qué más os pude ofender  
para castigarme más?  
¿No nacieron los demás?  
Pues si los demás nacieron,  
qué privilegios tuvieron,  
que yo no gocé jamás?

(vv. 159-178)

Como mencioné, la cita de “M” está al inicio del diálogo, mientras que la de “Z” está después del análisis del ave, el bruto, el pez y el arroyo. Propongo que, si tomamos en cuenta los tres versos del inicio y el final del pasaje, así como los tres versos anteriores y posteriores a él, notaremos en cuál de las dos ediciones encajan mejor los cambios rítmicos.

Fuente “M”

| Versos |                                      | Sílabas |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
|--------|--------------------------------------|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
|        |                                      | 1       | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| 100    | desde aquí sus desdichas escuchemos; | e       | - | i | - | - | i | - | e | - | e  | -  |
| 101    | sepamos lo que dice.                 | -       | a | - | o | - | i | - |   |   |    |    |
| 102    | Ay misero de mí! ¡Y ay infelice!     | a       | i | - | - | - | i | a | - | - | i  | -  |
| 103    | Apurar, cielos, pretendo             | a       | - | a | e | - | - | e | - |   |    |    |
| 104    | ya que me tratáis así,               | a       | - | e | - | a | - | i | - |   |    |    |
| 105    | qué delito cometí                    | e       | - | i | - | o | - | i | - |   |    |    |

## Fuente "M"

|     | Versos                       | Sílabas |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
|-----|------------------------------|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
|     |                              | 1       | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| 120 | Pues si los demás nacieron,  | e       | - | o | - | a | - | e | - |   |    |    |
| 121 | ¿qué privilegios tuvieron    | e       | - | - | e | - | - | e | - |   |    |    |
| 122 | que yo no gocé jamás?        | -       | o | o | - | e | - | a | - |   |    |    |
| 123 | Nace el ave, y con las galas | a       | - | a | - | i | - | a | - |   |    |    |
| 124 | que le dan belleza suma,     | e       | - | a | - | e | - | u | - |   |    |    |
| 125 | apenas es flor de pluma,     | -       | e | - | e | o | - | u | - |   |    |    |

## Fuente "Z"

|     | Versos                    | Sílabas |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
|-----|---------------------------|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
|     |                           | 1       | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| 156 | campo abierto a su huida, | a       | - | e | - | u | - | i | - |   |    |    |
| 157 | ¿y teniendo yo más vida   | i       | - | e | - | o | a | i | - |   |    |    |
| 158 | tengo menos libertad?     | e       | - | e | - | i | - | a | - |   |    |    |
| 159 | apurar, cielos, pretendo  | a       | - | a | e | - | - | e | - |   |    |    |
| 160 | en qué os ofendéis de mí: | -       | e | - | - | e | - | i |   |   |    |    |
| 161 | ¿qué delito cometí        | e       | - | i | - | o | - | i |   |   |    |    |

## Fuente "Z"

|     | Versos                      | Sílabas |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
|-----|-----------------------------|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
|     |                             | 1       | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| 176 | Pues si los demás nacieron, | e       | - | o | - | a | - | e | - |   |    |    |
| 177 | qué privilegios tuvieron,   | e       | - | - | e | - | - | e | - |   |    |    |
| 178 | que yo no gocé jamás?       | -       | o | o | - | e | - | a | - |   |    |    |
| 179 | En llegando a esta ocasión, | e       | - | a | - | e | - | o | - |   |    |    |
| 180 | un volcán, un Etna hecho,   | u       | - | a | - | e | - | e | - |   |    |    |
| 181 | quisiera arrancar del pecho | -       | e | - | - | a | - | e | - |   |    |    |

Los cambios sustanciales se encuentran al inicio del pasaje, en "M" se termina la silva y comienza la décima con saltos rítmicos. Además, es extraño (en "M") el verso: "¡Ay, mísero de mí! ¡y ay infelice!" (v. 78), los signos de puntuación y de exclamación obligan a tener acentos anti-rítmicos. En "Z" la silva no termina en ese sitio, sino que continúa un pareado más, lo que suaviza el cambio a la décima.

### Fuente “Z”

|     | Versos                              | Sílabas |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
|-----|-------------------------------------|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
|     |                                     | 1       | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| 116 | ¡Ay, mísero de mí! ¡Ay, infelice!   | a       | i | - | - | - | i | a | - | - | i  | -  |
| 117 | Que si pago muriendo,               | e       | - | a | - | - | e | - | - | - | -  | -  |
| 117 | cielos, ¿qué culpa cometí naciendo? | e       | - | e | - | - | o | - | i | - | e  | -  |
| 119 | Nace el ave, y con las galas        | a       | - | a | - | o | - | a | - | - | -  | -  |
| 120 | que le dan belleza suma,            | e       | - | a | - | e | - | u | - | - | -  | -  |
| 121 | apenas es flor de pluma             | -       | e | - | - | o | - | u | - | - | -  | -  |

Según este análisis, la lectura correcta es la del testimonio “Z”. La especulación propuesta se argumenta de la siguiente manera: el editor de “M” omitió dos versos de la silva y cambió dos décimas de lugar. Esto pudo suceder si el cajista al tener el manuscrito “Ω”, corregido por Calderón, cometió una *omissio ex homioteleuto* y saltó un folio (o dos), que bien pudo tener cuarenta y un versos, desde “Que si pago muriendo” hasta “tengo menos libertad?” (vv. 117-158 en “Z”). Este salto, le hizo acomodar las décimas desde “Apurar, cielos pretendo” hasta “que yo no gocé jamás?” (vv. 158-178). En algún momento se percataría del error y al ver que el salto no alteraba el sentido del pasaje, trató de remediarlo colocando los versos faltantes. Es probable que al reconocer las décimas se guiara por su estructura estrófica y esa fuera la causa de la omisión de los últimos dos versos en la silva, ya que no encajarían en medio de dos décimas.

Por último, el final de este monólogo ofrece algunas variantes, con cambios considerables que afectan al contenido. En el caso de “Z”, la pregunta es individual y el afectado es sólo Segismundo. En la versión de “M”, el castigo lo recibe el “hombre” en su universalidad, lo cual no se sostiene en el argumento de la obra, por más que se quiera evaluar como comedia ideológica y mística. Por lo tanto, creo que la lección correcta debería ser la de “Z”, que sigue “W”. Rítmicamente se aprecia una mayor eufonía en el testimonio “Z”.

### Fuente “M”

|     | Versos                            | Sílabas |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
|-----|-----------------------------------|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
|     |                                   | 1       | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| 167 | ¿Qué ley, justicia o razón        | e       | - | - | i | - | - | o | - | - | -  | -  |
| 168 | negar a los hombres sabe,         | -       | a | - | - | o | - | a | - | - | -  | -  |
| 169 | privilegio tan sūave.             | i       | - | e | - | a | - | a | - | - | -  | -  |
| 170 | excepción tan principal,          | e       | - | o | a | - | - | a | - | - | -  | -  |
| 171 | que Dios le ha dado a un cristal, | -       | o | a | a | - | - | a | - | - | -  | -  |
| 172 | a un pez, a un bruto, y a un ave? | -       | e | - | u | - | - | a | - | - | -  | -  |

## Fuente “Z”

|     | Versos                            | Sílabas |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
|-----|-----------------------------------|---------|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
|     |                                   | 1       | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| 183 | ¿En qué ley, en qué razón,        | -       | e | e | - | e | - | o |   |   |    |    |
| 184 | divina o humana, cabe             | -       | i | - | - | a | - | a | - |   |    |    |
| 185 | que me falte (¡dolor grave!)      | e       | - | a | - | - | o | a | - |   |    |    |
| 186 | a mí privilegio tal               | -       | i | - | - | e | - | a |   |   |    |    |
| 187 | que Dios le ha dado a un cristal, | -       | o | a | a | u | - | a |   |   |    |    |
| 188 | a un pez, a un bruto, y a un ave? | -       | e | - | u | - | - | a | - |   |    |    |

Si bien los cambios rítmicos son mínimos, se escucha mayor homogeneidad en “Z”. Apoyándose en el contenido de los versos, podríamos sostener así que la versión correcta es “Z” y no “M”.

Como puede notarse, las variantes son interesantes y es un trabajo sobre el cual no encuentro referencia alguna en la crítica literaria. En este breve artículo sólo se ha analizado la primera jornada y se han catalogado los ejemplos más representativos, pero falta mucho por hacer. Debo recalcar: lo importante en este ejercicio es el uso de las normas de escansión áurea en beneficio de una recepción íntegra del texto versificado. Concluyo señalando que, según los datos aportados, el testimonio “Z”, por las marcas rítmicas de su representación sonora, constituye un guión teatral, mientras que el testimonio “M” parece un texto detallado para una lectura silenciosa. En resumen, una cosa es la ‘historia’ dicha/representada y otra la estructura fonética de la misma, aspecto este último donde la dramaturgia de Calderón afina particularmente las cadencias y, por ello, ofrece indicios para reconstruir el camino de creación, que es también el de la recepción.

## Referencias bibliográficas

- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.
- CORREAS, Gonzalo, *Arte de la lengua española castellana*, ed. Emilio Alarcos García, Madrid, CSIC, 1954.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La primera versión de «La vida es sueño», de Calderón*, ed. José María Ruano de la Haza, Melksham, Liverpool University Press, 1992.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño (comedia, auto y loa)*, ed. Enrique Rull, Madrid, Alambra, 1980.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, CSIC, 1981.

- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica y Poética bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Drama y tiempo: Dramatología I*, Madrid, CSIC, 1991.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *La comunicación literaria: El lenguaje literario 1*, Madrid, Arco, 1996, 2ª ed. 1999.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Las figuras retóricas: El lenguaje literario 2*, Madrid, Arco, 1998, 3ª ed. 2007.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Teatro y ficción: Ensayo de teoría*, Madrid, Fundamentos-RESAD, 2004.
- MOLINA SAAVEDRA, Julio, *El octosílabo castellano*, Santiago de Chile, Prensa de la Universidad de Chile, 1945.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1984.
- RAE, *Diccionario de autoridades*, Madrid, Gredos, 1969.

## El disimulo del ladrón y la inferencia humorística en los pasos de Lope de Rueda

Carlos-Urani Montiel

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

[carlos.montiel@uacj.mx](mailto:carlos.montiel@uacj.mx)

LENO    Retoçándome va la risa de la burla que  
         le tenemos de hazer, si sabes dissimular.

Lope de Rueda, *Colloquio de Tymbria*, fol. 39r.

El punto de partida de este ensayo es la enunciación o ejecución del texto dramático por parte de los representantes durante el espectáculo. Para que la puesta en escena sea aplaudida y detone el humor característico del entremés, la enunciación misma de los parlamentos será considerada como un modo de experiencia, en la medida en que los diálogos presentan continuamente alternativas y elecciones concretas del yo representante, dramatizan las dificultades del personaje para escapar de su rango social y exhiben sus negociaciones lingüísticas frente a la hilaridad del público<sup>1</sup>.

El ladrón es el personaje sobre el cual he centrado el presente análisis. El interés recae, en concreto, en los momentos en que esta figura planea consumir alguna fechoría, acorde con su caracterización dramática, e intenta fingir o disimular, ya sea la voz o la acción/comportamiento. En los entremeses editados por Joan Timoneda encontramos tres casos, uno anónimo y dos de Lope de Rueda, en donde revisaremos una poética del hurto (*“Passo segundo de Los ladrones”* del *Registro de representantes*), para después estudiar cómo es que sus ejecutores logran su cometido, fracasan al instante (*“Passo cuarto”* del mismo *Registro*) o son descubiertos posteriormente (*“Passo sexto”* del *Deleytoso*)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> El estudio del investigador Jorge Checa sobre “La enunciación como experiencia” en el discurso místico de Santa Teresa de Jesús ha sido una referencia importante en cuanto al método y modelo de trabajo (1998, pp. 69-81).

<sup>2</sup> La edición a la que pertenecen las citas de los pasos de Lope de Rueda, es la hecha por José Luis Canet Vallés (1992).

El ambiente pastoril, al que pertenece el epígrafe, ejemplifica el caso contrario. En el *Coloquio de Timbria*, la protagonista le envía al pastor, de quien está enamorada, una hojaldra con el simple Leno, pero él se la come durante el camino, por lo que sugiere a Troico que disimule frente a Timbria: “hazelle encreyente que tu te la comiste, haviéndosela comido tu amigo Leno” (fol. 38v). El pastor Troico, personaje consciente del espacio social que le corresponde, no tiene problema en aceptar el plan del simple y finge que recibe el regalo, aunque no efectúa la burla, ya que sus preocupaciones son otras: ocultar su verdadera personalidad femenina (su nombre es Urbana) y obtener el favor amoroso del pastor Asobrio.

Sabemos, por un lado, que toda práctica dramática-lingüística cometida por figuras entremesiles está destinada a acentuar el escarnio y el estado de degeneración de determinados prototipos sociales. Y todo parecería indicar que el “arte del disimulo” practicado desde el mundo del hampa e impregnado de titubeos y vacilaciones, lleva implícita su condena, pero no siempre es así. Normalmente opera en sentido inverso y desemboca en el rictus del espectador, a quien no sorprende debido a que cumple con sus expectativas, pero en ocasiones el ladrón triunfa a expensas de otro personaje: el simple, bobo o villano. Entonces, ¿cómo es que aquél frente a las tablas deduce y llega a una interpretación humorística? ¿Qué tipo de fenómeno comunicativo ocurre entre la enunciación del entremés y la risa del espectador? ¿Serán la incongruencia del texto dramático, el género al que pertenece o los vaivenes del texto espectacular los únicos estímulos para alcanzar el efecto humorístico?

El objetivo del trabajo es responder a estas interrogantes apoyado en la teoría de la relevancia (y sus reelaboraciones más recientes desde la pragmática cognitiva); la cual asume que para alcanzar el mayor efecto comunicativo se debe realizar el menor esfuerzo posible. Para lograr este cometido los individuos centran su atención en lo que consideran la información más relevante a su alcance. De tal forma, comunicarse es llamar la atención del interlocutor, modificar su conducta, afectarlo de alguna forma. Esta postura también entiende que el conjunto de contenidos comunicados por un hablante supera la dimensión lógica-textual de lo que dice, ya que el conjunto depende de su ejecución e intención comunicativa, por lo que la capacidad inferencial del oyente ocupa un lugar de suma importancia en el proceso.

Para aplicar la teoría de la relevancia, propuesta por Dan Sperber y Deirdre Wilson en 1986, al objeto de estudio, expongo a continuación un apartado de talante teórico que expone el proceso y los mecanismos pragmáticos del humor. Posteriormente presento los entremeses en donde el disimulo de los ladrones falla provocando la risa del público. Esta última sección analiza y sirve de puente entre los aportes de la pragmática cognitiva, la enunciación del texto dramático, y una hipotética respuesta ocurrida en la mente del espectador.

## Teoría de la relevancia e inferencia humorística

Desde que Paul Grice sentó las bases del modelo inferencial comunicativo en 1975, en el que un “comunicador proporciona una evidencia de su intención de transmitir un cierto significado, que el interlocutor deberá inferir a partir de esa evidencia suministrada”, quedó claro que la codificación lingüística de todo aquello que expresamos es solo el paso inicial (tan solo un *input* más) para interpretar ese significado expuesto de forma intencional (Wilson y Sperber, 2004, p. 238).

La tesis central de la teoría de la relevancia, también llamada de la pertinencia, puede resumirse con las siguientes palabras, en voz de sus máximos exponentes:

las expectativas de cumplimiento de la máxima de relevancia que suscita un enunciado deben resultar tan precisas y predecibles que guíen al oyente hasta el significado del hablante. Su objetivo es explicar en términos cognitivos razonables a qué equivalen esas expectativas de relevancia, y cómo éstas pueden contribuir a una visión empírica aceptable del proceso de comprensión (Wilson y Sperber, 2004, pp. 238-239).

La búsqueda de relevancia es una característica imprescindible en la adquisición y transmisión del conocimiento. Los hablantes hacen uso de esta habilidad al entrar en contacto con información previa que ya disponían y que cobrará relevancia, siempre de forma gradual, si el procesamiento de una serie de supuestos produce un efecto positivo, por ejemplo, llegar a una conclusión verdadera, confirmar una sospecha o prever el desenlace de una broma o chiste. Estas conclusiones se deducen en conjunto por el *input* (o estímulo de entrada) y por el contexto específico de cada caso. En términos teóricos, la relevancia puede ser entendida a través de la relación entre la respuesta cognitiva y el esfuerzo de procesamiento, de tal manera que “cuanto mayores sean los efectos cognitivos positivos a los que se llegue procesando un *input* concreto, mayor será la relevancia del mismo” (Wilson y Sperber, 2004, p. 241).

El principio cognitivo que sustenta la teoría sostiene, por un lado, que “El conocimiento humano tiende a la maximización de la relevancia”. Y, por otro, que “la comunicación inferencial tiene lugar en relación con ese principio”. Esto es, que nuestros mecanismos perceptivos tienen una tendencia automática a seleccionar los estímulos potencialmente significativos, y así recuperar recuerdos, activar supuestos y formular inferencias de manera eficaz y productiva (Wilson y Sperber, 2004, p. 243). Estos procesos de inferencia asociados a la comprensión implican el establecimiento de hipótesis y su evaluación a partir de los datos (lingüísticos y extralingüísticos) proporcionados de forma ostensiva y manifiesta por el hablante. El receptor tiende a elegir la interpretación más destacada o más accesible, la que ya obtuvo en un contexto comunicativo similar, la que menos esfuerzo de procesamiento implique. Wilson y Sperber

concluyen que “La teoría de la relevancia sostiene que el uso de un estímulo ostensivo puede generar unas expectativas de relevancia más precisas y predecibles de las que otros *inputs* podrían crear” (2004, p. 245).

El éxito de la actividad interpretativa está en función del grado de atención que prestemos a las suposiciones (que será mayor en tanto más confiemos en ellas) y la probabilidad de que sean ciertas. La corrección o reafirmación de la representación de un contexto dado depende de esta relación directa (entre la fuerza de lo que creemos y su eficacia), que refuerza o debilita unas suposiciones planteadas de antemano y que estimábamos pertinentes.

¿Pero qué tipo de cosas son relevantes para provocar el humor? ¿Cuándo un *input* genera risa? El “ser o no ser” aquí no tiene cabida, ya que una declaración sin sentido o absurda, enunciada explícitamente parece no ser suficiente para que el oyente disfrute de la incongruencia. En cambio, si al momento de interpretar una declaración la búsqueda de relevancia lo fuerza a recuperar dos proposiciones contradictorias expresadas de forma implícita, el resultado será diferente, ya que por lo menos una tendrá que ser suplida por el oyente como parte de lo que implica la interpretación según el principio de relevancia. La otra proposición, en tanto, puede ser evidente en el mismo contexto de interpretación o con el contenido explícito (literal) de la declaración. Tomemos un ejemplo del “*Passo primero*”, del *Registro*:

- (1) COLADILLA: Porque yo haré que te rrijas por el curso de medicina.  
MONSERRATE: Bien dizes. ¿Iremos por el cuxo de merdicina?  
(a) Los médicos se rigen por preceptos  
(b) Los médicos no se rigen por preceptos

Estas asunciones son el tipo de contenidos que el público probablemente contemple y manipule. El punto es que si se interpreta la declaración como ingeniosa o humorística, la búsqueda de relevancia llevará al auditorio a contemplar dos proposiciones conflictivas. En el contexto de interpretación (1a) se manifiesta como parte del conocimiento enciclopédico de los participantes, unido al concepto de *doctor*. Si la segunda parte de la declaración, con las alteraciones lingüísticas enunciadas por Monserrate, se interpreta de acuerdo al principio de relevancia como la negación del conocimiento asociado al oficio en cuestión, entonces (1b) se construye como una premisa inferida.

En el proceso donde se crea la incongruencia entre las formas proposicionales de dos asunciones, el hablante otorga una gran responsabilidad al oyente, debido a que éste construye por sí mismo ambas posturas contradictorias. Así, el hablante hace uso de la búsqueda de una interpretación por parte de su destinatario y lo guía para que formule o provea las premisas implicadas en las diferentes etapas del discurso, sin importar que éstas discrepen una de otra.

El sencillo argumento (2) del *Sexto passo del Registro* es el siguiente. El amo Dalagón busca su “libra de los turronec que estavan encima del escriptorio” y acusa a Pancorvo de habérselos comido. El simple se defiende: “Yo no digo que miente, sino que no es verdad”, y para salir del apuro culpa a diferentes pajes (Periquillo, Gasconillo y Guillemillo), quienes son llamados a escena para recibir castigo. Sin embargo, y después de los golpes, los tres confiesan que ninguno disfrutó los dulces. El último paje le recuerda a Dalagón que él mismo “los encerró de su propia mano dentro del escriptorio”. El amo reconoce su descuido, mas no su olvido, y propone repartir los turronec entre los apaleados, quienes consultan y deciden propinar a su amo una “generosa paliza”. La gracia del entremés surge al contraponer las premisas:

- (a) Dalagón olvidó que había guardado los turronec.
- (b) Dalagón no olvidó que había guardado los turronec.

Aunque no se verbaliza de forma explícita en ninguna de las declaraciones que componen el argumento (2), (2a) tiene que ser formulada si es que el pasaje entre la búsqueda de los turronec y la generosa paliza es interpretado según el principio de relevancia. Sin embargo, otra posible interpretación de la tunda dada a Dalagón que justificaría la venganza de sus pajes, y que sería de igual forma acorde con el mismo principio, orilla a que el espectador deduzca (2b) como una premisa implicada.

Claro que el humor no tiene que estar por fuerza relacionado con la contemplación de dos proposiciones discrepantes. Lo que intento demostrar es que en un número considerable de casos en donde la interpretación humorística debe ser producida, el espectador ha sido forzado a proveer la premisa necesaria para interpretar un conjunto de declaraciones responsables del clímax del humor de acuerdo al principio de relevancia. Esta premisa implicada en el proceso contradice otras asunciones expresadas tanto de forma explícita, o manifiestas dentro del contexto de interpretación<sup>3</sup>.

Si, por ejemplo, el director de entremeses es consciente de que el público tiene tendencia a escoger los estímulos dramáticos más relevantes entre aquellos disponibles en su acervo como espectadores, y a procesarlos de tal modo que se maximice su relevancia, la compañía teatral estará entonces capacitada para producir desde el escenario un estímulo que con toda probabilidad atraerá la atención del auditorio, le incitará a la activación de ciertos supuestos contextuales y le conducirá hacia el efecto deseado: la diversión de quien observa y la transición

---

<sup>3</sup> Para Carmen Curcó “it is clear that whatever humorous or witty effects they achieve do not simply result from this conflict in propositional content, but rather emerge as the outcome of a complex interaction of various factors” (1995, p. 30).

necesaria para que los actores enlacen situaciones más o menos distintas. Al producir un estímulo ostensivo, el comediante anima, por tanto, al espectador a sospechar que el estímulo es tan relevante que su procesamiento merece la pena.

### El disimulo del ladrón

El que habla, el que escucha, según el enunciado sea uno u otro, proyecta sobre una misma representación objetiva una intención afectiva diferente; que a veces vulgariza o rebaja el concepto o al destinatario, y en ocasiones lo ennoblece e idealiza. La imagen (significación) objetiva suele tener pocas variantes, escasas acepciones, pero aparece teñida por matices de distinta coloración, diferentes *inputs*, según el estado de ánimo en que se encuentre el hablante, su tono de voz o lenguaje corporal, acorde al interlocutor o al público que atestigua –y forma parte– del acto comunicativo, según el estatus social que la ficción dramática represente.

Eugenio Asensio, en su indispensable monografía, llama la atención sobre el “menguado vocabulario del bobo, confinado a la expresión rudimentaria de nociones y actos de orden inferior”. El efecto que provocan sus intervenciones es “adecuado al caletre de espectadores nada melindrosos”. La ignorancia simple del personaje, concretizada en sus traspiés lingüísticos, “hace estallar la carcajada y brinda al vulgacho iniciado en los misterios del lenguaje una cómoda prueba de su inteligencia superior”. Asensio explica que en el polo opuesto del entremés actúa la figura del rufián, quien se enfrenta al bobo tanto en el plano verbal como en el de las acciones. Mientras que uno exalta honor y valentía, al otro le preocupan los goces materiales. Si el primero, entre virtuosismo y afluencia verbal, “levanta al compás de dramáticos ademanes sus aéreos castillos de mentidas proezas pretéritas, el bobo, incapaz de disimular, tropieza y cae en todas las armadillas del lenguaje”. El filólogo navarro concluye que la función de estos retardos, remedos y malogrados disimulos apunta hacia la disolución de la supuesta lógica de las acciones, “subrayando a la par los golpes cómicos” (Asensio, 1971, pp. 57-58).

Respecto a la construcción de personajes tipo, estandartes de estratos, profesiones, actitudes vitales y cosmovisiones, ésta corre pareja con la consolidación de una red comercial y de intercambio donde el género breve reprodujo tipos sociales por medio de un elenco dramático. “La materia textual de una pieza dramática breve contiene la información que, a través de la lectura o de la representación, individualiza a un personaje que actuará bajo moldes de comportamiento predeterminados” (Montiel, 2010, p. 123). El rango social al que pertenecen los servidores y parásitos, en donde hallamos a rufianes, prostitutas y ladrones, es un elemento imprescindible en la constitución natural de las urbes hispanas a mediados del siglo XVI; por debajo de ellos encontramos otro escalafón, compuesto por villanos o campesinos.

El *Registro de representantes*, publicado en Valencia por Joan Timoneda en 1570, compila seis entremeses “así de lacayos como de simples y otras diversas figuras,” como aparece en la portada, y un coloquio pastoril anónimo que remata la antología. Los primeros tres pasos fueron escritos por “diversos autores” (p. 168); los restantes pertenecen a la pluma del famoso comediógrafo sevillano. De las siete piezas, me detengo en el “*Passo segundo de Los ladrones*,” de autor anónimo, y el “*Passo quarto, agora nuevamente compuesto por Lope de Rueda*” (p. 171)<sup>4</sup>.

La acción de “*Los ladrones*” es mínima; en el entremés intervienen cuatro personajes, un simple y tres ladrones, asociados con un adjetivo que los califica según su edad: uno viejo, uno nuevo y el otro mozo. Buytrago y Salinas dialogan y piden consejo a Caçorla, el ladrón con mayor experiencia, a quien llaman “para que nos des alguna licioncita, porque como nosotros somos nuevos en el oficio, querríamos de ti que nos enseñases algunas trechas sotiles de las que tú sabes” (p. 295). El “más anciano y cursado en el officio” no tarda en enunciar las lecciones a los de su gremio. En dicha proto-poética destacan las indicaciones para salir airoso frente a un juez: “havéys de tener tres cosas: *dissimulación* en el rostro, presteza en las palabras, suffrimiento en el tormento” (p. 296). Estas tres habilidades, más la “paciencia contra aquellos que juravan contra mí”, son reiteradas y gracias a ellas Caçorla no ha sido sentenciado ni conocido galeras (p. 297). Con gran disimulo ha logrado hacerse pasar por “ciego, manco, coxo y mudo algunas veces” (p. 298).

Llega el momento de poner a prueba las lecciones del ladrón y el ejercicio es encarnado por el simple, Joan de Buenalma, quien “*Entra... cantando*” (p. 299). Caçorla advierte a sus aprendices: “Tener, que veys allí a do assoma un villano y, según su plática, trae una cesta de huevos. Veamos quán diestros seréys para quitársela d’entre manos” (p. 300). Buytrago y Salinas aceptan el reto y se acercan al villano. Buenalma confiesa que trae dos docenas de huevos pero no acierta a descifrar el número exacto de blanquillos. Salinas se burla de su confusión numérica y propone un juego de *saltos*: “Si tanta fantasía es la vuestra, apostá un real quién saltará más a pie juntillas” (p. 301). El simple cae en la trampa, ya que en cosa de cuentas es un asno, pero, según él, es en extremo hábil para los saltos, por lo que la competencia sería desigual. Buytrago

---

<sup>4</sup> Llama la atención que el título de los pasos con autoría sigue un orden secuencial, mientras que el de las anónimas tiene uno propio, dado seguramente por Timoneda e incluido en el mismo texto. Todo parece indicar que el género entremesil está alcanzando autonomía. Juan María Marín Martínez afirma que “si no son del mismo [Rueda], se trata de imitaciones fieles de su dramaturgia” (1986, p. 11). Vale la pena preguntarse por qué el editor, tan cercano a los escritores que manda a la stampa, los desconoce pero decide titular sus piezas. Quizá Timoneda disimula su autoría o quizá ninguna pieza es de Lope de Rueda.

propone la solución: “atarse los pies y las dos manos juntas detrás” (p. 302). Buenalma consiente y queda a merced de los verdaderos salteadores, quienes han sabido disimular su oficio para conseguir dinero, vestido y comida (p. 303).

En el “*Passo quarto*” del *Registro*, el ladrón Madrigalejo reniega el castigo que ha recibido: “¿qué affrenta recibo yo que me açoten si es contra mi voluntad y por fuerça?”, y repentinamente interrumpe su reyerta para advertir al simple Molina: “Mas dissimúlese, que aquel paje viene con el alguazil, y tome aqueste lío” (p. 175). Como el espectador podría anticipar, el plan fracasa y ambos son aprehendidos por la justicia para ir a galeras.

La estructura básica de esta pieza, mal-intitulada como *Los lacayos ladrones*, consiste en el diálogo entre Madrigalejo y Molina que se ve interrumpido por la denuncia de un paje y la intervención del alguacil. El simple Molina, natural de Granada, tiene noticia de su interlocutor por haber estado en su ciudad cinco años atrás cuando el ladrón recibió azotes. A pesar de esta vaga referencia, como bien apunta Ignacio Arellano, “su condición simplona no alcanza a protegerlo de una relación inconveniente y parece mostrar una actitud amistosa hacia el pícaro, que solo le traerá problemas” (2005, p. 166). Cuando el Aguacil y el Paje robado aparecen en escena, Madrigalejo intenta salir del apuro y se esfuerza por legitimar que es hombre de bien y que ha servido como soldado. Su estrategia consiste en valerse tanto de la repentina amistad con Molina, como del papel que certifica las heridas en batalla. Ambos registros lingüísticos presentados a la autoridad –el testimonio escrito y la declaración del bobo– fracasan y terminan por incriminar a la pareja de pésimos disimuladores.

El último ejemplo a estudiar fue publicado en 1567, tres años antes que el *Registro*, y es la sexta pieza del *Deleytoso*, también editado en Valencia por Timoneda. En el entremés de Lope de Rueda, “*Pagar y no pagar*”, como lo nombró Leandro Fernández de Moratín, aparece un ladrón que logra su cometido, disfruta la ganancia del robo, pero es al final descubierto por lo que recibe un castigo físico.

El casero del hidalgo Breçano le ha exigido de mala forma el alquiler de la residencia, así que el señor quiere pagar su deuda y decide “llamar a Cevadón, mi criado, y dalle los dineros para que se los lleve” (p. 154). El simple obedece y recibe las señas e indicaciones de su amo: dar los quince reales a quien tenga “un parche en el ojo y una pierna arrastrando. Y primero que se los des, te ha de dar una carta de pago” (p. 155). Mientras se despiden, “*Entra el ladrón*”, quien los ha escuchado y planea “hazer encreyente que soy el mercadante y cogelle los dineros”. Samadel ve a Cevadón y se prepara: “Ta, ta, quiero dessimular, que helo aquí do viene”. Ante la torpeza del simple el ladrón finge sin problemas poseer las “insinias” (p. 156) que mencionó Breçano. El hidalgo descubre el engaño al leer una “carta mensagera” (familiar) y no el recibo de pago.

Cevadón, sorprendentemente, propone el remedio: “Que tomemos sendos palos y vamos callibaxo”, para cobrar “nuestros dineros... y en esto vuessa merced descargará con la paliza” (p. 159). A Samadel le han dicho que van por él, pero ya se ha gastado el dinero en el juego y en un bodegón, por lo que tiene un nuevo plan: “diferenciar la lengua”. El ladrón es interceptado y comienza a evadir el interrogatorio en catalán; sin embargo, Cevadón, por medio del verbo *pagar*, consigue que Samadel regrese al castellano y antes de que huya cobra venganza y le propina unos palos: “pero tomad vos esto, don ladrón tacaño” (p. 161).

En conclusión, los casos revisados difieren gradualmente uno de otro. En los tres entremeses ladrones y simples se enfrentan, pero los resultados varían según la pericia aplicada en el disimulo. La “falta de urbanidad” del simple villano, su condición ingenua e ignorante, refuerzan el motor de la expansión cómica y difunden el dominio de la risa. La simple estructura textual de los pasos canoniza personajes tipo, como el villano que adopta la figura tradicional del bobo o pastor, que se ve obligado a convivir con el mundo del hampa, un grupo organizado, dividido por rango, con un lenguaje propio (el de germanía), métodos y usos bien definidos. Esta misma información es la que también posee el público y es la que le permite al simple, en el caso de “*Pagar y no pagar*”, salir de su rol tradicional y reparar la falta (aunque no recupere el objeto del hurto).

Las representaciones que el espectador contempla y el cómputo de éstas conforman un proceso que el público experimenta durante la interpretación. En el núcleo del proceso yace una interacción particular entre la percepción, la manipulación de lo incongruente y la búsqueda de relevancia. Para que el proceso funcione se asumen las connotaciones o efectos positivos del “arte del disimulo”, tal como lo afirmara Baltasar Gracián tiempo después en su *Oráculo manual*: “el más plático saber consiste en dissimular. Lleva riesgo de perder el que juega a juego descubierto” (1669, p. 394). Este significado existe al servicio de los procesos inferenciales del espectador quien sabe que la risa es el principio organizador fundamental del género breve, y que la cimentación del espectáculo teatral radica en el escarnio de aquél que no sepa discernir entre la apariencia y el disimulo.

## Referencias bibliográficas

- ARELLANO, Ignacio, «Un texto de Lope de Rueda: Madrigalejo, Molina y el Alguacil en el “Paso cuarto” del *Registro de representantes*», *Bulletin of the Comediantes*, 57, 2005, pp. 165-172.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés, desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971.

- CHECA, Jorge, *Experiencia y representación en el Siglo de Oro: Cortés, Santa Teresa, Gracián, Sor Juana Inés de la Cruz*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998.
- CURCÓ, Carmen. «Some Observations on the Pragmatics of Humorous Interpretations. A Relevance-theoretic Approach», *UCL Working Papers in Linguistics*, 7, 1995, pp. 27-47.
- GRACIÁN, Lorenzo, *Agudeza y arte de ingenio*, Amberes, Geronymo y Iuanbaut, 1669.
- MARÍN MARTÍNEZ, Juan María, «Problemas de atribución de obras a Lope de Rueda», *Segismundo*, 20, 1986, pp. 1-35.
- MONTIEL, Carlos-Urani, «Registro de representantes: imprenta y personajes-tipo en la España de 1570», *Bulletin of the Comediantes*, 62, 2010, pp. 119-131.
- RUEDA, Lope de, «*Colloquio de Tymbria*», *Las quatro comedias y dos Coloquios pastoriles*, Valencia, Ioan Mey, 1567, 30r-54r.
- RUEDA, Lope de, *Pasos*, ed. José Luis Canet Vallés, Madrid, Castalia, 1992.
- SPERBER, Dan, and Deirdre Wilson, *Relevance: Communication and Cognition*, Cambridge, Blackwell, 1995.
- WILSON, Deirdre y Dan Sperber, «La teoría de la relevancia», *Revista de Investigación Lingüística*, 7, 2004, pp. 237-286.

## Análisis de la enunciación en *Amar después de la muerte* de Calderón

Ricardo Serrano Deza  
Université du Québec à Trois-Rivières  
[ricardo.serrano@uqtr.ca](mailto:ricardo.serrano@uqtr.ca)

### Introducción metodológica

En 1966 Emile Benveniste (1966, capítulo XIX) establecía una distinción entre dos planos del texto (particularmente del narrativo), lo que representaría el (re)descubrimiento del espesor del acto enunciativo y, por tanto, el principio de los estudios contemporáneos sobre la enunciación. Esos dos planos eran el del enunciado (es decir, el de la historia-fábula) y el de la producción como tal de ese enunciado (es decir, el discurso-acto de palabra).

Lo que Benveniste ponía de relieve en ese momento había sido ya objeto, aunque tímidamente, de la teoría clásica y medieval sobre la elocución, pero en los años 60, lejos de resultar una perogrullada, fue una novedad considerable señalar la boca que cuenta y el acto fundante de contar, así como distinguir entre las dos lógicas que atraviesan el texto: una de encadenamiento de los hechos situados en el tiempo (consecución del “ocurrió”, más o menos teñida de causalidad); otra, la de la boca que dice, que es una lógica de comunicación en el presente del contar.

Antes que Benveniste, en los albores del siglo XX, Charles Sanders Peirce (1958-1966) había hecho interesantes apuntes en el mismo sentido, señalando el ambiguo estatuto híbrido de los signos de la enunciación, que pertenecen a la vez a la categoría de los *símbolos* (en tanto que signos lingüísticos, como el pronombre *yo*, que se adscribe a esta clase lo mismo que el sustantivo *casa*) y a la categoría de los *índices*, es decir, la de ser una pura referencia a la situación (la de ocupar el papel de la primera persona, por ejemplo): una pura déixis carente de todo contenido semántico si no es por su relatividad a los interlocutores o por su referencia (anafórica) a un antecedente o contenido anteriormente mencionado.

A partir de un estado de la cuestión delimitado por el cruce entre lo dicho y el decir, trasladamos la problemática al teatro, y ahí las dimensiones parecen multiplicarse hasta el infinito: primero porque no hay un solo nivel narrativo o de conversación fundamental, segundo porque muchos actos de conversación son asimétricos (el personaje hablante puede carecer ocasionalmente de interlocutor aparente, por ejemplo, en un monólogo), tercero porque hay

siempre un *segundo* interlocutor interpuesto, que es el espectador. Y hay además otras muchas problemáticas que resuenan en la cuestión una vez que se la confronta con el texto teatral, empezando por la definición misma de personaje en términos de marcas enunciativas y siguiendo por la delimitación del *acto de conversación*, una cuestión que está lejos de quedar solucionada por las simples marcas de entradas y salidas de los personajes en escena.

En el contexto de producción de este trabajo, centrado en el análisis de *Amar después de la muerte* de Calderón, la amplia problemática termina concretándose en la a menudo debatida cuestión de la posición de texto y autor de cara al conflicto de minorías en la España de Felipe II (1568-1571, época de referencia de la tragedia) y, por supuesto, también en la de Felipe IV, momento de la producción del texto objeto. En la práctica, desde un punto de vista metodológico, concentraremos nuestra atención en tres grandes aspectos:

- o ¿Quién dice qué? ¿Cómo se distribuye el léxico significativo entre los diferentes personajes? La simple extracción de formas léxicas llenas (bajo la etiqueta del personaje que las dice, pero fuera de la cadena sintagmática) aporta elementos de significado, tópicos y valores, que pueden distribuirse de manera asimétrica entre los personajes, los roles de personajes (galán/ dama...) y los grupos de los mismos (los moriscos o los soldados de Juan de Austria). Si ese es el caso, ello pondría de relieve la vinculación entre ciertos elementos de significado y ciertos personajes, es decir, una reveladora asimetría del texto y una *orientación* del mismo.
- o Deíxis: ¿cuáles son las marcas de enunciación –como hablante, oyente o ‘mencionado’– que caracterizan a los personajes? Una de las maneras de abordar esta pregunta es considerar la distribución de los diferentes demostrativos (de 1ª, 2ª o 3ª persona) por personaje enunciadore, observando además el contenido semántico aportado por los sustantivos que acompañan a los demostrativos.
- o Anáfora: ¿cuáles son los casos más significativos de *reflujo hacia atrás* –es decir, de referencia a algo anteriormente dicho– por medio de un *comodín* (como por ejemplo un pronombre: *ella*)? ¿Cuáles son los contenidos semánticos de que se cargan esos comodines? (a propósito de la distinción entre la dimensión deíctica y la anafórica, véase Veters, 1998).

Porque, en esencia, la verdadera cuestión es cuál es la *visión material implícita* que el texto como tal conlleva, la que permite marcar los personajes y los momentos, organizar el espacio y privilegiar una localización del espectador. ¿Es verdaderamente *Amar después de la muerte* un alegato contra la guerra? ¿Apela al espectador a tomar partido a favor de los derechos humanos? ¿Es sensible a la visión de los vencidos? Para un primer acercamiento a la cuestión del

posicionamiento del texto sobre la guerra, véase Carrasco (2007, pp. 127-155) y Checa (2003, pp. 147-192). Este último crítico ha publicado recientemente una nueva edición de la tragedia (2010).

## El texto

Estamos, eso sí, ante un texto cuyo establecimiento es problemático. Nos basamos para este estudio en una reconstrucción del mismo, basada inicialmente en la edición digitalizada en línea –más asequible para el análisis infoasistido– de la *BVMC-Espasa Calpe*, texto que hemos ajustado, en cuanto a las acotaciones se refiere, con la *facsimil de la BVMC-Novena parte*, y al que hemos incorporado las dos conocidas tiradas del personaje Juan de Mendoza que no aparecen en la *Novena parte* (editada por Vera Tassis) de 1691, pero sí en las ediciones la *Quinta parte* de 1677. Resulta así un texto de 3 247 versos<sup>1</sup>, bastante coherente con las ediciones recientes, como la de Erik Coenen (2008).

Aunque inevitable en la práctica, una reconstrucción textual como la referida no es inocente, pues hablamos de un texto escrito muchos años después de los hechos representados y editado por primera vez también años después de su creación. Reconstruyamos esta secuencia:

- o Los hechos de la guerra de Granada suceden entre 1568 y 1571, en plena política de represión de minorías llevada a cabo por Felipe II.
- o Entre 1571 y 1575 es redactada la *Guerra de Granada* de Diego Hurtado de Mendoza, que corre pronto en copia pero que no es publicada hasta 1627, tras la muerte del autor. Modelo de estilo, es una obra que alcanza una gran resonancia<sup>2</sup>.
- o En 1600 se imprime la crónica de los hechos (*Historia del rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*) de Luis del Mármol Carvajal, testigo presencial de la guerra.
- o Hacia 1619 debió de componerse la crónica (*Segunda parte de las guerras civiles de Granada...*) de Ginés Pérez de Hita, testigo igualmente de los hechos como simple

---

<sup>1</sup> El texto ha sido segmentado en 19 secuencias métricas, en las que predomina el romance (8 secuencias). La proporción de esta forma métrica aumenta incluso si consideramos las réplicas que cubre (61%) o el número de versos (63%). Siguen en importancia las redondillas (cerca del 20% según estos criterios, sin diferencias significativas entre ellos), las décimas (cerca del 14%, igualmente sin diferencias) y las silvas (que cubren el 16% de las secuencias pero sólo el 4% de los versos).

<sup>2</sup> Sobre la cuestión de las fuentes de la tragedia, véase Coenen (2007).

soldado. Este es el único texto ‘histórico’ que introduce la anécdota de Maleha/Maleca, asesinada por el soldado Garcés durante el saqueo de Galera.

- o La fecha de composición de nuestra tragedia más aducida es la de 1633, pero Erik Coenen (2008) demuestra su falta de fundamento. La fecha habría que situarla con todo antes de 1659, año en que dicho crítico ha localizado documentos que aluden a una copia de la pieza que corría entre las compañías teatrales.
- o En 1677 aparece publicada la tragedia, bajo el título de *El Tuzani de la Alpuxarra*, en la espuria *Quinta parte* (que es de hecho doble: ‘Barcelona’ y Madrid), claramente desautorizada por el autor, quien la tilda de hurto y de adocenamiento.
- o En 1691, ya tras la muerte de Calderón, Vera Tassis publica de nuevo la tragedia en la *Novena parte*, con el título de *Amar despues de la muerte*, retocando sensiblemente el texto, seguramente sobre unas fuentes hoy desconocidas.

En resumen, en ausencia del manuscrito, la cuestión del original calderoniano sigue hoy entera ante esta tragedia de minorías que parece a muchos “poco correcta políticamente” en el contexto de la monarquía de los Austrias. Por otra parte, la controversia sobre el sentido de la intervención de Vera Tassis sigue dividiendo a la crítica, con un relativo consenso emergente sin embargo: el texto del editor de la *Novena parte* es el menos malo de los que han llegado hasta nosotros. Sobre el estado de esta cuestión, véase Coenen 2006.

Pero pasemos ya al contenido mismo del texto, donde la primera cuestión que reclama nuestra atención es la simple repartición de los personajes hablantes:

- o Sobre un total de 27 voces hablantes diferentes, observamos ante todo que el 92% de las réplicas están enunciadas por un personaje nominalmente individualizado, mientras que el 8% de las mismas lo están por un personaje genérico (como SOLDADO), colectivo (como MORISCOS) o “comodín” (como TODOS o UNO).
- o En cuanto a los personajes nominalmente individualizados, su número total de 14 puede ser reducido a 10 si establecemos el criterio –arbitrario y pragmático– de conservar sólo los que alcanzan un umbral mínimo de *masa textual* (en réplicas, versos o palabras) cercano al 5% del total. Nos quedamos así con los siguientes personajes, en este orden, basado en el número decreciente del respectivo número de réplicas: ÁLVARO Tuzaní, ALCUZCUZ, CLARA Malec, JUAN de Mendoza, GARCÉS, Juan de AUSTRIA, FERNANDO de Válor, ISABEL Tuzaní, LOPE de Figueroa y Juan MALEC; mientras que dejamos en un segundo plano, menos significativo, a los siguientes: ALONSO de Zúñiga, el corregidor, y CADÍ (que, ocupando sólo entre el

1% y el 2% de la masa textual, desempeñan papeles relativamente poco relevantes y limitados sólo a la primera jornada); igualmente BEATRIZ e INÉS (criadas de las damas, con muy pocas intervenciones, que representan menos del 1% de la masa textual). Sobre el total de 10 personajes así retenidos, 6 son moriscos y 4 cristianos, lo que sugiere una repartición relativamente equilibrada, aunque es de señalar que solamente los 3 primeros, moriscos, enuncian el 50% del total de las réplicas. En cuanto a ÁLVARO Tuzaní, el personaje de mayor número de réplicas, él solo cubre el 27% de las mismas y una proporción muy semejante de versos (24%) y de palabras dichas (25%). Esta simple distribución de la masa textual por personaje revela una evidencia: que el espectador anticipado queda inmerso de entrada en un discurso enunciado por personajes moriscos, en las peripecias de estos personajes y en su interioridad. ¿Es específico ese discurso y diferente del de los cristianos? Más adelante intentaremos responder a esta cuestión crucial.

- o La distribución de las réplicas enunciadas por personajes genéricos/ colectivos/ comodines, por su parte, obedece ante todo a la lógica de la representación: los actores disponibles (lo que refleja la habitual acotación “salgan todos cuantos pudieren”) y los imperativos de construcción de un movimiento de grupo (del que sólo algunos representantes aparecen en el tablado). Dentro de las limitaciones de esas exigencias, es interesante notar que los enunciadorens ‘comodines’ son casi siempre moriscos (en 15 casos sobre un total de 19): las 5 réplicas enunciadas por TODOS y las 6 enunciadas por UNO designan exclusivamente a moriscos; no así las 8 réplicas dichas por OTRO, que se reparten equilibradamente entre moriscos y cristianos.
- o Por el contrario, las réplicas enunciadas por personajes genéricos y colectivos muestran una abrumadora mayoría de las réplicas enunciadas por cristianos (SOLDADO(S)/ SOLDADO1.../ CRIADO): 33 casos sobre un total de 38; mientras que las enunciadas por moriscos (MORISCO/A(S)/ MÚSICA) se limitan a 5 casos.

Los datos que preceden sugieren al menos la existencia de diferencias significativas en la distribución de los fenómenos de la enunciación<sup>3</sup>. Para comprobar este indicio –y ver cuál es su contenido–, volvamos ahora a las preguntas que inicialmente nos planteábamos.

---

<sup>3</sup>

Esas diferencias se reproducen igualmente desde el punto de vista de la forma métrica que las réplicas de los diferentes personajes adoptan: mientras que los moriscos ÁLVARO Tuzaní y CLARA Malec (que cubren entre ambos 38% del total de las réplicas) enuncian 47% de las réplicas en redondillas y 69% de las que van

## **Primera pregunta: ¿quién dice qué? ¿Cómo se constituye el universo semántico de uso de cada uno de los personajes hablantes?**

Ya hemos podido comprobar que lo dicho en la tragedia está concentrado de manera significativa en tres personajes hablantes: ÁLVARO, ALCUZCUZ y CLARA (entre los tres cubren el 50% del total de las réplicas). Estos mismos personajes enuncian además el 73% de los apartes ‘libres’ (los dirigidos únicamente al espectador), lo que contribuye aún más a crear un medio de *comunicación privilegiada* y un apego entre el espectador y estos personajes, que, recordemos, pertenecen a un grupo muy concreto, el de los vencidos.

¿Pero de qué hablan estos personajes? ¿Qué semántica acarrea su discurso en las formas léxicas más destacadas que se les pueden atribuir? ¿En qué proporción son estos personajes ‘propietarios’ de esas formas o las comparten con otros?

El intento de responder a estas preguntas no pasa de la construcción de una hipótesis razonable, fundada en un número limitado de casos. ¿Por qué? Señalemos ante todo que, en los textos teatrales (los áureos cuentan a menudo entre 15 000 y 20 000 palabras), los sustantivos y las otras palabras semánticamente llenas (=con contenido) alcanzan frecuencias bastante bajas. Las más altas frecuencias (entre 1 000 y 200 ocurrencias) corresponden evidentemente a conjunciones, preposiciones y algunos adverbios. Cuando las formas semánticamente llenas empiezan a aparecer es habitualmente por debajo de la frecuencia 100. Ahora bien, cuando estas frecuencias empiezan a ser muy bajas (por debajo de 10 ocurrencias), su distribución entre los personajes hablantes deja de presentar estabilidad y de permitir su atribución significativa (=no aleatoria) a hablantes específicos.

Dentro de esta ‘horquilla de seguridad relativa’ (entre las frecuencias 100 y 10), hemos extraído del texto una primera lista de formas léxicas semánticamente llenas<sup>4</sup>, hemos observado la distribución de cada una de ellas entre los personajes hablantes y hemos conservado los casos que presentaban *distribuciones anormales* con relación a la mera distribución estadística (que es

---

en décimas, los cristianos JUAN de Mendoza y GARCÉS (que cubren entre ambos 16% del total de las réplicas) enuncian 77% de las réplicas en silva.

<sup>4</sup> He aquí la primera lista de trabajo (formas léxicas semánticamente llenas dotadas de una frecuencia en el texto entre 68 y 10 ocurrencias): bien, señor, vida, amor, muerte, tú, Galera, honor, moriscos, mujer, fuego, Alpujarra, ocasión, sangre, tiempo, soldado, suerte, armas, cielo, día, mano, alma, duda, Gavia, hombre, matar, Dios, yegua, Berja, muerto, nunca, sol, triste, casa, espada, fortuna, morir, mundo, nombre, pecho, pies, rey, verdad, castigo, cielos, dama, España, fuerza, manos, muro, perdón, posta, prisión, señas, acero, boca, brazos.

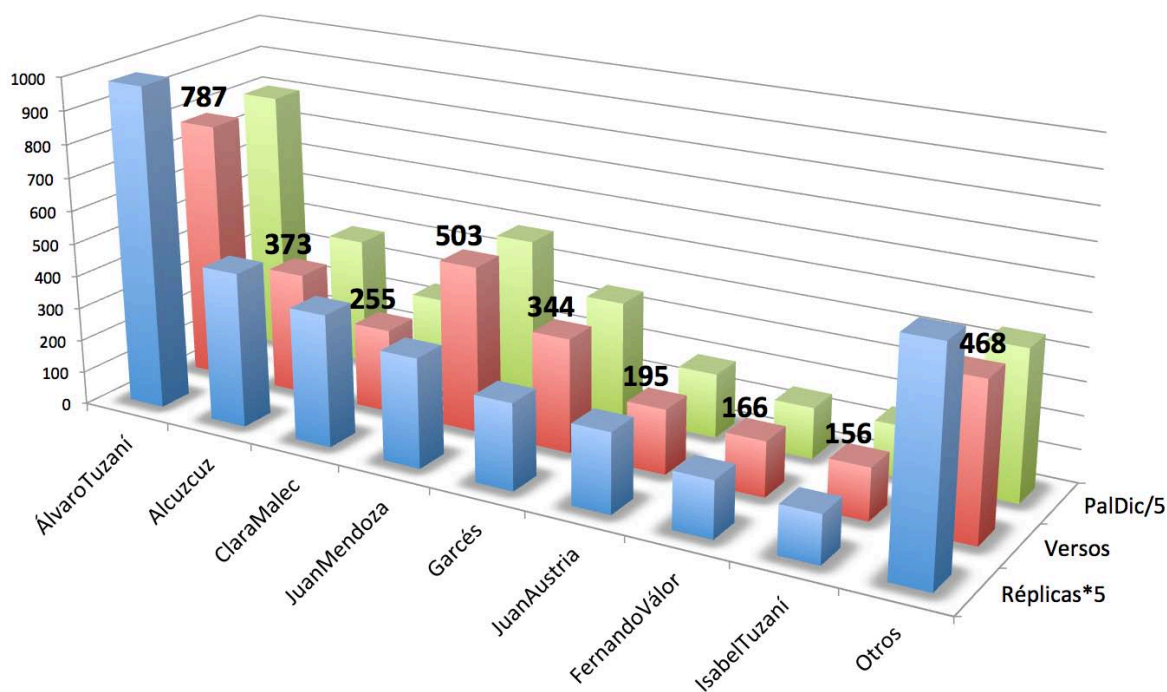
teórica, *normal* y homogénea), es decir, aquellos en que es postulable otra explicación, como el carácter del personaje. Ahora bien, lo que hemos encontrado es que el uso de muchas de estas formas no se polariza en un solo personaje sino que queda compartido entre dos o más, fenómeno que señala precisamente relaciones entre personajes (tanto de encuentro-identidad como de oposición).

Pero veamos ante todo cómo se distribuye la masa textual entre los principales personajes hablantes. El cuadro de distribución general de la masa textual que sigue presenta el número de réplicas, versos y palabras de cada uno de los 8 personajes más relevantes (y del conjunto de ese grupo), así como los porcentajes de esas magnitudes sobre las totales de la tragedia.

**Cuadro de distribución de la masa textual por personaje relevante**

| MasaTextual            | Total | Álvaro | Alcuzcuz | Clara | Juan | Garcés | Austria | Fernando | Isabel | TotalGrupo |
|------------------------|-------|--------|----------|-------|------|--------|---------|----------|--------|------------|
| <b>Réplicas</b>        | 733   | 196    | 94       | 80    | 66   | 52     | 48      | 34       | 29     | 599        |
|                        |       | 27%    | 13%      | 11%   | 9%   | 7%     | 7%      | 5%       | 4%     | 82%        |
| <b>Versos</b>          | 3247  | 787    | 373      | 255   | 503  | 344    | 195     | 166      | 156    | 2779       |
|                        |       | 24%    | 11%      | 8%    | 15%  | 11%    | 6%      | 5%       | 5%     | 86%        |
| <b>PalabrasDichas*</b> | 16234 | 4020   | 1951     | 1264  | 2459 | 1775   | 972     | 770      | 774    | 13985      |
|                        |       | 25%    | 12%      | 8%    | 15%  | 11%    | 6%      | 5%       | 5%     | 86%        |

PalabrasDichas: palabras de réplica, incluidas las acotaciones internas, contadas según el criterio del procesador Word. En el caso del gráfico que sigue, para conservar la homogeneidad de representación, el número de palabras dichas ha sido dividido por 5 y el número de réplicas, multiplicado por 5.



El cuadro siguiente, de distribución de ‘formas llenas’, destaca (porcentajes en negrita y sombreados) valores significativamente excedentes sobre la distribución general del cuadro anterior. Son esos valores los que permiten atribuir el uso preponderante de una forma dada a uno o varios personajes. Cuando son varios, esos personajes quedan unidos así en cuanto al uso de esa forma (y en cuanto a su semántica) se refiere.

**Cuadro de distribución de una lista de formas léxicas semánticamente llenas por personaje relevante**

| Formas    | Total | Álvaro | Alcuzcuz | Clara | Juan | Garcés | Austria | Fernando | Isabel | TotalGrupo |
|-----------|-------|--------|----------|-------|------|--------|---------|----------|--------|------------|
| bien      | 68    | 24     | 5        | 5     | 12   | 6      | 2       | 1        | 3      | 58         |
|           |       | 35%    | 7%       | 7%    | 18%  | 9%     | 3%      | 1%       | 4%     | 85%        |
| hombre    | 21    | 7      | 1        | 1     | 5    | 0      | 0       | 2        | 0      | 16         |
|           |       | 33%    | 5%       | 5%    | 24%  | 0%     | 0%      | 10%      | 0%     | 76%        |
| sangre    | 19    | 5      | 1        | 1     | 3    | 2      | 1       | 1        | 1      | 15         |
|           |       | 26%    | 5%       | 5%    | 16%  | 11%    | 5%      | 5%       | 5%     | 79%        |
| vida      | 38    | 14     | 3        | 3     | 1    | 12     | 0       | 0        | 0      | 33         |
|           |       | 37%    | 8%       | 8%    | 3%   | 32%    | 0%      | 0%       | 0%     | 87%        |
| fuego     | 21    | 9      | 1        | 1     | 0    | 6      | 1       | 1        | 1      | 20         |
|           |       | 43%    | 5%       | 5%    | 0%   | 29%    | 5%      | 5%       | 5%     | 95%        |
| tiempo    | 18    | 4      | 1        | 2     | 1    | 5      | 1       | 1        | 1      | 16         |
|           |       | 22%    | 6%       | 11%   | 6%   | 28%    | 6%      | 6%       | 6%     | 89%        |
| amor      | 34    | 22     | 0        | 4     | 1    | 1      | 0       | 2        | 2      | 32         |
|           |       | 65%    | 0%       | 12%   | 3%   | 3%     | 0%      | 6%       | 6%     | 94%        |
| mano      | 27    | 9      | 2        | 6     | 1    | 3      | 0       | 2        | 0      | 23         |
|           |       | 33%    | 7%       | 22%   | 4%   | 11%    | 0%      | 7%       | 0%     | 85%        |
| alma      | 15    | 7      | 1        | 3     | 0    | 1      | 0       | 0        | 1      | 13         |
|           |       | 47%    | 7%       | 20%   | 0%   | 7%     | 0%      | 0%       | 7%     | 87%        |
| brazos    | 10    | 5      | 0        | 3     | 0    | 1      | 0       | 1        | 0      | 10         |
|           |       | 50%    | 0%       | 30%   | 0%   | 10%    | 0%      | 10%      | 0%     | 100%       |
| honor     | 30    | 8      | 0        | 12    | 1    | 3      | 1       | 4        | 0      | 29         |
|           |       | 27%    | 0%       | 40%   | 3%   | 10%    | 3%      | 13%      | 0%     | 97%        |
| mujer     | 23    | 8      | 0        | 10    | 1    | 1      | 0       | 0        | 3      | 23         |
|           |       | 35%    | 0%       | 43%   | 4%   | 4%     | 0%      | 0%       | 13%    | 100%       |
| muerte    | 34    | 16     | 2        | 3     | 3    | 3      | 1       | 1        | 1      | 30         |
|           |       | 47%    | 6%       | 9%    | 9%   | 9%     | 3%      | 3%       | 3%     | 88%        |
| venganza  | 10    | 4      | 0        | 2     | 0    | 1      | 1       | 1        | 0      | 9          |
|           |       | 40%    | 0%       | 20%   | 0%   | 10%    | 10%     | 10%      | 0%     | 90%        |
| armas     | 16    | 4      | 0        | 0     | 3    | 2      | 2       | 0        | 1      | 12         |
|           |       | 25%    | 0%       | 0%    | 19%  | 13%    | 13%     | 0%       | 6%     | 75%        |
| Alpujarra | 19    | 3      | 2        | 0     | 6    | 2      | 2       | 1        | 1      | 17         |
|           |       | 16%    | 11%      | 0%    | 32%  | 11%    | 11%     | 5%       | 5%     | 89%        |

Los porcentajes resaltados en negrita y sombreados marcan un cruce revelador entre la forma correspondiente, en línea, y el o los personajes que la usan, en columna. El doble criterio mantenido para resaltar un caso es 1) una frecuencia de uso por parte del personaje, superior a su porcentaje de palabras en la tragedia según el Cuadro de distribución de la masa textual, y 2) una frecuencia  $\geq 3$ , umbral por debajo del cual todo significado se difumina. Se mantiene la negrita, pero no el sombreado, en los casos más relevantes donde no se cumple la segunda condición.

En la columna TotalGrupo, que se refiere al conjunto de personajes reseñados en columna, quedan sombreados los casos de las formas cubiertas por el grupo con un porcentaje de 90% o superior sobre el total de las ocurrencias de las mismas, es decir, los casos en los que la distribución mostrada es prácticamente total (en todos los casos es representativa).

Veamos los detalles más significativos del precedente cuadro de distribución de formas:

- o Las formas “bien”, “hombre” (con una cierta connotación violenta) y “sangre” (en sus dos acepciones: nobleza y violencia cruenta) presentan usos significativamente altos en los dos galanes principales, ÁLVARO Tuzaní y JUAN de Mendoza, relación (de oposición en este caso) que queda así subrayada.
- o Las formas “vida” y “fuego”, por su parte, se concentran particularmente en las réplicas de ÁLVARO Tuzaní y de GARCÉS, el soldado que personaliza el saqueo de la Galera morisca. Obtenemos así una nueva pareja de oponentes, en este caso en el contexto de la guerra que representa el conflicto central de la tragedia. Este segundo adversario, GARCÉS, reúne además un porcentaje significativo de la forma “tiempo”, cuya semántica no parece en principio muy esclarecedora, salvo que sus acepciones juegan con la idea de ocasión: “los ardidés del tiempo”.
- o La pareja del amor trágico, CLARA Malec y ÁLVARO Tuzaní, queda unida por altas frecuencias comunes de numerosas formas: “amor”, “mano”, “alma” y “brazos”, bien significativas todas ellas de la relación amorosa de los personajes, pero también de las formas “honor” y “mujer”. Es interesante notar el valor extraordinariamente alto que alcanzan estas dos últimas formas en el discurso de CLARA y el hecho de que la forma “mujer” alcance igualmente un relieve significativo en la segunda dama de la pieza, ISABEL Tuzaní.
- o Por su parte, ÁLVARO Tuzaní, el héroe de la restitución trágica, concentra el volumen significativo de las formas “muerte” y “venganza”.
- o La forma “armas” apunta de nuevo en sus frecuencias excedentes a la reunión de ÁLVARO Tuzaní con sus dos oponentes: el galán contrario, JUAN de Mendoza, y el soldado asesino, GARCÉS, pero Juan de AUSTRIA presenta igualmente un cierto excedente en el uso de esta forma.
- o Es interesante notar que la forma “Alpujarra”, región con la que se identifican los moriscos, aparece fundamentalmente en boca de los atacantes cristianos, focalizada sobre todo en JUAN de Mendoza.
- o Para una visión global del cuadro, hay que destacar finalmente que ÁLVARO Tuzaní reúne, con máximas cotas, una gran diversidad de campos semánticos (representados aquí por formas léxicas) y de funciones (representadas por relaciones, sean estas de amor o de oposición), lo que le convierte en el verdadero héroe de la tragedia, el que atraviesa el sufrimiento y expresa el dolor, la violencia, la muerte.

¿Caracteriza esta distribución la inserción de los personajes en la traza de la tragedia? ¿Se modula el discurso léxico en función del hablante? ¿Permiten las formas léxicas caracterizar los campos de personajes (moriscos/ cristianos) y los encuentros fundamentales (de amor/ de oposición) entre los mismos? Como hemos podido ver en nuestro recorrido por los detalles más significativos, la respuesta es razonablemente afirmativa, ello sin entrar a considerar el particularísimo léxico con que está caracterizado el gracioso ALCUZCUZ.

### **Segunda pregunta: ¿qué marcas enunciativas rodean a los principales hablantes? ¿Qué universos semánticos van unidos a esas marcas?**

Para responder a esta pregunta con un cierto nivel de globalidad nos hemos servido de los demostrativos y de su doble entidad:

- en cuanto deícticos, están marcados por el lugar de la persona gramatical dentro de la tópica de la comunicación: *este/a/os/as* y *aqueste/a/os/as* para el ámbito de la 1ª persona; *ese/a/os/as* y *aquese/a/os/as* para el de la 2ª; *aquel/aquella/os/as* para el de la 3ª;
- en cuanto determinantes, van muy frecuentemente seguidos por un sustantivo, forma que aporta un significado y, por lo tanto, un elemento semánticamente lleno que queda ligado así a una de las mencionadas ‘esquinas’ de la enunciación.

Para observar el comportamiento de los demostrativos en el texto, parece útil separar sus ocurrencias (148) en dos grandes grupos: las que se dan en un contexto de conversación yo-tú (*este, ese...*) frente a las que se dan en un contexto de referencia a un objeto (*aquel...*). En efecto, la distribución por personaje de los demostrativos ligados a la primera persona (*este...*) es, de manera global, coherente con los de la segunda (*ese...*) y no así con los de la tercera (*aquel...*).

**Cuadro de distribución de los demostrativos (148) por personaje relevante**

| Personaje  | Conversación                                                          |     |                                                                            |     | Referencia al objeto                      |     |
|------------|-----------------------------------------------------------------------|-----|----------------------------------------------------------------------------|-----|-------------------------------------------|-----|
|            | 1ª y 2ª, primera serie (114/148)<br><i>este/a/os/as y ese/a/os/as</i> |     | 1ª y 2ª, segunda serie (23/148)<br><i>aqueste/a/os/as y aquese/a/os/as</i> |     | 3ª (11/148)<br><i>aquel/aquella/os/as</i> |     |
| ÁLVARO     | 39                                                                    | 34% | 6                                                                          | 26% | 0                                         | 0%  |
| ALCUZCUZ   | 7                                                                     | 6%  | 3                                                                          | 13% | 1                                         | 9%  |
| CLARA      | 5                                                                     | 4%  | 3                                                                          | 13% | 0                                         | 0%  |
| JUAN       | 15                                                                    | 13% | 4                                                                          | 17% | 1                                         | 9%  |
| GARCÉS     | 11                                                                    | 10% | 3                                                                          | 13% | 5                                         | 45% |
| AUSTRIA    | 6                                                                     | 5%  | 0                                                                          | 0%  | 1                                         | 9%  |
| FERNANDO   | 11                                                                    | 10% | 0                                                                          | 0%  | 0                                         | 0%  |
| TotalGrupo | 94                                                                    | 82% | 19                                                                         | 83% | 8                                         | 73% |

Los porcentajes sombreados presentan una frecuencia superior a la del número de palabras del personaje en el conjunto del texto.

Dirigiendo nuestra mirada al primer grupo de demostrativos (los ligados a un contexto de conversación, de 1ª o 2ª persona), se observa de entrada una marcada concentración de los demostrativos de la primera serie de ese grupo (*este*, *ese* y sus variantes) en dos personajes: ÁLVARO Tuzaní y FERNANDO de Válor (el histórico Aben Humeya), dentro pues del campo de los moriscos. Ahora bien, esta polarización desaparece al pasar a la segunda serie de demostrativos del mismo grupo (*aqueste*, *aquese* y sus variantes), que cubren en alza –con muchas menos ocurrencias– un número más extendido de personajes, tanto moriscos como cristianos.

¿Qué ocurre al pasar al segundo grupo de demostrativos, los de referencia a un objeto en 3ª persona (*aquel* y sus variantes)? Por un lado, el número de ocurrencias disminuye drásticamente; por otro, estas tienden a concentrarse de manera muy visible en un solo enunciador: GARCÉS, el soldado que encarna el saqueo y la muerte.

¿Y la semántica prestada a cada uno de esos grandes grupos de demostrativos por los sustantivos que acompañan sus ocurrencias? Para intentar dar respuesta a esta pregunta, estamos ante la dificultad de encontrarnos ante dos grupos numéricamente muy dispares (137 el primero entre sus dos series; 11 el segundo). No obstante, puede observarse que los sustantivos ligados a demostrativos del primer grupo (conversación, 1ª y 2ª personas), visiblemente concentrados en personajes moriscos (los de la primera serie del grupo, netamente dominantes en número), se refieren a menudo a sentimientos o percepciones (“duelo”, “baldón”, “miedo”, “ofensa”...), así como a lugares propios (“casa”). Por el contrario, los sustantivos ligados a demostrativos del segundo grupo (referencia a un objeto en 3ª persona), lejos de referirse a esa semántica de ‘interioridad’, aluden a la grandeza de Carlos V (“águila divina”) o, despectivamente a uno de los personajes moriscos (“morisquillo”).

### **Tercera pregunta: ¿qué tipos de contenidos semánticos ‘acarrear’ anafóricamente los pronombres del tipo *ella*?**

Lo primero que hay que señalar es que, en un discurso hablado como el teatral, los pronombres personales se cargan semánticamente con un número muy limitado de tópicos, centrales en todo caso con relación a la dinámica del texto (a este respecto, véase Ferrández y Palomar 1997, así como Ferrández 1998).

Aquí nos limitamos a una cala de las ocurrencias de los pronombres de 3ª persona, *ella* (35 ocurrencias) y *él* (25), entre los que observamos una primera diferencia cuantitativa: *ella* es más usado, sobre todo en la verborrea *sui generis* con que Calderón dota a ALCUZCUZ, que concentra 9 de esas ocurrencias (algunas de ellas en un uso agramatical). Aparte de este caso patente y particular, la distribución de las ocurrencias pronominales por personaje hablante no deja ver concentraciones ni ausencias especialmente significativas.

¿Que presentan entonces de útil los usos de esas dos formas pronominales? Ante todo, señalarnos una vez más dónde está el verdadero juego del discurso del texto: retrotrayendo a la presencia de la enunciación menciones (inmediatamente) anteriores.

¿En qué consisten esas menciones anteriores? ¿Cuál es su entidad semántica? Las hay de tres tipos:

- o de personajes (generalmente por su nombre propio), entre los que se dan, por orden de frecuencia, los casos de ÁLVARO Tuzaní (6 ocurrencias), FERNANDO de Válor (5), JUAN de Mendoza (3), CLARA Tuzaní (3, una de las cuales como “africana”), ALCUZCUZ (3, siempre mencionado genéricamente como “morisco”), BEATRIZ (2, en ambas mencionada como “Zara”) y otros personajes con una sola ocurrencia (Juan de AUSTRIA, GARCÉS, LOPE de Figueroa, Juan MALEC y un SOLDADO 2º).
- o de lugares geográficos, donde las ocurrencias se limitan a los lugares de la acción, es decir, la Alpujarra (5 ocurrencias) y las ciudades de Galera y Gavia (1 ocurrencia cada una).
- o un tercer tipo de ocurrencias pronominales retrotrae finalmente ciertos tópicos directamente relacionados con los hechos centrales de la acción. Si nos fijamos particularmente en los casos que repiten el mismo tópico, encontramos “muerte” (verdadero *leitmotif* de la pieza en cuanto tragedia), “mina” (la que destruye la ciudad de Galera), “joya” (la regalada a Clara por Álvaro, robada luego durante el saqueo), “alforja” (la de Alcuizcuz, que ocupa un papel importante en el avance de la trama). En

un segundo plano, con una sola ocurrencia, aparecen entre otros “báculo” (con el que Malec sufre su afrenta), “carta” o “rebelión”.

Si bien estos últimos datos subrayan el papel dramático central de Álvaro Tuzaní y de algunos otros personajes, vuelven a señalar las coordenadas del tablero de la acción y destacan varios objetos claves en el devenir de la misma, este apartado no aporta en sí nuevas informaciones desde el punto de vista de la enunciación.

Las preguntas anteriores, sin embargo, primero la que tenía por objeto la distribución de un grupo de formas léxicas semánticamente llenas, luego la que ha puesto en juego los deícticos, sí nos han permitido confirmar que *Amar después de la muerte* es un texto que no solamente marca diferencialmente los discursos de sus personajes, sino que está dotado, desde un punto de vista enunciativo, de una cierta orientación que sitúa la interioridad y la visión del lado de uno de los grupo de personajes: del lado de los moriscos.

## Referencias bibliográficas

BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966 (capítulo XIX).

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El Tuzani del Alpuxarra* [en índice “El tuzani de las Alpujarras”], en *Quinta parte de Comedias* de D. Pedro Calderón de la Barca, [Barcelona?], por Antonio la Cavalleria, 1677, BNE R/12589; otra edición con iguales planchas: Madrid, por Antonio Francisco de Zafra, 1677; edición digital en Alicante-Madrid, BVMC-BNE, 2009; edición facsímil ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey, *The Comedias of Calderón*, vol. XII, fols., 57-78, [la edición con iguales planchas localizada en Madrid, por Antonio Francisco de Zafra, 1677, aparece en el vol. XIII] Londres, Tamesis, 1973.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Amar despues de la muerte, en Novena parte de comedias...*, Madrid, por Francisco Sanz..., 1691, BNE R/11353, BVMC-BNE, Alicante-Madrid, 2009.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Amar despues de la muerte*, en *Novena parte de comedias* del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca que, nuevamente corregidas, publica don Juan Vera Tassis y Villarroel, Madrid, Francisco Sanz, 1691, BNE R/11353; edición digital en Alicante-Madrid, BVMC-BNE, 2009; edición facsímil ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey, *The Comedias of Calderón*, vol. XVIII, Londres, Tamesis, 1973.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Amar después de la muerte* [muestra la impronta de la edición de Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1849], Madrid, Espasa Calpe, 1970, edición digital BVMC, Alicante, BVMC, 2009.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Amar después de la muerte*, ed. Jorge Checa, Kassel, Reichenberger, 2010.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Amar después de la muerte*, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2008.
- CARRASCO, Raphaël, «Contra la guerra: Calderón y los moriscos de las Alpujarras», en Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcelo ed., *Guerra y paz en la comedia española*, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, 2007, pp. 127-155.
- CHECA, Jorge, «[Calderón de la Barca y las catástrofes de la historia: Amar después de la muerte](#)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51, 1, 2003, pp. 147-192.
- COENEN, Erik, «Juan de Vera Tassis, editor de Calderón: el caso de *Amar después de la muerte*», *Revista de filología española*, 86, 2, 2006, pp. 245-257.
- COENEN, Erik, «[Las fuentes de Amar después de la muerte](#)», *Revista de Literatura*, LXIX, 138, 2007, pp. 467-485.
- FERRÁNDEZ, A., M. Palomar y L. Moreno, «[El problema del núcleo del sintagma nominal: ¿elipsis o anáfora?](#)», *Revista de Procesamiento de Lenguaje Natural*, 20, 1997, pp. 13-26.
- FERRÁNDEZ, A., *Aproximación computacional al tratamiento de la anáfora pronominal y de tipo adjetivo mediante gramáticas de unificación de huecos*, tesis doctoral, Universidad de Alicante, 1998. [Reseñada en Revista de Procesamiento de Lenguaje Natural](#), 24, 1999, pp. 107-108.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, [Guerra de Granada, hecha por el rei de España don Philippe II nuestro señor contra los moriscos de aquel reino, sus rebeldes: historia escrita en quatro libros](#), Lisboa, por Giraldo de la Viña..., 1627 [redactada entre 1571 y 1575], edición digital BVMC, facsímil del ejemplar de la Universidad de Granada.
- MÁRMOL CARVAJAL, Luis del, *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada* [primera edición en Málaga, 1600], Biblioteca de Autores Españoles: historiadores de sucesos particulares, tomo I, Madrid, M. Rivadeneyra, 1852, p. 123-365. Biblioteca General de la Universidad de Alicante, FL RS/284, [edición digital BVMC](#), 2001.
- PÉREZ DE HITA, Ginés, [Segunda parte de las guerras civiles de Granada, y de los crueles vandos, entre los convertidos moros, y vezinos christianos, con el levantamiento de todo el reyno, y ultima rebelion, sucedida en el año de mil quinientos y sesenta y ocho...](#) [1619?], Madrid, por Juan García Infanzón, a costa de Santiago Martín Redondo, 1696, U. Complutense, facsímil en línea en GoogleBooks. Otra edición: Madrid, 1724, varios ejemplares conservados.

- PEIRCE, Charles Sanders, *Collected Papers*, [Burks, Arthur W. & Charles Hartshorne ed.], Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 1958-1966.
- VETTERS, C., «Les 'temps' du verbe. Réflexions sur leur temporalité et comparaison avec la référence (pro)nominal», en Svetlana Vogeleer *et al.* ed., *Temps et discours*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 1998, pp. 11-43.