

REPÚBLICA ARGELINA DEMOCRÁTICA Y POPULAR

Ministerio de Enseñanza e Investigación Científica



UNIVERSIDAD MOHAMED BEN AHMED ORAN 2

FACULTAD DE LENGUAS EXTRANJERAS

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL

**LA SEMIOLOGÍA TEATRAL EN MAX AUB: ENTRE DIVERSIÓN Y
COMPROMISO POLÍTICO EN LAS OBRAS “MORIR POR CERRAR
LOS OJOS” Y “DESEADA”**

Tesis doctoral

Presentada por:

BOURENNANE Fouzia

Dirigida por:

Pr. SALIHA ZERROUKI (directora)

Pr. MANUEL AZNAR SOLER (codirector)

Miembros del tribunal:

- Presidente: DERRAR Abdelkhalek Pr. Universidad de Oran 2
- Directora: ZERROUKI Saliha Pr. Universidad de Tlemcen
- Co-director : AZNAR SOLER Manuel Pr. Universidad Autónoma de Barcelona
- Examinadora: TOUIL Khalida (MCA) Universidad de Oran 2
- Examinadora: MAHDI Fatima Zohra (MCA) Universidad de Oran 2
- Examinador: BENSAPHLA TANI Sidi Mohammed (MCA) Universidad de Tlemcen

Oran 2021

DEDICATORIA

A mi familia... mis padres, quienes me transmitieron desde la cuna la poderosa y valiosa arma de la fe, quienes me abrieron las puertas al mundo del saber enseñándome leer y escribir. A mi hermana y amiga al mismo tiempo, a mis hermanos por todos sus esfuerzos, comprensión y confianza. Gracias por ser esos faros que me acompañaron de la forma más humana posible en parecido periplo lleno de penumbras y trabas. Gracias por ser ese casal de refugio que ofrece la más fresca agua y el más cómodo reposo tras un largo caminar en tierras áridas. Gracias por ser ese viento que con tanto cuidado ha soplado mis velas cuando sin fuerzas para ir adelante me he encontrado. Y antes que todo gracias por el regalo de creer en mí, gracias!

A mis amistades y conocidos, que me han aconsejado, animado, alentado, acompañado, cada uno a su talante, en un momento u otro de estos años de doctorado. Gracias por ser y estar, simplemente gracias por la esperanza que desprende vuestra bonita existencia en este mundo.

AGRADECIMIENTOS

“Agradecer es examinarse a uno mismo y ver cuánto de lo que somos y de lo que tenemos más valioso procede de otros o no habría llegado a existir sin ellos.”

Querría empezar mis agradecimientos con estas palabras proferidas por Antonio Muñoz Molina, a su ingreso en la Real Academia Española de la Lengua, por lo elocuentes que las encuentro como para precisar el sentido que quiero dar a mi presente acto de agradecer.

Mi primer agradecimiento va por mi directora de tesis la catedrática Zerrouki Saliha, por sus revisiones y comentarios siempre acertados. Por ayudarme en los procedimientos para la obtención de la beca, sin la cual no habría sido posible la realización del presente trabajo en este periodo de tiempo.

A mi codirector el catedrático Manuel Aznar Soler por acogerme durante mi estancia de becaria en la Universidad Autónoma de Barcelona, por su ayuda a pesar de todos los impedimentos que ha sugerido la pandemia de la Covid 19, y por el material que puso a mi disposición.

Al personal de la Biblioteca de Humanidades de la UAB, por su inestimable amabilidad y facilidad con las cuales atendieron cualquiera de mis peticiones o consultas. A mis profesores desde la infancia y a toda persona que hizo posible la presente tesis doctoral, e incluso a aquellos que a su manera me ayudaron a ser fuerte, y me hicieron saber de mi potencial.

Al final, aunque no menos importante, un especial agradecimiento va a los miembros del tribunal que van a examinar el presente resultado de varios años de trabajo y esfuerzo tan ahincados.

Resumen

El presente trabajo de investigación que reza el título de: *La Semiología Teatral en Max Aub: entre diversión y compromiso político en las obras Morir por cerrar los ojos y Deseada*, intenta ofrecer unas interpretaciones de un autor que ha conocido de cerca, durante la colonización francesa y durante la II Guerra Mundial y la Guerra Civil española, la vida de cárceles y campos de concentración tanto en Argelia como en Francia y luego su exilio en México, mediante la aplicación del campo disciplinar de la Semiología Teatral. La presente tesis doctoral intenta indagar en las formas y los mecanismos dramaturgicos usados por el dramaturgo Max Aub tanto en su obra escrita para dar testimonios *Morir por cerrar los ojos*, como en su drama *Deseada* escrita para la diversión.

Abstract

The present doctoral thesis which title is : *La Semiología Teatral en Max Aub: entre diversión y compromiso político en las obras Morir por cerrar los ojos y Deseada*, tries to offer some interpretations of an author who has known closely, during the french colonization and during the Second World War, and the Spanish Civil War, the life in prisons and concentration camps ever in Algeria or France and then his exile in Mexico, through the application of Theater Semiology. This Phd thesis attempts to investigate the forms and dramaturgical mechanisms used by the playwright Max Aub both in his

written work to give testimonies in *Morir por cerrar los ojos*, and in his drama *Deseada* written for entertainment.

Résumé

Le présent travail de recherche qui s'intitule : *La Semiología Teatral en Max Aub: entre diversión y compromiso político en las obras Morir por cerrar los ojos y Deseada*, tente de révéler quelques interprétations d'un auteur qui a connu de près, pendant la colonisation française et pendant la Seconde Guerre mondiale et la guerre civile espagnole, la vie d'emprisonnement et les camps de concentration tant en Algérie qu'en France puis son exil au Mexique, à travers l'application du champ disciplinaire de la Sémiologie théâtrale. La présente thèse doctorale tente d'explorer les formes et les mécanismes dramaturgiques utilisés par le dramaturge Max Aub tant dans son œuvre écrite pour témoigner, *Morir por cerrar los ojos*, que dans son drame *Deseada* écrit pour le divertissement.

ملخص

إن عمل البحث هذا الموسوم بعنوان: السيميولوجيا المسرحية في ماكس أوب: بين التسلية والالتزام السياسي في كل من الأعمال 'مورير بور ثرار لوس أخوس' و'دسيادا'، يحاول تقديم بعض التفسيرات لمؤلف عرف عن كُتُب، أثناء الاستعمار الفرنسي وخلال الحرب العالمية الثانية والحرب الأهلية الإسبانية، الحياة في السجون ومعسكرات الاعتقال في كل من الجزائر وفرنسا ثم في منفاه في المكسيك، من خلال تطبيق سيميولوجية المسرح. تحاول أطروحة الدكتوراه هذه معاينة الخطاب والآليات الدرامية التي استخدمها الكاتب المسرحي ماكس أوب في كل من عمليه اكان المكتوب لغرض الإدلاء بشهادته، 'مورير بور ثرار لوس أخوس'، أم العمل المكتوب لغرض التسلية 'دسيادا'.

“el hombre –solo- tiende a la destrucción, a la muerte; y
el mundo, la humanidad, a la vida”

Max Aub *Campo francés*

“Y porque creo en el hombre, en el hombre de
carne, hueso y libertad, soy optimista. Pasará lo
que tenga que pasar, pero el mundo no se salvará
ni por comunista ni por capitalista, sino por el
humano” Max Aub *No*

INDICE

INTRODUCCION	12
Capítulo I: Introducción a la semiología teatral	21
1. Génesis de la Semiología Teatral.....	22
1.1. ¿Semiología o Semiótica?	24
1.2. La Semiología en el arte.....	27
1.3. Semiótica en el discurso literario.....	30
2. Objeto de la Semiología Teatral	33
2.1. Dualidad texto/representación.....	34
2.2. Composición de un drama.....	38
2.3. Estudios semióticos de un drama.....	40
3. Historial de estudios realizados sobre la Semiología Teatral	44
4. De la literariedad a la teatralidad	50
Capítulo II: Elementos y mecanismos dramáticos en el teatro.....	60
1. Los enfoques de Patrice Pavis	62
1.1. La superficie	65
1.1.1. La Literariedad	65
1.1.2. La teatralidad.....	68
1.2. Mecanismos dramáticos	72
1.2.1. Estructuras discursivas	73
1.2.2. Estructuras narrativas	74
1.2.3. Estructuras actanciales	78

1.3. La profundidad	82
1.3.1. Estructuras ideológicas e inconscientes: el sentido	82
1.3.1.1. Tesis.	82
1.3.1.2. La ideología.	83
1.3.1.3. El inconsciente del texto.	84
1.3.1.4. Espacios de indeterminación.	86
1.3.1.5. La atmósfera de la pieza.	86
2. La Semiología Espectacular	90
2.1. Según Kowzan	91
2.1.1. El signo espectacular	91
2.1.2. La taxonomía.	93
2.2. Según Anne Ubersfeld	104
2.2.1. El término “representación”	104
2.2.2. La semiótica en la representación.	108
2.2.3. La representación como texto.	115
Capítulo III: Análisis semiótico y político en <i>Morir por Cerrar los Ojos</i> , teatro del exilio .	127
1. La superficie	129
1.1. La textualidad	129
1.1.1. Musicalidad y lenguaje	129
1.1.2. Terminología	129
1.1.3. El léxico	130
1.1.4. Isotopía y coherencia	131
1.1.5. El intertexto	132
1.1.6. Marcas de literariedad	135
1.2. La situación de enunciación	137
1.2.1. Las condiciones de comunicación	137
1.2.2. La conciencia metatextual	138
1.2.3. La ritmización	138
1.2.4. Las indicaciones escénicas	139
1.2.5. Las marcas de teatralidad.	139

2. La dramaturgia	140
2.1. Nivel discursivo	140
2.2. Nivel narrativo	142
2.2.1. Las convenciones escénicas	142
2.2.2. La fábula	144
2.2.3. El cronotopo	145
2.2.4. El conflicto	147
2.2.5. Las figuras textuales	147
2.2.6. Géneros y discursos	147
2.3. Nivel actancial	149
2.3.1. La acción	149
2.3.2. El actante y el modelo actancial	152
3. La profundidad	156
3.1. Estructuras ideológicas e inconscientes: el sentido	156
3.1.1. Tesis	156
3.1.2. La ideología	156
3.1.3. El inconsciente del texto	158
3.1.4. Espacios de indeterminación	174
3.1.5. La atmosfera de la pieza	174
4. Los signos de la representación según Kowzan	175
4.1. Signos auditivos y sonoros	175
4.1.1. Texto hablado	175
4.1.2. Efectos sonoros no articulados	178
4.2. Signos visuales	180
4.2.1. Expresión corporal	180
4.2.2. Movimiento escénico del actor	185
4.2.3. Apariencia del actor	192
4.2.4. Configuración del espacio	193
Capítulo IV: Estudio semiológico y analítico del drama burgués <i>Deseada</i>	198
1. La superficie	199

1.1. La literariedad.....	199
1.1.1. Materia de las palabras	199
1.1.2. Tipos de palabras.....	200
1.1.3. Isotopía y coherencia	200
1.1.4. El intertexto.....	201
1.1.5. Marcas de literariedad	202
1.2. La situación de enunciación	204
1.2.1. Las didascalias	204
1.2.2. Las marcas de teatralidad.....	206
2. Mecanismos dramáticos	207
2.1. Trama y temática	207
2.2. Estructuras narrativas.....	213
2.2.1. Las convenciones escénicas.....	213
2.2.2. La fábula	213
2.2.3. Tiempo y espacio dramáticos.....	216
2.2.4. El conflicto.....	220
2.2.5. Figuras textuales.....	221
2.3. Estructuras actanciales	222
2.3.1. La acción.....	222
2.3.2. Los personajes.....	222
3. La profundidad.....	226
3.1. Estructuras semánticas	226
3.1.1. Tesis.....	226
3.1.2. La ideología	226
3.1.3. El inconsciente del texto.....	227
4. Los signos según Kowzan	236
4.1. Signos acústicos.....	236
4.1.1. Texto hablado.....	236
4.1.2. Efectos sonoros no articulados.....	237
4.2. Signos visuales	238

4.2.1. Expresión corporal del actor	238
4.2.2. Movimiento escénico del actor	239
4.2.3. Apariencia del actor.....	240
4.2.4. Configuración del espacio escénico	242
CONCLUSIONES GENERALES	243
BIBLIOGRAFIA	243
ESQUEMAS Y GRAFICOS	243



INTRODUCCION

Introducción

Desde su advenimiento en la antigua Grecia, el teatro cobró una gran importancia y resonancia en las sociedades europeas, al tener una relación directa y entrañable con el público. Con la ola de la Ilustración que invadió el mundo europeo y que tenía como lema “espíritu crítico, fe en la razón y confianza en la ciencia”, el teatro tuvo un significativo papel didáctico pudiendo servir como herramienta para aleccionar, emitir mensajes críticos y envolver moralejas y valores, todo ello con tal de educar a los pueblos y difundir la conciencia.

En España y a principios del siglo XX, el teatro se consideró como uno de los medios más eficaces con los cuales se contaron en gran medida las Misiones Pedagógicas que tenían como creencia “la escuela es la clave del progreso”. Se creó un teatro itinerante para difundir la cultura general y la educación ciudadana en las poblaciones rurales abandonadas.

El teatro, a más de ser un arma para luchar contra la ignorancia ha podido ser también un arma en manos de los dramaturgos para las protestas y las denuncias, como lo había sido en los momentos más candentes de la historia de Europa, especialmente la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil española.

De este modo, la importancia de esa manifestación artística despertó el interés por su interpretación y análisis, y a este respecto los estructuralistas se encargaron de estudiar la obra dramática, pero lo que hicieron ha sido interesarse sólo y únicamente por el lenguaje verbal; sin embargo, la comprensión cabal de una pieza teatral depende también de los signos no verbales que poseen las obras teatrales.

Es interesante reseñar que el análisis del texto dramático conoció un proceso evolutivo y se pudieron desarrollar varias teorías, sobre todo a partir de los años setenta, se pudo traspasar la oposición texto interno (la obra en sí) y texto externo (la obra en sus relaciones con el contexto) para llegar a estudiar el proceso comunicativo del texto dramático, tocando de esta manera las tres partes analíticas: sintáctica, semántica y pragmática.

La Semiología Teatral que ha conocido su inicio en los años treinta y que se percibe como la síntesis de varias escuelas como el Formalismo ruso, el Estructuralismo checo y la Fenomenología alemana y de métodos como la Estética de la Recepción, las Teorías de la Comunicación y la Sociología del Conocimiento, tiene como objetivo primordial, el estudio de los signos dramáticos: en el texto (signos verbales) y en la representación (signos no verbales), identificándolos en su especificidad y comprendiendo sus posibilidades de cambiar el sentido del drama, usando como medio el proceso de comunicación en el cual se insertan y las formas en que lo hacen.

Dicho esto, cabe precisar que con el presente trabajo de investigación que reza el título de “la semiología teatral en Max Aub: entre diversión y compromiso político en las obras *“Morir por cerrar los ojos”* y *“Deseada”* pretendemos descuartizar y desmontar, desde la óptica semiótica, dos dramas de Aub, con tal de descubrir de qué elementos se valió para componer una pieza comprometida, y de qué componentes se sirvió en un drama comercial y de entretenimiento.

Max Aub, un hombre entre guerras, exilios, persecuciones, destierros, cárceles y campos de concentración, una mezcla de identidades y de etnias, pues, un hispano-mexicano culturalmente y un franco-alemán biológicamente, pero lo más curioso es que es un dramaturgo por excelencia y vocación. Lo primero con el cual Max Aub inauguró su trayectoria de escritor ha sido la composición de textos teatrales considerándolos

como el mejor vehículo para expresar sus ideales, sus posturas políticas y sociales, ha sido el género con el cual se sentía bien explicado. En palabras de Max Aub “Mi teatro, al igual que mis novelas, no hace sino intentar dejar constancia de lo que vi y de cómo lo vi (a través de otros)”, agregando en la contraportada de su obra dramática *El Rapto de Europa* “creo que no tengo derecho, todavía, a callar lo que vi para escribir lo que imagino”.

De modo general, los dramas de Aub resultan de sus experiencias nefastas y penurias indecibles en los campos de concentración, se caracterizan por ser un claro testimonio de la realidad vivida por el escritor y la que parecía destinada al olvido.

Morir por cerrar los ojos, es una obra extensa de seis actos, publicada por primera vez en 1944 en México. Ha padecido la censura en España durante varias décadas por ser una denuncia política de aquel momento y por tratar la pasividad y el silencio de la sociedad y de los políticos ante la actuación de las clases dirigentes de la época, además de abordar la vida del exilio español en los territorios franceses.

Deseada, es una obra que se publicó en México en 1950 y una de los escasos dramas que ha sido estrenado ante un público, por ser desconectada de cualquier compromiso colectivo y político. Trata las relaciones conflictivas de una familia acomodada y pertenece al teatro burgués.

Cabe reseñar que el teatro de Max Aub presenta un campo bastante sembrado de acertados estudios que critican, describen, analizan y comentan sus obras, sin embargo el análisis de sus dramas desde la óptica semiótica permanece escaso. Es en esta dirección que se dirige la originalidad de nuestro trabajo, eligiendo como objeto de análisis los dos dramas *Morir por cerrar los ojos* y *Deseada* al verlos representar inmejorablemente el teatro que queremos estudiar, o sea el comprometido y el comercial y de entretenimiento.

La peculiaridad que distingue el texto dramático de los demás géneros es que se compone de dos textos, el texto literario escrito y el texto espectacular con elementos no verbales, algo que le hace requerir un tratamiento especial a la hora de su análisis. Es esta dualidad del texto que pretendemos investigar a través del análisis del discurso dramático, gracias a los preceptos de la Semiología Teatral.

Para tal objetivo hemos formulado una problemática que se inscribe en los interrogantes siguientes:

¿Es la Semiología Dramática con su análisis de los elementos textuales y espectaculares la herramienta que mejor desmonta el Texto Dramático para llegar a su interpretación y la comprensión de su tensión comunicativa?

¿Se ha servido Max Aub de la teatralidad en la composición de sus dos obras?

¿De qué técnicas dramáticas se ha valido Max Aub en el proceso de comunicación de cada una de sus dos obras elegidas, procurando llegar a la catarsis o a la compasión del receptor?

¿Qué papel desempeñan los distintos sistemas de signos y los elementos escénicos en la orientación del sentido general de las dos obras? ¿Cómo Max Aub los ha utilizado para revelar sus pensamientos críticos sobre la política de la época?

¿Cuáles son las temáticas discutidas por Aub en sus dos obras? Y ¿Hasta qué medida pueden estas plasmar la vida del exiliado español en territorios franceses y el dilema de resignación-lucha en el cual se han encontrado inmersos? ¿Qué elementos dramáticos son responsables de convertir una obra de arte en un producto perjudicial, rechazado por la censura?

Con tal de ir respondiendo a esos cuestionamientos hemos estructurado el presente trabajo de investigación en cuatro capítulos. El primero titulado “Fundamentos teóricos teatrales” y está dedicado al marco teórico, en el cual rastreamos los orígenes de la Semiología Teatral y su evolución con el paso del tiempo para llegar a lo que conocemos hoy día por esta disciplina.

Trataremos de poner en evidencia lo que ha marcado la Semiótica de Pierce y la Semiología de Saussure, y su camino de reconciliación para ofrecernos una misma concepción que es la que actualmente conocemos por la Semiótica o la Semiología.

Nos proponemos desvelar la puesta en liza que ha provocada la consideración del teatro como uno de los componentes de la representación teatral o como un producto pertenecido a la literatura.

Aspiramos dar cuenta de los componentes de una obra dramática para llegar a conocer si el análisis de la misma, necesita sólo a la Semiología del Relato o resulta imprescindible una Semiología Espectacular.

Pensamos aclarar el estado de la cuestión, y exponer a modo de un historial los importantes estudios realizados sobre la Semiología Dramática hasta la actualidad.

Paso seguido trataremos cernir de la máxima precisión posible el objeto de la Semiótica Teatral, y así descubrir si basta con el tratamiento de la literariedad en el análisis de un drama o resulta inevitable el paso a la teatralidad.

En el segundo capítulo que recibe como título “Elementos y Mecanismos Dramatúrgicos en el Teatro” nos parece imperativa una exposición del utillaje conceptual y metodológico del cual se va a hacer uso en la fase práctica. Intentamos aclarar el modelo analítico del semiólogo francés Patrice Pavis, sobre el texto

dramático, poniendo de relieve su método de explorar un drama desde la superficie hasta la profundidad, garantizando así un estudio tanto textual como contextual para una obra dramática. Asimismo, nos queremos detener en aclarar el modelo actancial que ha desarrollado Pavis, adaptándolo al análisis de un drama.

Seguidamente, iremos descubriendo la necesidad de una Semiología Espectacular, para atender a los elementos de una pieza dramática, en su integralidad. Para ello iremos desarrollando los intentos de clasificación y análisis del conjunto de signos representativos, elaborados los prototipos por los semiólogos del teatro Tadeusz Kowzan y por Anne Ubersfeld.

Proyectamos revelar los mayores retos que ha podido enfrentar la Semiología Espectacular, y qué propuestas y soluciones han sido ofrecidas por los semiólogos del teatro.

Iremos descubriendo hasta qué medida el modelo de clasificación de Kowzan ha ido prestando del esquema clásico saussuriano. y en qué aspectos Anne Ubersfeld ha acercado la Semiótica Espectacular a la Semiótica Textual en su modelo de análisis.

Obtenido el utillaje metodológico, nos gustaría demostrar en el tercer capítulo titulado “Análisis semiótico y político en *morir por cerrar los ojos*, teatro del exilio”, que el modelo de Patrice Pavis no es solamente aplicable al presente drama de Aub, sino que se muestra capaz de tocar todos los ángulos de un texto dramático, tanto textuales como contextuales, hasta llegar a explorar su más profundo sentido ideológico e inconsciente.

En cuanto al Texto Espectacular vamos a descubrir si el modelo de clasificación de los signos representativos de Tadeusz Kowzan, puede llegar a explorar el sentido del texto espectacular de *Morir por cerrar los ojos*.

Iremos viendo los intertextos y comprobando las influencias del autor por otros dramaturgos, además de ir fisgando las trazas del compromiso político de la obra, en la teatralidad, en la oralidad, en los no-dichos, en las reticencias e incluso en los silencios.

Trataremos comprobar siguiendo la estela de los especialistas aubianos tales como Gérard Malgat, Carmen Venegas Grau, Manuel Aznar Soler, y siempre desde la óptica semiótica, que el drama *Morir por cerrar los ojos* pertenece a la literatura del exilio, y al teatro comprometido y testimonial más bien.

Aspiramos dar cuenta de la medida en que el modelo de análisis del texto de la representación de Tadeusz Kowzan nos puede revelar las huellas de la vida concentracionaria y las circunstancias de los momentos más candentes de la historia de Europa, la II Guerra Mundial y la Guerra Civil española.

En el cuarto capítulo que tiene como título “Estudio semiológico y analítico del drama burgués *deseada*” iremos descubriendo los componentes del drama de *Deseada* con tal de probar que se trata de un teatro burgués y no posee ninguna pinta testimonial como en *Morir por cerrar los ojos*.

Nos proponemos poner en evidencia la construcción dramática de la obra y su temática, así como comprobar la eficacia del modelo actancial múltiple propuesto por Anne Ubersfeld en cuanto al análisis de los personajes de un drama.

Para ir al centro de la cuestión, iremos descubriendo hasta qué medida el drama de *Aub Deseada* parece al teatro clásico de Shakespeare, y si la obra muestra una relación con lo social e histórico de su época igual que el drama de *Morir por cerrarlos ojos*.

Mediante el análisis del Texto de la Representación del mismo semiólogo Tadeusz Kowzan, nos proponemos dejar manifiesta la medida en que los signos espectaculares revelan contenidos ocultos, e incluso reemplazan emociones.

Como último paso, aspiramos estudiar los signos de la representación en su proceso de pasar del primer grado al segundo grado expresando así las circunstancias en las cuales se encuentran los personajes, relacionar los cuadros, revelar enigmas y en algunas veces llegar a presagiar lo que va a ocurrir en la evolución de la obra.

Capítulo I

Introducción a la semiología teatral

En términos generales el análisis de una obra dramática ha ido generando a lo largo del tiempo unas preocupaciones entre los especialistas, una de ellas ha sido la agria polémica en lo referente a su pertenencia, considerando algunos el teatro como un producto literario y otros como una manifestación artística que pertenece al arte espectacular.

Con tal de despejar ese tipo de ambigüedades y otras más incertidumbres acerca del análisis de una obra dramática, hemos elaborado el presente capítulo con unos objetivos fundamentalmente teóricos. Proyectamos rastrear el origen de la Semiología Teatral para llegar a responder a la pregunta de ¿Cuál podría ser el objeto actual de la Semiología Dramática y en qué consiste su especificidad? ¿será suficiente el tratamiento de la literariedad de un drama o resulta imprescindible pasar al análisis de su teatralidad?

Aspiramos presentar los componentes de un drama y tratar la dualidad texto-representación. Hecho esto intentamos dar cuenta del estado de la cuestión presentando un historial de estudios realizados hasta la actualidad sobre el análisis semiótico de un drama.

En síntesis, lo que intenta ofrecer el presente capítulo es una precisión y una aclaración del marco teórico dentro del cual se va ubicando todo nuestro trabajo acerca del análisis del corpus elegido.

1. Génesis de la Semiología Teatral

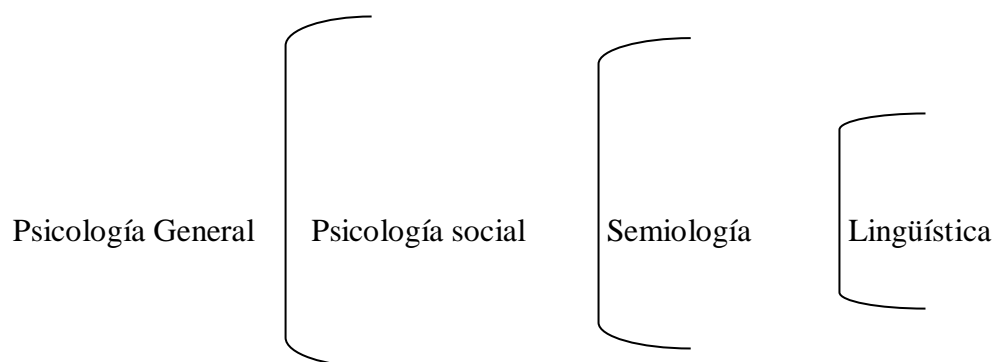
Como cualquier cosa en este mundo, el texto literario tiene un motivo de existencia, sea lo designado por motivo una finalidad o una causa. En un estudio como el presente, los dos nos interesan, tanto el qué es lo que ha llevado el autor a pensar en la elaboración de tal texto, como la finalidad o la intención que tiene detrás de su acto de escribir. Parecidos cuestionamientos han sido siempre la materia de estudio de una obra literaria.

Pues nuestro objetivo no es sólo describir la composición del discurso de una obra literaria, sino ir a lo metatextual y lo que hay detrás de un texto literario, queremos llegar al llamado proceso de comunicación. El autor siempre tiene algo que revelarnos pero cómo lo revela, esto depende de cada compositor. De allí que nuestra misión es estudiar ese “qué” y ese “cómo”; qué quiere comunicarnos y cómo lo hace. Para este fin, fueron varios teóricos que se esforzaron en desmarañar los acertijos que constituyen las obras literarias. De aquel esfuerzo nacieron las disciplinas del discurso como: el Análisis del Discurso, Análisis Crítico del Discurso, la Pragmática Lingüística y la Semiótica entre otras. Intentamos, en lo que sigue, ir gradualmente, de la Semiótica en General, luego a la Semiótica en el arte, y más adelante a la Semiótica Literaria para focalizarnos al final en lo nuestro, la Semiótica Teatral, respectivamente.

Cabe señalar que el signo o esa unidad mínima de significación, sema, ha podido ser la razón de engendro de varias disciplinas cual, la sematología, la semántica, la semasiología, la semiología y otras más disciplinas concomitantes. Respecto a esta última, fue la que conoció más continuidad estable, sin ser descuidada u olvidada en ningún instante por los investigadores, por esto ha notado un constante florecimiento. Demos un paso atrás para tener una idea de lo que era la semiología antes de empezar a tomar terreno en el ámbito de las humanidades por Ferdinand de Saussure con su Curso de Lingüística General 1916. La semiología estaba aplicada en dos dominios: el militar,

para dar orden y clasificación a la maniobra militar mediante signos; de igual modo en el dominio de la medicina, se utilizaban e incluso se utilizan hasta ahora los signos en el diagnóstico de las enfermedades por ejemplo. Al chocarse la semiología con el mundo de las humanidades, se planteó como cuestión el tipo de relación que mantienen la lingüística y la semiología. Para Saussure la lingüística forma parte de la semiología general, que a su vez se considera como una de las disciplinas de la psicología social, y de su parte esta última pertenece a la psicología general, como lo podemos apreciar en la siguiente figura:

Figura 1: relación Semiología-Lingüística (elaboración propia)



1.1.¿Semiología o Semiótica?

Semiología o Semiótica, esta disciplina que guarda su origen en la antigua Grecia, que empezó a germinar con los preceptos de Aristóteles y Platón, a forjarse en la Edad Media con la prefiguración del signo por Roger Bacon (*De Signis*), a desarrollarse en el Siglo de Oro con un tinte monasterial, teniendo como base las reflexiones de Santo Tomas, merecedor de relacionar signo, realidad y mente. Se tenía que esperar el siglo XVII con el filósofo británico J. Locke para que el signo empezase a recibir unos estudios sistemáticos y metódicos; fue cuando la semiótica tomó un tinte moderno sin

despojarse de su raigambre escolástica, identificándola el mismo autor de *Ensayos sobre el entendimiento humano* (1690) con la lógica. Pero hasta aquel entonces, aún no era considerada como una ciencia en sí. Había que pasar dos centurias después, para que se desarrollaran con un espíritu cientificista y basándose en las reflexiones realizadas hasta aquel momento, independiente pero no contrariamente, la Semiótica de Charles Sanders Peirce en Estados Unidos de un lado, y del otro lado la Semiología de Ferdinand de Saussure en Suiza. Desde allí, se ha podido hablar de la Semiótica o Semiología como una disciplina científica en sí.

Sobre los elementos que marcan la una y la otra: la Semiótica de Peirce y la Semiología de Saussure. Situada la Semiótica en el rango de la lógica, Peirce que parte de una perspectiva empírica, traza como objetivo formalizar el cómo del aprendizaje de la realidad por el hombre mediante el signo. Es decir, según lo concluido de las aclaraciones de Víctor Ramírez Montes (2017), formalizar los procesos cognitivos y las condiciones de significado a través de la observación y la abstracción de los caracteres generales de los signos. Así, como primer punto que diferencia la tendencia peirciana de la saussuriana, es que Peirce partió, de una perspectiva sistémica, formalizadora, lógica, y más bien matemática, que busca el significado del signo en el signo en sí, su objetivo es estudiar la naturaleza y la variedad de la semiosis, y allí se limita; en cambio, Saussure influenciado por el sociólogo Durkheim tenía como convicción el no poder estudiar el signo por sí solo, o sea sintácticamente, sino lo estudia en la vida social, es decir que se debe tomar en consideración otros factores cual el factor social, y decir lo social es decir lo psicológico, lo pragmático, lo antropológico, etc.

Saussure concibe la lengua como una institución social, y naturalmente para él la Semiología pasa a ser el estudio de “la vida de los signos en el seno de la vida social” (Saussure, 1945, p. 43) y por ende esto nos llevará al denominado “mentalismo”¹.

Como otro punto de divergencia digno de señalar, es que según Saussure no se puede haber desemiología sin lingüística, puesto que considera que el significado del signo no se puede alcanzar hasta ubicar este mismo en el lenguaje, y el lenguaje en la mayoría de los casos, a pesar de la existencia de otros lenguajes como el icónico por ejemplo, es verbal y pertenece a la lengua.

Como ha quedado claro, Saussure insiste en que para entender el significado del signo se tiene que ponerlo en su contexto, por esto el objeto de su estudio es el lenguaje, considerado como sistema sígnico, y no el signo aislado como ha desarrollado Pierce en su obra “Semiótica del signo”.

En resumidas cuentas, se puede decir que la principal discordancia que queda marcada entre los dos paradigmas es que, en la teoría de Pierce, el signo se estudia de forma aislada, siguiendo la semiótica la actitud antimentalista, de manera que se limita sólo a la semiosis. En cuanto a la teoría saussuriana se refiere, estudia al signo dentro del lenguaje, y se sigue a un mentalismo con el cual se va más allá del signo y se atiende al contexto social, psicológico, antropológico...etc.

Llegados los años setenta, Umberto Eco pudo intersecar y conciliar los dos modelos semióticos en su trabajo *Tratado de semiótica general* (1976). Por su parte el filósofo y sociólogo Ernest Cassirer con su innovadora hipótesis *avant la lettre* introdujo en la semiótica una concepción trascendental sobre el discurso y la realidad, diciendo que si solemos ver la faceta de que, es la realidad que crea al discurso, la otra faceta, que estima trascendental e única, es que este último la conforma. La conforma en el sentido

¹Quiere decir en este contexto, que para estudiar y entender el significado del signo se necesita indagar en la mente humana, o sea realizar una introspección.

de la interpretación que vehicula sobre la realidad, y en el sentido de que es mediante el lenguaje que se ha podido conservar a lo largo del tiempo las costumbres de cada pueblo.

Más tarde, el semiótico Charles Morris desde el Círculo de Viena o lo que se llama Glosemática y basándose en los preceptos anteriores de los anglosajones, Locke y Pierce llegó a distinguir en el proceso de la semiosis unas tres dimensiones teniendo al signo como un punto céntrico: la dimensión sintáctica, que es la de los signos entre sí; la dimensión semántica que tiene que ver con la relación del signo con el objeto y la dimensión pragmática, que es la del signo con el sujeto, es decir con quien se utiliza este signo.

En definitiva, el mismo epígono de Pierce, Ch. Morris refuta la idea de que el sentido de un texto se reduce a la suma de los significados de los elementos que lo componen. Para él, se debe agregar a esto los elementos no lingüísticos o sea todo paratexto, de esta manera se tomará en cuenta tanto el “signo”, “la significación”(objeto o denotación) como el “interpretante”, a los cuales se asocian “el contexto” y el “intérprete”(agente del proceso).

1.2.La Semiología en el arte

Todo remonta al año 1934 cuando el teórico Jan Mukarovsky, mediante su discurso “el arte como hecho semiótico” pronunciado en el VIII congreso internacional de filosofía celebrado en Praga, dio por hecho la integración del estudio de las artes en la semiótica. Como fragmentos de ese famoso discurso citamos lo siguiente:

...la obra de arte es al mismo tiempo signo, estructura y valor... Mientras no se diferencia suficientemente el carácter semiológico del arte, el estudio de la estructura

de la obra de arte permanecerá incompleto. Sin orientación semiológica, el teórico del arte siempre tendrá a considerar la obra como una construcción puramente formal, o incluso como el reflejo directo de las disposiciones psíquicas o incluso fisiológicas del autor, de la realidad concreta propuesta por la obra, o de la situación ideológica, económica, social o cultural de un medio dado ... sólo el punto de vista semiológico permitirá a los teóricos reconocer la existencia autónoma y el dinamismo esencial de la estructura artística, así como comprender su evolución como movimiento inmanente, aunque en constante relación dialéctica con la evolución de los otros campos de la cultura. (Como se citó en (Llovet, 1977))

Se tiene que matizar que anteriormente se consideraba al arte, y especialmente por los neokantianos, como autotético, en el sentido de que su objetivo está en sí, y no hay otra finalidad que hacerse existir (el arte por el arte mismo). Dentro de quienes han abogado por esta idea ha sido el germanista y lingüista belga Eric Buysens (1943) diciendo que “el arte es poco sémico” y “su naturaleza es puramente artística”.

Sin embargo, la idea del crítico literario checo de considerar el arte como hecho semiológico se consolidó y tuvo mucho reconocimiento por lingüistas y semiólogos después de la Segunda Guerra Mundial.

En su ensayo Mukarovsky (1971) reveló que el signo artístico posee una doble particularidad: la estética y la comunicativa, por esto cabe decir que sus planteamientos rompieron con muchos preceptos previos. Como otro ejemplo de ruptura, es el hecho de considerar que el signo artístico no sólo es reproductivo de la realidad, lo que se conoce por la mimesis, sino es productivo también. En suma, con sus reflexiones se ha pasado de un pensamiento matemático y formal a un pensamiento dialéctico que no toma

únicamente lo que salta a la vista, de estética solamente, sino se indaga en su función comunicativa también y decir comunicación es decir a priori la contención de un tema.

Mukarovsky reconoce el mérito que posee la corriente estructuralista lingüística en sus planteamientos sobre el signo artístico, que más adelante otros especialistas (como Jakobson y Tynianov) los aplicarían al arte de la literatura pero siempre con un matiz formalista, y con esto nos permitimos decir que la Semiología se embebió tanto de la estética como de la lingüística al mismo tiempo.

Siguiendo en la misma vertiente, conviene puntualizar las causas que han dejado que exista una demora en la aplicación de la semiología en los artes en general y el dramático en particular.

Se tiene que saber que había mucho recelo en la aplicación de la teoría del signo en el ámbito artístico y no se ha podido gozar de una aplicación sistemática hasta el instante, debido a diferentes motivos, unos de ellos es la discrepancia en la consideración del tipo de relación mantenida entre la semiología y la lingüística, y el otro es la complejidad del análisis semiológico del espectáculo. Intentamos explicar el uno y el otro respectivamente.

Pues como ya se sabe el lingüista suizo Ferdinand de Saussure determinó la relación de semiología-lingüística por la de inclusión, la semiología incluye la lingüística, o dicho de otra manera, la lingüística forma parte de la disciplina general de la Semiología. Pero más tarde e incluso actualmente se defiende una idea totalmente contraria, de que la Semiología queda un aspecto de la lingüística. En palabras de Kowzan “esta tendencia a reducir todos los problemas del signo al lenguaje es tal vez la causa principal de que la Semiología se ocupe tan poco de las artes”(Kowzan, 1997, p. 125).

En cuanto a la segunda razón, ha sido la complejidad del análisis semiológico del espectáculo, dado que el arte del espectáculo no contiene sólo al signo lingüístico sino a toda una variedad de signos, y el significado de la palabra queda condicionado por los elementos no lingüísticos: la entonación de la voz del actor, la mímica del rostro, la pronunciación, la actitud corporal del actor, su posición respecto a sus compañeros, su apariencia externa, la iluminación, los efectos sonoros, etc. Como viene en palabras de Kowzan: “en una representación teatral todo se convierte en signo” (1997, p. 126). Resumiendo y comentando las palabras del mismo autor, decimos que el campo de investigación de la Semiología del arte del espectáculo, ha sido evitado por los teóricos del signo por la complejidad que presenta. Su densidad, variedad y riqueza de signos le hace complejo, puesto que cuenta con los signos comunicativos y los signos generados por las exigencias de la actividad artística, sin olvidar que en él pueden cuajar otros artes (pintura, cine, música...etc), lo que acentúa más dicha complejidad.

1.3.Semiótica en el discurso literario

En lo que se refiere al arte de la literatura, los posteriores esfuerzos, estudios, reflexiones, sea de círculos, escuelas o especialistas en general, no han sido más que unas extensiones de los aportes de Mukarovsky, como lo podremos averiguar a continuación.

Los inicios de la aplicación de aquellos preceptos del autor checo al campo de la literatura comenzaron con el Círculo de Praga, de base estructuralista pero a la vez filoformalista, y que terminó con prevalecer lo lingüístico sobre cualquier otro aspecto como el semiótico, el estructural o el literario.

De su parte el Círculo de Copenhague (Glosematica) intentó aplicar el modelo semiótico hjemsleviano a los estudios literarios lo que dio como fruto el trabajo

Esquisse d'une théorie structurale de la littérature de Stender Petersen (1949) y la *notion de signe dans la Glosématique et dans l'esthétique* de S. Johansen (1949).

A mediados del siglo XX y en Francia, las reflexiones del formalismo ruso y del Círculo de Praga dieron nacimiento al denominado por García Berrio “neoformalismo” y fue desde allí que se desarrollaron otros estudios como el de Barthes (1971) y de N. Chomsky, pero lo que merece señalar es que sus esfuerzos se basaron más en la lingüística y en las propuestas saussurianas, de modo que se ocuparon menos de la semiótica, lo que provocó una crisis en la forma de entender tanto el estructuralismo como la misma semiótica.

Lo que hay en común entre los esfuerzos desplegados ha sido el interés en ceñir en la medida de lo posible las formas narrativas (sus unidades, combinaciones, gramática), y es de allí que surgieron los trabajos de: R. Barthes *Introduction à l'analyse structurale des récits* (1966); T. Todorov *Gramática del Decameron* (1973); A. Greimas *Du sens: essais sémiotiques* (1970); G. Genette *Discours du récit* (1972); *Nouveau discours du récit* (1972); J. Courtés *introducción a la semiótica narrativa y discursiva* (1980); entre otros. Las más abarcadoras y reduccionistas de las brillantes aportaciones eran las obras de Propp *Morfología del cuento* (1928) y de Bajtin *Teoría y estética de la novela* (1970).

Fue desde allí que se ha podido hablar de una incipiente semiótica del discurso literario aunque sólo se reducía a lo sintáctico. El punto de giro que conoció la semiótica literaria en 1968, fue cuando el grupo de escritores de la revista francesa *Tel Quel*, cuyo miembro era Julia Kristeva, reivindicó nuevas formas de entendimiento y de interpretación. De entre los resultados obtenidos, ha sido el hecho de centrar los estudios en el texto (que antes se interesaban en todo lo relacionado con lo humano-cultural como lo admitió Barthes) y la incorporación de la dimensión pragmática del discurso en

la redefinición del hecho literario. De esta forma se ha podido traspasar de lo sintáctico para tocar también lo pragmático. Esta nueva mira pudo humanizar el arte de la literatura registrándolo entre las manifestaciones sociales, a la vez que dio un nuevo paradigma a las corrientes lingüísticas que es el comunicativo o el funcional.

Como se puede observar, casi todo lo que se cultivó después de los planteamientos de Mukarovsky ha sido de una manera u otra, unas reformulaciones y unas extensiones de sus reflexiones.

La antorcha de la semiótica literaria se ha mantenido viva e incluso llegó a brillar de totaluz con los aportes de la escuela de Tartu (1964) presidida por Yuri Mijailovich Lotman, puesto que se ha podido intersecar varias corrientes tales como el formalismo, el estructuralismo, la tradición cibernética, la teoría de la comunicación, y el análisis matemático-estadístico y fue con estos autores que la semiótica llegó a tener el tan anhelado aspecto inter y metadisciplinar, y así llegar a su forma más perfecta hasta aquel instante.

Podemos decir que con los trabajos de Lotman el signo literario adoptó un carácter además del estético, informacional y funcional. Traspasó su definición por la dicotomía intrínseca significado/significante como lo hacía Saussure para ser definido por una teoría de entidades extralingüísticas. En suma, con la producción lotmaniana el signo empezó a recibir un estudio que abarca lo extralingüístico y todo lo relacionado con la comunicación humana, la cultura, la estética de la recepción...etc.

Como otro aporte significativo que marcó la producción de la escuela de Tartu con Lotman, en el período denominado postneoestructuralismo, era la “semiosfera”, entendida como el mundo de los signos en el cual viven e interactúan los individuos, o según las palabras de Víctor Ramírez Montes:

En analogía con el concepto biológico, se propone un constructo que funciona a modo de espacio semiótico internamente organizado en el que y a través del que acontecen todos los fenómenos semiosicos (procesos comunicativos y de almacenamiento, producción y reproducción de nueva información) de la cultura.(2017, pp. 14-15)

De allí el mérito de la semiótica como metodología de análisis que se hace cargo de amplias dimensiones, tomando como elemento esencial la comunicación, entendida como un ámbito que engloba todo lo relativo al texto literario, y al autor y el lector (de acontecimientos, circunstancias, problemas...etc.).

Dado que el método estructuralista conoció unas limitaciones precisamente en el aspecto semántico, y pragmático sobre todo... la semiótica de la cultura y la de la literatura en particular, se propone estudiar además del signo dentro de su estructura y sistema como hacía el método estructuralista, su uso y función en cada proceso de creación de un significado, hechos por los agentes sociales según lo que les pide cada situación de comunicación.

En suma, ha sido a partir de la focalización de la semiótica en la comunicación que se ha podido superar el tratamiento teórico y especulativo que ha recibido el signo en el estructuralismo, para pasar a ser tratado empíricamente, observando y comprobando su uso en cada situación de semiosis.

2. Objeto de la Semiología Teatral

Resulta muy curioso cómo los autores que han desarrollado la Semiótica -sea la cultural o la literaria- se han inspirado y se han sustentado de manera o de otra,

consciente o inconscientemente de la tradición dramática, siendo el género del teatro el primero en aparecer.

Como paso inexorable para el buen entendimiento de lo que es el objeto de la Semiología Teatral, de sus objetivos, de lo que es materia suya y de lo que no, es el hecho de contar su historia como un viaje retrospectivo por los tiempos, las reflexiones y los comentarios que se han realizado hasta el momento.

En la historia de la Semiología Teatral, son los años 30 del siglo XX que se tiene que retener como fecha clave. Esta fecha traza el antes y el después de esta disciplina, incluso podemos considerarla como su fecha de nacimiento.

Los agentes que asentaron los primeros cimientos de esta nueva disciplina se repartían entre teóricos literarios, lingüistas estructuralistas, especialistas de teatro, filósofos, fenomenólogos, esta heterogénea colaboración permitió que el teatro se convirtiese en un fenómeno social y cultural a más de estético y literario.

2.1. Dualidad texto/representación

Arrojando luz sobre la etapa anterior a los años 30 de la Semiología Teatral, se puede entender la dualidad texto/ representación, motivo de confusiones en algunos investigadores desde hace mucho tiempo, confusiones del tipo de considerar que el teatro no podría ser literatura, sino más bien un arte escénico o espectacular. ¿Qué podemos decir al respecto? ¿Qué respuestas por parte de semiólogos, dramaturgos, críticos, teóricos literarios y especialistas puede tener un parecido juicio de valor?

En este sentido, el trabajo de la semióloga teatral María del Carmen Bobes Naves (1979) ha sido muy explicativo y metódico en la aclaración de ese conflicto muy tardío. En él ha trazado dos direcciones que se seguían antes de los años 30:

La primera, era la que dio más relevancia al texto dramático y consideraba que la representación escénica no es más que una traducción del texto. A esta idea se enfrenta la rotunda negación de la existencia de un sentido unívoco en una obra de arte. Si admitimos que es una traducción, estamos negando la existencia de los múltiples sentidos que puede generar cada uno por su parte, tanto el texto dramático como su propia representación. Como vino en palabras de Bobes Naves: “No puede haber, por tanto, correspondencia unívoca entre dos realidades plurivalentes semánticamente” (1997, p. 306).

La autora insiste en que no puede haber coincidencia de sentido pero sí intersección de sentidos, y agrega que esto no puede ni debe ser un parámetro para el acierto o no de una representación. Por esto, como axioma primera para estudiar una obra dramática, es estar convencido de que un texto teatral es como cualquier texto literario que contiene por naturaleza una densidad semántica.

En cuanto a la segunda dirección, esta rechazaba al texto y lo consideraba como uno de los elementos de la representación, dando más importancia y valoración a la puesta en escena. Los ataques hacia el texto escrito empezaron desde finales del siglo XIX y se generalizaron en la primera mitad del siglo XX, visto el avance funcional, semiótico y emotivo que ha alcanzado el elemento “luz” en la escena. La cita siguiente es una clara ilustración de aquellos ataques, el escenógrafo inglés E.G. Craig (1872-1966), famoso renovador de la puesta en escena, mantiene en su obra *El arte del teatro* que “el teatro nada tiene que ver con el autor y la literatura” (como se citó en Naves, 1997, p. 307).

En efecto, la primera dirección ha sido criticada por el hecho de identificar el teatro con el texto, pero la segunda dirección también hizo una identificación, pero la suya no ha sido con el texto sino con otros elementos tales como: juegos de luces, espacio, etc. Y esto tampoco coincide con los preceptos artísticos.

Ahora bien, lo que merece aclarar en este sentido, es que si se ha podido rehacer una misma representación una y otras veces más, es porque existe una base invariable a la cual regresan los directores de teatro y los actores, cada vez que decidan repetir una representación. Esta base resulta ser el mismo texto dramático. En este caso, con sólo los elementos de la puesta en escena menos los signos-lingüísticos, se puede hacer una representación pero nunca poder rehacerla del mismo modo otras veces, puesto que todo queda variable, inestable y no hay una base fija.

Lo que queda claro, es que el texto que sea tras su lectura o tras su representación persiste y siempre está y estará presente. Lo que quiere decir que pasarlo por una lectura o una interpretación, esto no lo anula ni lo modifica sino le enriquece, con los nuevos sentidos que se descubren en él. Es lo que viene en boca de Mukarovsky: “Las lecturas, como las interpretaciones, enriquecen a la obra como producto histórico y literario” (como se citó en(Naves, 1997, p. 310).

Ahora bien, ¿podemos seguir hablando de teatro con sólo la presencia del texto escrito, sin contar con una representación? A este interrogante, conviene responder con otro ¿es posible hablar de poesía o narrativa sin la existencia de una lectura?

Lo que merece señalar aquí, es que en la composición de cualquier texto literario, menos el dramático, siempre queda presente la existencia de un lector ficticio, haciendo que el objetivo principal de un texto literario sea su lectura. Para el texto dramático, ya ha quedado muy claro que su finalidad es la puesta en escena y que como afirma A. Ubersfeld “que el texto incluye virtualmente la representación” (como se citó en Naves, 1997, p.311). Lo que hemos concluido de las palabras de la semióloga Bobes Naves, es que la ausencia de una lectura para un poema, una novela o un relato no deja que no sean poesía o épica, porque siempre existe la posibilidad de su lectura por un lector. El mismo caso ocurre con el teatro, un texto dramático no deja de ser teatro con el sólo

hecho de la ausencia de una representación ante un público, dado que siempre existe la posibilidad de ponerlo en escena, estando ya listo para esto. En suma, de igual modo que un texto literario no puede tener sentido hasta poder ser leído, los signos sémicos de un texto teatral no llegan a su máxima culminación hasta verse representados ante un público.

Teniendo clara la respuesta a la primera pregunta, se nos despierta la curiosidad por saber si se puede haber un teatro únicamente con la representación sin la existencia de los signos lingüísticos. Aquí, cabría hacer la diferencia entre las representaciones que no usan la palabra en la escena, y las representaciones que no cuentan con un texto previo. Para el primer caso, depende de nosotros lo que consideramos que es la particularidad del teatro, si es la palabra, por ejemplo los mimos no podrían ser considerados teatro, y si es el movimiento y las modificaciones escénicas, los son incluso los juegos de luces. Sin embargo, la presencia de los signos lingüísticos en la escena, deja a la pieza tener más eficacia, en palabras de Bobes Naves:

...Los efectos de luz, de sonido, las apariencias del traje y del maquillaje, los movimientos de los actores, etc., se potencian con los efectos suscitados por los signos lingüísticos, paralingüísticos y proxémicos (palabra, tono, distancia entre los actores), haciendo del espectáculo teatral esa polifonía de que habló Barthes y en la que se integra sin duda como un elemento relevante el lenguaje. (1997, p. 308)

Para el segundo caso, de las representaciones que no cuentan con un texto previo. Si se pone de lado el significativo papel que tienen los signos lingüísticos y se imagina un espectáculo sin texto previo ¿No sería ineludible la presencia de las acotaciones que detallan al actor cómo debe actuar y cómo sería la escena en la cual iría a estar? ¿No sería todo esto comunicado mediante el signo lingüístico?

De aquí concluimos y demos por solventado este conflicto afirmando que ninguno de los dos, texto y representación, llega a su culminación sin el otro. Los dos muestran una relación de simbiosis y no de contrariedad. Es lo que podemos comprobar en la cita pertenecida a Bobes Naves: “la existencia de dos realidades texto/representación, en el proceso de comunicación teatral, es incuestionable... el teatro es texto inexorablemente y es representación, virtual o realizada” (Naves, *Posibilidades de una semiología del teatro*, 1997, p. 316). Asimismo, Mukarovsky en 1941, en una conferencia en el Club de Amigos del Teatro “sobre el estado actual de la teoría del teatro” había aclarado que “el teatro cobra sentido, no sólo por el lenguaje, sino por otros principios semióticos, cuyo conjunto sería: el texto dramático, el espacio, el actor y el público” (como se citó en (Naves, *Posibilidades de una semiología del teatro*, 1997, p. 317).

2.2. Composición de un drama

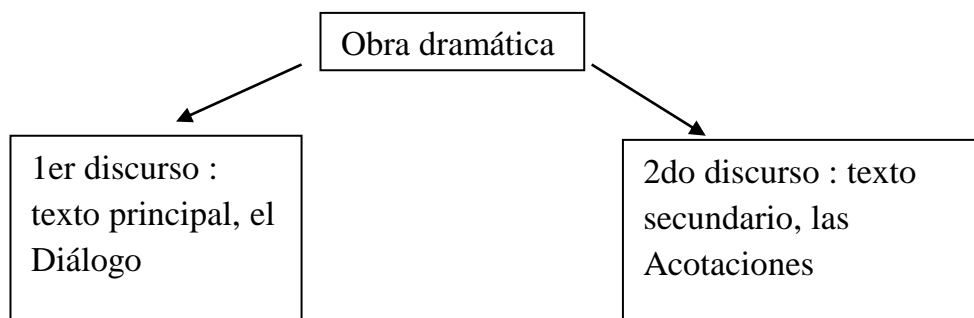
Antes de pasar a tratar el objeto de la Semiología Teatral, resulta sustancial pasar primero por la composición de un drama. Como inicio se necesita diferenciar primero el género teatral de los demás géneros literarios, y en esto vamos a contar con la distinción que hizo la semióloga Bobes Naves entre un drama y los géneros lírico y épico. Hemos clasificado las divergencias que ha ido comentando en su mismo trabajo *Posibilidades de una semiología del teatro* (1997) en puntos como sigue:

- La finalidad; el teatro tiene un único destino que es la representación, una novela o un poema puede ser representados pero su destino es para ser leídos.
- La forma; a pesar de poder encontrar el diálogo en la épica o la poseía, este queda optativo en ellas y no es como en el teatro donde viene impuesto por el destino del texto dramático, que es la representación.

- El público o el destinatario; la narrativa y la lírica las reciben un lector individual mientras que el teatro está dirigido a una colectividad reunida, en un tiempo y espacio común, para consumir de forma inmediata la interpretación de un texto teatral
- El proceso para la representación, los dos géneros la épica y la lírica necesitan una reformulación, una repuesta en forma del texto para poder ser representado ante un público, a lo que el teatro está ya listo para esto y puede ser representado directamente.

En cuanto a la morfología de un texto dramático, Ingarden (1931) ve que se compone de dos discursos, el primero que es el texto principal o el diálogo; y el segundo es el texto secundario que son las acotaciones. El primero puede ser estudiado por la semiología del relato pero el segundo está dirigido al director de escena y a los actores y por lo tanto necesita una semiología escénica.

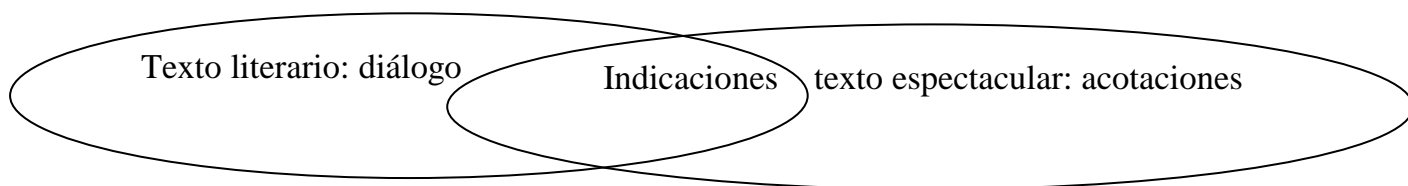
Figura 2: explicativa de lo que se compone un drama según Ingarden 1931 (elaboración propia)



Por su parte Bobes Naves no sólo da su propia reformulación al respecto sino que agrega un detalle significativo. Explica que en el texto dramático escrito se distinguen dos textos, el literario que coincide con el diálogo y el espectacular que son las

indicaciones escénicas, y agrega que no se tiene que excluir las acotaciones que pueden estar incluidas dentro del texto literario.

Figura 3: explicativa de la composición del texto dramático según Bobes Naves (elaboración propia):



Resumiendo el espíritu de las páginas en las cuales la misma autora ha hablado sobre la obra dramática, se puede afirmar que esta última posee una doble vertiente, tiene: dos fases (texto/representación); dos formas (escrita/representada); dos momentos de recepción (lectura/representación); dos receptores diferentes (individual/colectivo) en tiempos diferentes (lectura individual/asistencia a un espectáculo público); dos compositores (el escritor del texto lingüístico/el director de escena y los actores), y por ende son dos textos: el escrito o el lingüístico y el representado o el escenificado.

2.3. Estudios semióticos de un drama

Habida cuenta de lo dicho hasta aquí parece conveniente ahora pasar a introducir lo que puede constituir el objeto de la Semiología Teatral. Según Bobes Naves: “la Semiología estudia –o al menos lo intenta- todos los sistemas de signos que pueden dar sentido a una obra” (Naves, Teoría del Teatro, 1997, p. 299)

Luego agrega que “con estos signos, en cualquiera de sus formas de manifestación se construye la fábula y los personajes y se encuadran en un cronotopo” (Naves, Posibilidades de una semiología del teatro, 1997, p. 302)

Esto envía a entender que las llamadas categorías o unidades del texto escrito (fábula, personajes, cronotopo, discurso) son constituidas por signos (sean verbales o no-verbales) es lo que justifica la elección de la Semiología Teatral como disciplina de análisis que puede cubrir todas las facetas de la obra dramática, tanto las categorías como los signos escénicos o de la representación.

Dado que el género teatral coincide con el narrativo en tener texto que contiene fábula, acción, personajes, tiempo-espacio, discurso, podemos decir que la Semiología Teatral es la suma de la Semiología literaria o del relato (estudio del texto principal que es el diálogo) y la Semiología de la escena (estudio del texto secundario que son las acotaciones). En suma, es el estudio tanto de los signos lingüísticos como de los no-lingüísticos como lo podemos comprobar en las palabras de la misma autora:

La Semiología propone estudiar el teatro como texto y como representación, como un conjunto de signos que alcanzan su sentido en la lectura del texto escrito y en la visión del texto representado. El paso decisivo para una semiología del teatro está precisamente en ese reconocimiento de la diversidad de códigos para interpretar los signos lingüísticos y no lingüísticos que se actualizan en la escena.(Naves, Posibilidades de una semiología del teatro, 1997, p. 304)

Para el lado del estudio de los signos escénicos, el gran salto fue el trabajo de Kowzan (1968) en el cual clasifica trece sistemas de signos en la representación. No obstante, el estudio del signo no debe limitarse a la sintaxis semiótica (distribución y relación de los signos entre sí) sino, se tiene que tomar en consideración su significado y lo que puede agregar al sentido general de la obra (semántica semiótica); además se tiene que tomar en cuenta los datos extratextuales que participan en la construcción del sentido (pragmática semiótica), prejuicios, movimientos culturales, pasiones, los

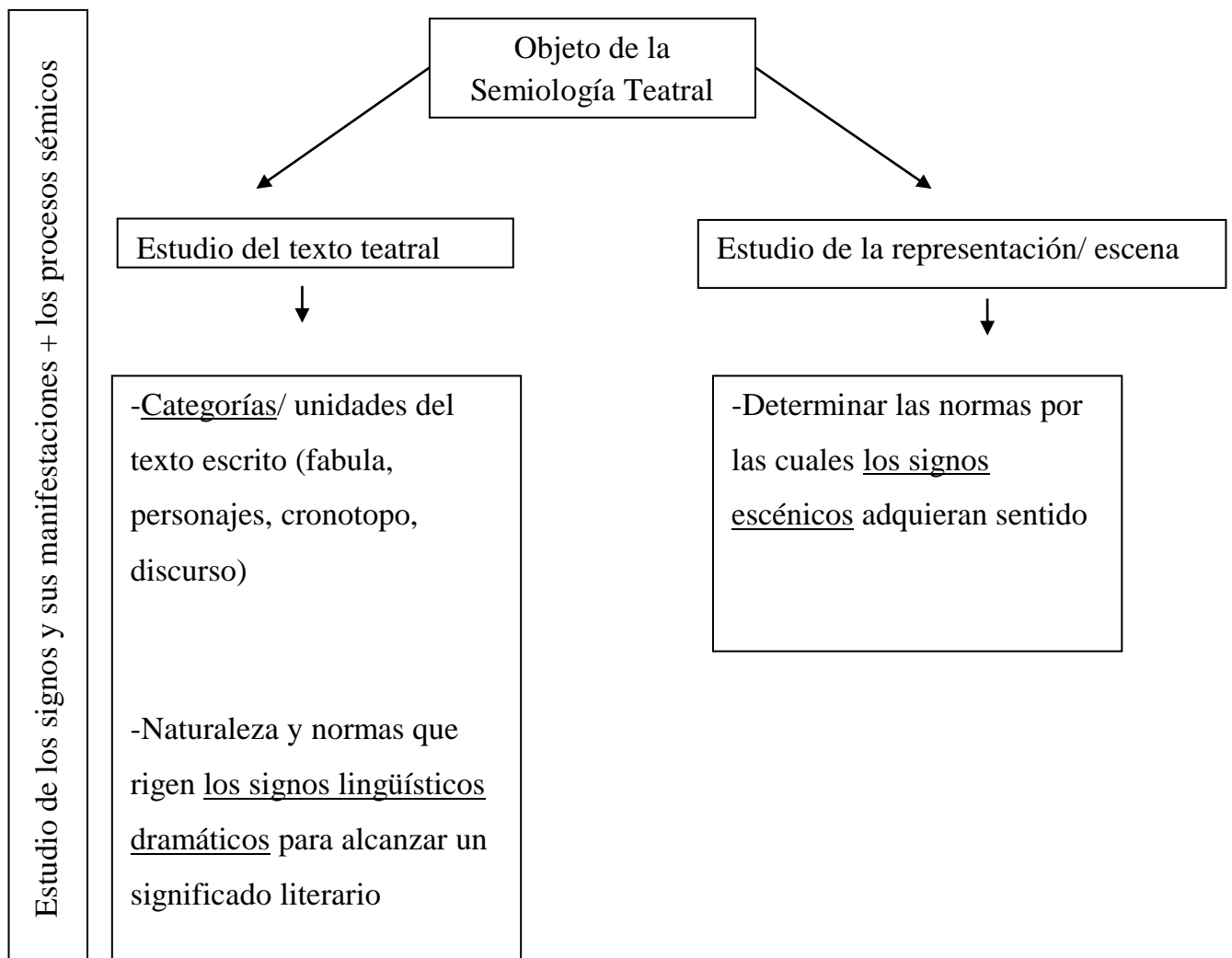
contenidos sociológicos y psicológicos, los acontecimientos históricos, todos sirven para la interpretación de una obra como habían servido también en su composición. Lo que consolida lo dicho es la cita siguiente de Bobes Naves:

Los prejuicios del público, los tipos de caracteres que son diseñados por las investigaciones sociológica y psicológica y que pueden servir de canon para la interpretación de los personajes de la obra; las pasiones que, a pesar de todo, son históricas, al menos en su valoración en las distintas etapas y movimientos culturales (pasión por la vida o por la muerte, por el amor o por el poder..., vividas de modo muy distinto en el romanticismo, en el realismo) y son marco desde el que se crea el texto o se interpreta en la lectura o en la representación...todos estos datos exteriores que modifican el sentido de un texto son objeto de un sentido pragmático teatral.(1997, p. 305)

Por esto podemos aducir que la Semiología Teatral se encarga de estudiar los signos de la obra teatral en todos sus aspectos y en todas sus fases (texto escrito/representación) para llegar a su sentido, y no se ha permitido decir aquí exhaustivo, porque como cualquier obra literaria un drama contiene múltiples sentidos y estos varían depende de la perspectiva que se toma a la hora de recibirlo. Rematamos este punto con una sucinta cita de la misma semióloga Bobes Naves y de un esquema recapitulativo de todo lo dicho sobre el objeto de la Semiología dramática en lo que sigue:

En resumen, la semiología trata de conocer cómo son los signos del teatro y cómo funcionan como tales signos. Para ello debe aplicar un método adecuado a la naturaleza de los signos que son expresión de un contenido literario y de un contenido escénico respectivamente.(1997, p. 301).

Figura 4: El objeto de la Semiología Teatral según Bobes Naves (elaboración propia)

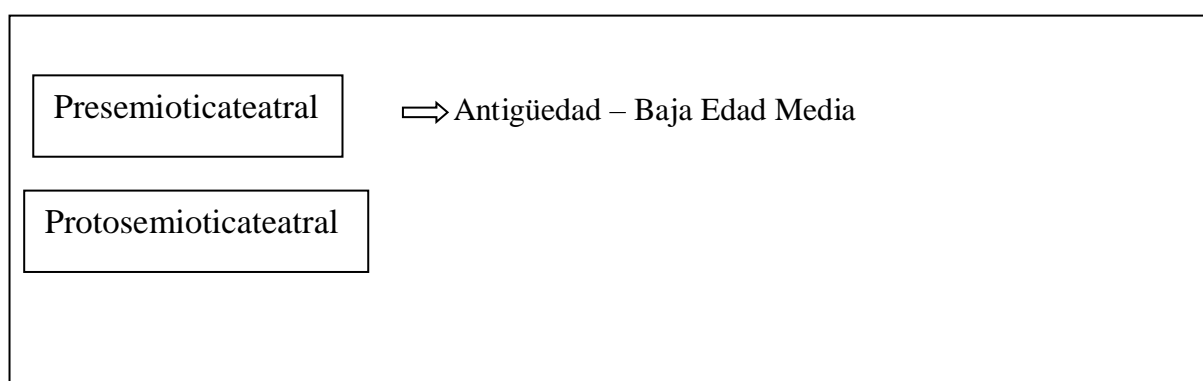


3. Historial de estudios realizados sobre la Semiología Teatral

Regresar al historial de los trabajos ya realizados en el campo de la Semiología Teatral parece ser un paso ineludible para poder avanzar en nuestra investigación. Como ya se sabe, el campo de la Semiología Teatral es muy reciente, de modo que queda mucho por explorar y mucho por desvelar en él. En lo que sigue se intenta exponer una visión panorámica de lo realizado hasta el instante por medio de algunos trabajos, teorías y estudios.

Primeramente se tiene que saber que en el periodo anterior al nacimiento de la Semiología Teatral como una ciencia en sí, es decir antes de los años 30, se diferenciaban tres etapas. La primera etapa quedó marcada por la presemiótica que se extendió desde la antigüedad hasta la Baja Edad Media. Consecutivamente se presentó la protosemiótica teatral en los siglos XVII y XVIII, en la cual empezaron a asomar los primeros albores de esta disciplina. En tercer lugar, vino la parasemiótica, periodo en que los trabajos de Saussure y de Pierce sirvieron como preludeo para los aportes y esfuerzos desplegados a partir de 1930, fecha de la aplicación del campo conceptual y terminológico de la semiótica al hecho teatral y por tanto de su nacimiento. A partir de esta fecha, el teatro a más de ser un fenómeno estético-literario pasó a ser un fenómeno social y cultural a la vez. Las etapas de esta evolución se encuentran sintetizadas en el siguiente esquema:

Figura 5: Esquema de las etapas anteriores a la Semiología Teatral (elaboración propia)



⇒ Siglos XVII- XVIII

Parasemiótica teatral

⇒ Saussure y Pierce principios finales del S XIX

Principios del S XX

Semiótica teatral

⇒ Los años 30

Merece señalar que lo que aportó mayor provecho a la Semiótica del Teatro fue el Círculo Lingüístico de Praga, sin embargo con los avances de los medios técnicos con los cuales se producían las representaciones teatrales, se hizo que urgiese la necesidad de otras teorías para poder interpretar, analizar y por tanto cubrir todos los aspectos del hecho teatral, como iremos explicando en adelante.

Con tal de comentar los trabajos realizados, desde la aparición de la Semiología Teatral como disciplina científica, hacemos uso de la repartición de María del Carmen Bobes Naves que distinguió dos periodos consistidos en la primera y la segunda mitad del siglo.

Empezando por la primera mitad del siglo XX, se constata que a pesar de muchas alusiones a los sistemas de signos espectaculares en trabajos anteriores, estos mismos no conocieron un estudio sistemático hasta la llegada de los trabajos de Otakar Zich *Esthétique de l'art dramatique. Dramaturgie théorique* (1931) y de Jan Mukarovsky *An attempted structural analysis of the phenomenon of actor* (1931), con los cuales se ha podido estudiar el proceso comunicativo de una obra dramática en su plenitud, llegando hasta la representación.

Merece señalar que los estudios realizados en este periodo se basaron tanto en los trabajos de los autores citados como en los del círculo de Bajtin y de la fenomenología alemana. Entre los estudios de este periodo destacan los de Petr Bogatyrev con *Los signos del teatro* (1938) en el cual se revela el poder que tiene el escenario para dar un sentido semiótico a los objetos encontrados en él, también son sus obras *Una contribución al estudio de los signos teatrales* (1938) y *El traje típico como signo* (1936). Como otros estudios notorios de este periodo son del especialista Brusak Karel *Signs in the chinese theatre* (1939); de Honzl Jindrich *Personaje escénico* (1939) y *La movilidad del signo teatral* (1940), en este último trabajo se introduce la idea del sentido dinámico del signo lo que quiere decir que el significado del signo dramático no es estable y se varía en función de los demás significados dados por los signos con los cuales se encuentra; con Veltrusky Jiri *El hombre y el objeto en el teatro* (1940) se matiza que cualquier objeto encontrado en el escenario debe ser leído como signo. Han sido estos, unos de los trabajos destacados de este periodo, sin olvidar los del propio Jan Mukarovsky *El lenguaje escénico en el teatro de vanguardia* (1937) y *Sobre el estado actual de la teoría del teatro* (1941).

En cuanto a la segunda mitad del siglo XX, o la moderna crítica teatral, su principio queda marcado por el trabajo de Ingarden R. en el cual retomó los principales planteamientos que había trazado en su obra inicial *Das literarische Kunstwerk* (1931) a los cuales agregó su artículo titulado *Las funciones del lenguaje en el teatro* (1958) con el cual se dio a conocer por el aporte de la separación del texto dramático en texto principal (el diálogo) y en texto secundario (las indicaciones escénicas).

Justo después, los estudios teatrales conocen un cierto estatismo igual al que les ha ocurrido a los trabajos sobre el estructuralismo literario y la semiología del arte, debido

a la demora de tres décadas para la llegada de las traducciones de trabajos checos a Europa occidental.

Esto origina una situación análoga a la de Saussure en Francia y Pierce en EEUU, en cuanto a la semiología general, de modo que, paralela e independientemente nace una línea semiótica del teatro en Francia marcada por las aportaciones de Barthes sobre la especificidad del teatro, la inclusión de los signos del vestuario dentro de los sistemas sémicos de un drama, como aparece en su trabajo *Ensayos Críticos* (1977).

Resulta ineludible al tratar la segunda mitad del S XX en la historia de la Semiología Teatral, mencionar la obra que ha servido de sólido sustrato para la mayoría de los trabajos posteriores, para no decir la totalidad, es la del historiador francés de origen lituano y teórico comparatista de literatura dramática, Tadeusz Kowzan *El signo en el teatro* (1968) cuyo subtítulo es *Introducción a la semiología del arte del espectáculo*. En esta obra se demuestra la existencia de un signo propiamente teatral y se traza una teoría, preliminar sobre la clasificación de los múltiples sistemas de signos encontrados en un espectáculo.

En su intento de catalogación el teórico dio con trece grupos de signos clasificados de manera a distinguir si son signos en el actor o externos al actor, si son visuales o auditivos y si son signos en el tiempo o en el espacio. Todos clasificados a su vez en cinco ámbitos: en texto hablado, en expresión corporal, en apariencia del actor, en configuración del espacio escénico, y en efectos sonoros no articulados.

Llegados los años 70, el ámbito de la Semiología Teatral conoció un vivo apogeo con la cantidad y la calidad de artículos, ensayos y libros que irrumpieron sea en Europa o en todas las partes del mundo. Para citar los autores que marcaron el campo de la Semiología Teatral con valiosos aportes en este periodo, empezamos por Patrice Pavis y su trabajo *Problèmes de sémiologie théâtrale* (1976) donde se nota que el

comentario literario y la subjetividad crítica no pueden analizar un texto teatral, sino que se debe buscar otros medios que puedan alcanzar el lenguaje dramático en su especificidad.

La estudiosa Anne Ubersfeld en sus tres tomos de *Lire le théâtre* (1977) (1981) (1999) explica la especificidad de una obra teatral, y avanzando en nuestro estudio se irá dando cuenta en detalle del análisis del signo espectacular.

No se puede dejar de mencionar también una figura destacada dentro de la teoría teatral, la de André Helbo quien en 1972 fundó la revista *Degrés* en la cual se publicaron varios artículos sobre la Semiología Teatral. En 1974 publicó el segundo volumen titulado *Sémiologie de la représentation*, compuesto de ocho ensayos que además de interesarse por el texto y la representación teatrales, tratan aspectos como la televisión y otros medios audiovisuales.

Entre los especialistas contamos también con Franco Ruffini con dos obras publicadas en el mismo año de 1974 *Semiotica del teatro: ricognizione degli studi* y *Semiotica del teatro: la stabilizzazione del senso. Un approccio informazionale* y con Marco de Marinis, que en su *Semiotica del teatro* (1982), comenta el punto del “espectador modelo” en una representación teatral, de la misma manera que Umberto Eco percibe el “lector modelo” para un texto literario.

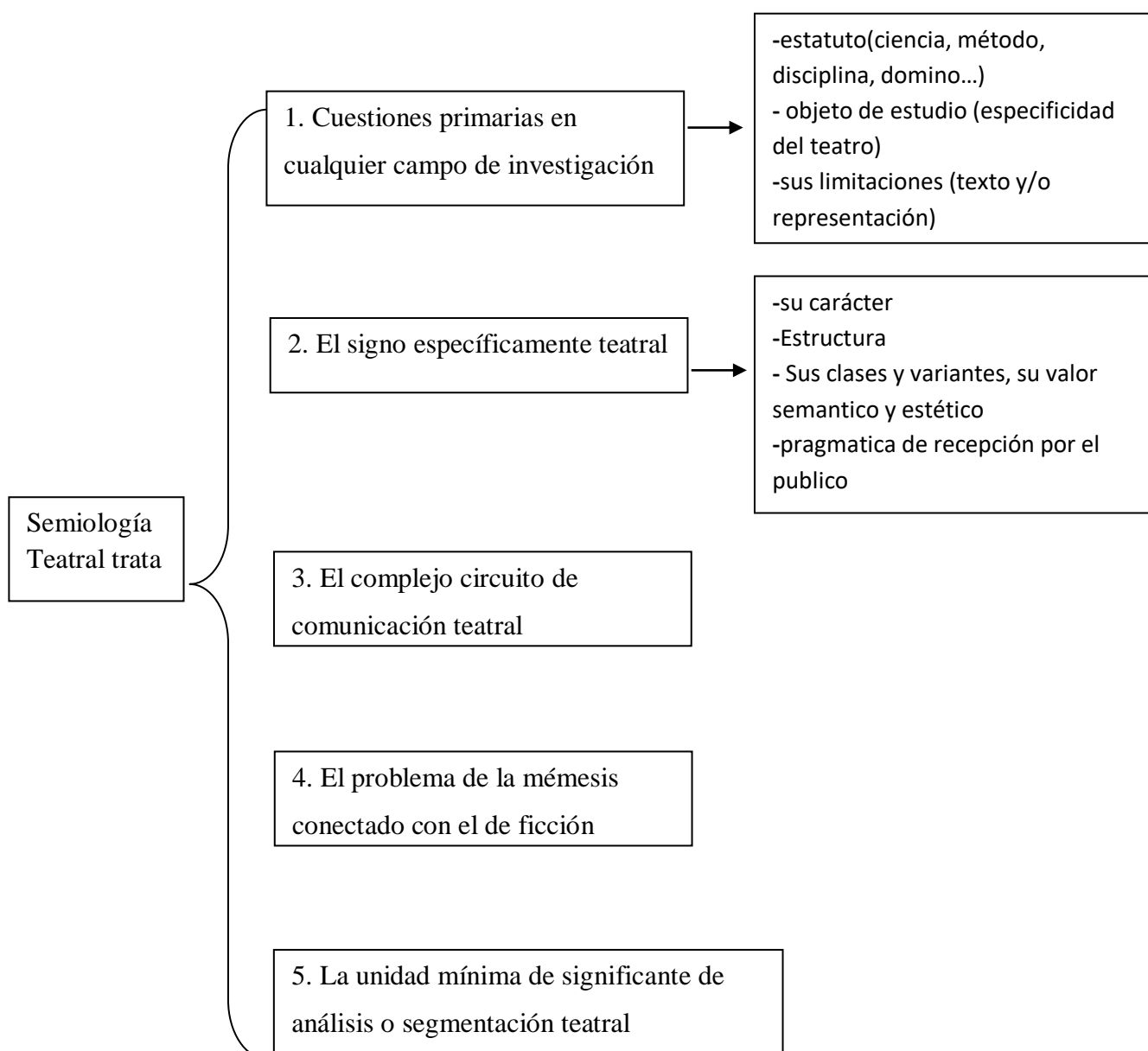
Erika Fischer Lichtese destaca con su obra *Semiotica teatral* (1983) que es una base de términos técnicos para meros lectores. El libro es un estudio semiótico del hecho teatral, con ilustraciones prácticas.

María del Carmen Bobes Naves en su *Semiología de la obra dramática* (1997) desarrolla un análisis desde lo sintáctico, lo semántico y lo pragmático, y en *Teoría del teatro* (1997) hace una compilación de estudios de varios teóricos dramáticos.

Contamos también con José-Luis García Barrientos con su trabajo *Teatro y tiempo* (1991), así como con Angel Abuin Gonzalez *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX* (1997).

Cada uno de los estudios de los teóricos anteriormente citados, agregó algo al objeto de la Semiología teatral de modo que se ha encontrado con un conjunto de ángulos a tratar y el esquema que aparece a continuación lo aclara:

Figura 6: puntos a tratar por la disciplina de la Semiología Teatral (elaboración propia)



4. De la literariedad a la teatralidad

Es sabido que la palabra teatro ha ido recibiendo, a lo largo de la historia, varios significados. Primeramente, en su origen griego el teatro designa el sitio donde se le visualiza al espectador una acción presentada, en palabras de Patrice Pavis: “l’origine grecque du mot théâtre, le *theatron*, ...c’est le lieu d’où le public regarde une action qui lui est présentée dans un autre endroit”²(1997, p. 359). Esta concepción del teatro como escena prosigue incluso en los siglos XVII y XVIII. Con el tiempo, al término teatro ha ido sumándose poco a poco otros significados, el de un arte, de un género dramático, de una institución como es el caso de “le Théâtre-français” y por fin de una obra o conjunto de obras de un autor (teatro de Shakespeare).

El mismo autor, tras varias consideraciones en torno a la historia, las definiciones o los pensamientos, ha llegado a una conclusión que parece trascendental para entender lo que significa verdaderamente el vocablo “teatro” y por tanto saber qué toca estudiar en su análisis, pues en su mismísimo diccionario del teatro dice: “il n’ y a pas d’essence absolue. S’il n’existe pas une essence du théâtre, on peut, du moins, énumérer les éléments indispensable à tout phénomène théâtral”³(Pavis, Dictionnaire du théâtre, 1997, p. 360)

Abundando en lo dicho por Pavis, este cita a Alain Girault, editor de la revista

Théâtre/publicque y comenta lo siguiente:

²Traducción propia: « el origen griego de la palabra teatro, *theatron*, ... es el lugar donde el público ve una acción que se le es presentada en otro sitio”

³Traducción propia: “no hay una esencia absoluta. Si no existe una esencia del teatro, podemos, por lo menos, enumerar los elementos indispensables para todo fenómeno teatral”

Le dénominateur commun à tout ce qu'on a coutume d'appeler « théâtre » dans notre civilisation est le suivant : d'un point de vue statique, un espace de jeu (scène) et un espace d'où l'on peut regarder (salle), un acteur (gestuelle, voix) sur la scène et des spectateurs dans la salle. D'un point de vue dynamique, la constitution d'un monde fictif sur la scène en opposition au monde « réel » de la salle, et, dans le même temps, l'établissement d'un courant de « communication » entre l'acteur et le spectateur⁴(1997, p. 360)

Para ahondar en el dominio, no podemos prescindir de las definiciones del diccionario de la Real Academia Española (2019) para determinar tanto la palabra teatro como la palabra drama. En donde leemos:

1. Edificio o sitio destinado a la representación de obras dramáticas o a otros espectáculos públicos propios de la escena.
2. Sitio o lugar en que se realiza una acción ante espectadores o participantes
3. Escenario o escena.
4. Lugar en que ocurren acontecimientos notables y dignos de atención.
5. Conjunto de todas las producciones dramáticas de un pueblo, de una época o de un autor.
6. Literatura dramática.
7. Arte de componer obras dramáticas, o de representarlas.
8. Acción fingida y exagerada.
9. Práctica en el arte de representar comedias.

⁴Traducción propia: el denominador común para todo lo que tenemos costumbre de llamar "teatro" en nuestra civilización es el siguiente: de un punto de vista estático, un espacio de representación (escena) y un espacio de donde lo podemos ver (sala), un actor (gestualidad, voz) sobre la escena y espectadores en la sala. De un punto de vista dinámico, es la constitución de un mundo ficticio sobre la escena en oposición al mundo « real » de la sala, y en el mismo tiempo, es el establecimiento de una corriente de « comunicación » entre el actor y el espectador.

Como se ha podido apreciar en la séptima definición, el teatro incluye tanto la composición de textos como la representación de obras dramáticas. Asimismo, se puede observar en la mayoría de las definiciones que la palabra “dramática” se ha ido repitiendo, razón por la cual resulta legítimo tratar también el término “drama”, según el mismo DRAE (2019) significa:

1. Obra literaria escrita para ser representada.
2. Obra de teatro o de cine en que prevalecen acciones y situaciones tensas y pasiones conflictivas.
3. Suceso infortunado de la vida real, capaz de conmover vivamente.
4. [dramática](#) (|| género literario).
5. [dramaturgia](#) (|| conjunto de obras).
6. En la antigua Grecia, representación mimética de carácter religioso o teatral.

Hasta ahora, se ha podido justificar el análisis tanto de los elementos textuales como representativos en el estudio de un drama.

En cuanto a la resonante polémica que conoció la historia del teatro entre los partidarios del texto teatral y los defensores del espectáculo, Pavis (1997) comentó que no es más que una cuestión ideológica. Dice que el texto tiene la virtud de salvaguardar lo bello y lo artístico a generaciones futuras, lo que no puede ofrecer un efímero espectáculo. Por esto explica que en Occidente se tiende más a privilegiar el texto escrito.

Actualmente, se nota que la controversia cambió de posición para tocar cuestiones de teatralidad, en las cuales Pavis llegó a la conclusión de que no debe ser considerada

como una cualidad ni tampoco como una esencia en sí, afirmando que no es más que la utilización pragmática de las herramientas escénicas. A lo que agrega que aún si necesitáramos determinar si es un teatro puro o un teatro literario, esto no tendría que depender de criterios textuales sino de la utilización de las técnicas escénicas que reemplazan todo discurso de un personaje.

En el análisis de un drama, se plantea la posibilidad de estudiar el texto teatral desde la óptica de la literariedad siempre y cuando se mantenga la consideración de que un drama al fin y al cabo queda un texto literario, pero la cuestión está en que una obra dramática tiene sus marcas y especificidades teatrales que la propia literariedad no puede abordar, o sea lo que son las herramientas de la comunicación y la situación teatrales llamadas por Pavis “les marques de théâtralité”⁵:

Nous pouvons analyser les pièces comme des œuvres littéraires, avec toute la sophistication de l’analyse et de la théorie littéraire, mais que nous devons en plus les adapter à l’énonciation théâtrale (à la dramaticité et à la théâtralité, ce qui n’est pas, appelons-le, la même chose que la mise en scène)⁶. (2004, p. 10)

De lo dicho se puede comprender que el análisis del discurso de cualquier obra literaria, queda insuficiente para analizar un drama en su totalidad, por esta razón se ve la necesidad de pasar de la literaridad a la teatralidad que no es más que la literariedad en el teatro.

Este concepto de teatralidad está visto también por Roland Barthes, y dice en su obra *Essais critiques* (1964) citada por Anne Ubersfeld : “la théâtralité, c’est le théâtre

⁵ Traducción propia: las marcas de teatralidad.

⁶ Traducción propia: podemos analizar las piezas en tanto obras literarias, con toda la sofisticación del análisis y de la teoría literaria, pero además de esto debemos adaptarlas a la enunciación teatral (a la dramaticidad y a la teatralidad, lo que no es, llamémoslo la misma cosa que la puesta en escena).

moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit"⁷ (como se citó en(Ubersfeld, 1996, p. 83).

Cabe mencionar que la definición de Barthes no ha recibido una buena acogida en las consideraciones de la semióloga Anne Ubersfeld, puesto que para ella resultaría imposible separar el texto del conjunto de una representación teatral, por la simple razón de que esto implicaría la eliminación con el texto, de todo el paralingüístico, voz del actor, relación gesto-palabra ,etc. así que opina que“d'une façon limitée on peut parler de théâtralité à propos de la présence dans une représentation de signes qui disent clairement la présence du théâtre”⁸ (Ubersfeld, 1996, p. 83).

La autora quiere decir que se puede hablar de teatralidad simplemente cuando vemos la presencia de las marcas específicas del teatro en una obra. Explica distinguiendo entre la teatralidad de un texto, y la teatralidad de un espectáculo, donde ve que la primera es el hecho de que el texto pueda ser llevado a la puesta en escena, y la segunda es el hecho de que el espectáculo pueda seguir mantenido como teatro.

Es de interés referir la opinión del dramaturgo francés Antonin Artaud que cita Patrice Pavis, que condena el descuido que recibió la teatralidad durante mucho tiempo:

...A. Artaud lorsqu'il constate le refoulement de la théâtralité sur la scène européenne traditionnelle : « Comment se fait-il qu'au théâtre du moins tel que nous le connaissons en Europe, ou mieux en Occident, tout ce qui est spécifiquement théâtral, c'est-à-dire tout ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole, par les mots, ou si l'on veut tout ce qui n'est pas contenu dans le dialogue (et le dialogue lui-même considéré en fonction de ses possibilités de sonorisation sur la scène, et des

⁷Traducción propia: la teatralidad, es el teatro menos el texto, es una condensación de signos y de sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito.

⁸Traducción propia: de una manera limitada podemos hablar de teatralidad en relación con la presencia, en una representación, de signos que indican claramente la presencia del teatro.

exigences de cette sonorisations) soit laissé à l'arrière-plan ? »⁹.(como se citó en Pavis, 1997, p. 358)

De lo dicho se entiende que la teatralidad en los dos autores es todo lo que es específicamente teatral, y todo lo que no obedece a lo hablado, o mejor dicho todo lo que no puede ser contenido en el diálogo.

Para profundizar en lo que pueden ser las marcas teatrales, nos basamos en *Le théâtre contemporain* de Patrice Pavis que precisa mediante ejemplos lo que pueden ser en realidad esas marcas de la teatralidad en una obra dramática:

Les marques de théâtralité dans le texte (à distinguer donc de la théâtralité scéniques amené par le jeu) se reconnaissent aux outils de la communication et de la situation théâtrale : échange entre *je* et *tu* ; référence au temps, à l'espace, à l'action scénique ; autodésignation du théâtre, de l'artificialité et des conventions ; marques de l'oralité¹⁰. (Pavis, 2004, p. 13)

Merece subrayar que Pavis hizo mención de un dominio sustancialmente importante de la teatralidad que es el de la oralidad, diciendo que es implícita dentro del texto, y que se la puede notar en los silencios por ejemplo, las pausas, la presencia insistente de los no-dichos, el uso de figuras retórica de nivel sintáctico o fónico, expresiones de función fática, uso de lenguaje coloquial y familiar...etc. abundando en la misma idea explica:

⁹ Traducción propia: A. Artaud cuando constata la negligencia de la teatralidad en la escena europea tradicional : "¿Cómo es que en el teatro, al menos como lo conocemos en Europa, o mejor en Occidente, todo lo que es específicamente teatral, es decir, todo lo que no obedece a la expresión mediante el habla, mediante las palabras, o si queremos, todo lo que no está contenido en el diálogo (y el diálogo en sí mismo considerado en función de sus posibilidades de sonido en el escenario, y los requisitos de este sistema de sonido) se deja en segundo plano?"

¹⁰ Traducción propia: las marcas de la teatralidad en un texto (que se distingue, por lo tanto, de los escenarios teatrales provocados por el juego) se reconocen por las herramientas de comunicación y de la situación teatral: intercambio entre "yo" y "tú"; referencia al tiempo, al espacio, a la acción escénica, auto-designación del teatro, de la artificialidad y de las convenciones; marcas de la oralidad.

L'oralité est un domaine important de la théâtralité, et comme celle-ci, elle est inscrite plus ou moins implicitement dans le texte. On en cherchera notamment la trace dans les indices suivants :

- Les hésitations, les silences, les pauses, la présence insistante d'un non-dit.
- Les ruptures syntaxiques ou rythmiques, la construction défectueuse ou hésitante indiquant les réticences ou la difficulté de parole du locuteur (figure de l'anacoluthé) « rupture dans l'enchaînement des dépendances syntaxiques » (Molinié, 1992 :47) ou de l'aposiopèse (interruption dans la suite attendue des dépendances syntaxiques) (Molinié, 1992 : 61)
- Les marques phatiques du discours
- Le style argotique, familier, avec tous les avatars de la communication quotidienne¹¹.(Pavis, 2004, p. 13)

Teniendo una idea de algunas formas bajo las cuales se puede encontrar la teatralidad en un texto dramático, importa ahora dilucidar el punto de la relación que puede haber entre literaridad y teatralidad.

A diferencia de otros textos literarios, lo poético, lo estético y lo bello en un drama no puede alcanzar visibilidad y plenitud hasta que traspase lo textual para ponerse en escena, y es allí mediante la eficacia dramática de esta misma que se multiplica su efecto poético. De esto Pavis determina la relación literaridad-teatralidad como la de

¹¹ Traducción propia: La oralidad es un área importante de la teatralidad, e igualmente que esta, está inscrita más o menos implícitamente en el texto. Buscaremos sus rasgos, específicamente en los indicios siguientes:

- Las hesitaciones, los silencios, las pausas, la presencia insistente de un no dicho.
- las rupturas sintácticas o rítmicas, la construcción defectuosa o vacilante que indica la reticencia o la dificultad de hablar del locutor (figura retórica del anacoluto) "ruptura en la cadena de dependencias sintácticas" (Molinié, 1992: 47) o de aposiopesis (interrupción en la secuencia esperada de dependencias sintácticas) (Molinié, 1992: 61)
- Las marcas fáticas del discurso.
- El estilo familiar, de jerga, con todos los avatares de la comunicación cotidiana.

fusión y de unión entre los dos, diciendo que el efecto poético de un texto dramático depende mayoritariamente de su capacidad y posibilidad de ser puesto en escena.

Les marques de littéarité et les marques de théâtralité ne sont pas identiques mais elles tendent à se fondre. Au théâtre, la littéarité –la beauté d’un vers ou d’une image par exemple- n’a pas en soi d’importance. Elle doit être prise en charge par la situation dramatique. Il y a un théorème implicite qui consiste à dire que l’effet poétique du texte est multiplié par l’efficacité dramatique de la scène, donc par la faculté de traduire théâtralement certaines propriétés stylistiques de la langue¹². (Pavis, 2004, p. 13)

A modo de una recopilación de los logros obtenidos en este capítulo, digamos que indagando en la historia de la Semiología Teatral, hemos podido descubrir lo que había antes de su nacimiento en los años 30, de presemiótica, protosemiótica, parasemiótica, y de lo que vinieron como estudios después sea en la primera mitad del siglo con : Mukarovsky y Zich en su estudio del proceso comunicativo de una obra teatral y del círculo de Bajtin; sea en la segunda mitad llamada la moderna crítica teatral con Ingarden, Barthes, Kowzan, Anne Ubersfeld entre otros.

Hemos podido apreciar cómo los estudios de Mukarovsky sirvieron como cimientos para muchos círculos, reflexiones, estudios, y escuelas literarias. Y cómo desde allí germinaron los estudios de teóricos de gran renombre como: Barthes, Genette, Bajtin, Todorov, Courtés y Greimas, empezando a hablar de una semiótica del discurso literario, pero sólo limitándose a lo sintáctico.

¹²Traducción propia: Las marcas de la literaridad y las marcas de la teatralidad no son idénticas, pero tienden a fusionarse. En el teatro, la literaridad –la belleza de un verso o de una imagen por ejemplo- no tiene importancia en sí, sino tiene que estar atendida por la situación dramática. Existe un teorema implícito que consiste en decir que el efecto poético del texto se multiplica por la eficiencia dramática de la escena, y por lo tanto, por la facultad de traducir teatralmente ciertas propiedades estilísticas de la lengua.

Hemos podido apreciar desde cerca el gran giro que conoció la semiótica literaria en 1968, sumiendo a lo sintáctico la dimensión pragmática en el análisis del hecho literario con el grupo de investigación de Julia Kristeva.

Hemos visto cómo la semiótica literaria ha podido llegar a su inter y metadisciplinaridad con la escuela de Tartu, pudiendo intersecar varias corrientes tales como el formalismo, el estructuralismo, la tradición cibernética, la teoría de la comunicación, y el análisis matemático-estadístico; adquiriendo el signo literario con esta escuela un carácter además del estético, informacional y funcional.

Así pues, tratando la Semiología Teatral desde su origen y su evolución en tanto que disciplina científica, hasta llegar a nuestros días con estudiosos como Bobes Naves y Angel Abuin Gonzalez, hemos podido precisar el objeto de esta misma, el cual ha quedado circunscrito en cinco puntos esenciales: primero, el tratamiento de las cuestiones primarias en cualquier campo de investigación (su estatuto (ciencia, método, disciplina, dominio...) su objeto de estudio (especificidad del teatro), sus limitaciones (texto y/o representación); segundo, atender al estudio del signo específicamente teatral (su carácter , estructura, sus clases y variantes, su valor semántico y estético, pragmática de la recepción por el publico); tercero, es abordar el complejo circuito de comunicación teatral; cuarto, es atender al problema de la mémesis conectado con el de ficción ; y como quinto punto es el tratamiento de la unidad mínima de análisis o la segmentación teatral.

Por otra parte, tras basarse en los trabajos de Bobes Naves hemos descubierto la peculiaridad del texto teatral en su doble vertiente, de poseer dos textos (el literario y el espectacular) y dos discursos (el principal, los diálogos; y el secundario, las acotaciones).

Asimismo, hemos podido ver la necesidad de pasar del análisis de la literariedad al análisis de la teatralidad, dado que una obra dramática tiene sus marcas y especificidades teatrales que la propia literariedad no puede abordar, y es lo que hemos visto con Patrice Pavis como las herramientas de la comunicación y la situación teatrales llamadas por el propio semiólogo teatral “les marques de théâtralite”.

En fin, hemos llegado a través de este capítulo y basándonos en los trabajos de Mukarovsky, de Bobes Naves y de Anne Ubersfeld, a dar por solventado el conflicto existente en cuanto a la consideración del texto o la representación aisladamente como teatro, aclarando que ninguno de los dos llega a su culminación sin el otro. Los dos, texto y representación, muestran una relación de simbiosis y no de contrariedad, lo que justifica el tratamiento de los dos a la hora de analizar una obra dramática.

Capítulo II

Elementos y mecanismos dramáticos en el teatro

Bien queda sabido que el teatro supone una forma muy compleja de comunicación, debido a las peculiaridades que le marcan como el tener un emisor múltiple (dramaturgo, director de escena, actores, diseñadores de vestuario y de maquillaje, escenógrafos, iluminadores), el hacer uso de diversos códigos (espaciales, kinésicos, gestuales, lingüísticos) y el poseer un receptor que es también múltiple (los actores respecto a ellos mismos, y el público).

Ahora bien, lo que resulta curioso por saber es cómo los teóricos han enfrentado el tratamiento de los sistemas de signos tanto textuales como representativos de una obra dramática. Dicho esto, lo que nos toca realizar en el presente capítulo es una presentación del utillaje metodológico, del cual hacemos uso en la parte práctica para analizar el corpus elegido, que son los dos dramas de Max Aub.

Para ello iremos descubriendo el paradigma que ha ofrecido el semiólogo francés Patrice Pavis, para analizar el texto dramático. ¿Qué niveles de análisis ha tocado su modelo y hasta qué medida llega a explorar el sentido del texto dramático?

Por otra parte, resulta menester mencionar que el gran reto que han enfrentado los semiólogos teatrales no ha sido tanto al nivel del análisis de los signos textuales como lo ha sido al nivel del tratamiento de los signos de la representación. Pues, la gran dificultad ha sido en asentar fundamentos teóricos sólidos que faciliten la comprensión de la obra y la interpretación de la función y el funcionamiento de los diferentes signos espectaculares. A pesar de lo dicho, se han realizados algunos intentos por parte de unos semiólogos del teatro como el lituano Tadeusz Kowzan, y la dramaturga francesa Anne Ubersfeld para ofrecer una metodología que estudia, de la forma más sistemática y científica, los signos espectaculares.

¿Qué clasificación han recibido los signos representativos en el modelo de Tadeusz Kowzan? Y ¿Cómo ha tratado Anne Ubersfeld el entramado de signos espectaculares? Pues, es a raíz de esemejantes curiosidades que nuestro segundo capítulo se articula.

1. Los enfoques de Patrice Pavis

El semiólogo teatral Patrice Pavis esbozó un esquema de análisis de un texto dramático oponiendo la superficie con la profundidad de los textos, es decir lo visible con lo invisible. La superficie queda constituida por todo lo que se ostenta a la vista y lo que es explícito, o sea tanto los elementos textuales o de la literariedad como los elementos teatrales o de la teatralidad. Los primeros han sido clasificados por Pavis en un bloque “A” y los segundos en un bloque “B”. Esto en cuanto a la superficie, y en lo que se refiere a la profundidad y lo que es invisible, sería para el mismo autor el mundo de la ideología y del inconsciente, es decir todo lo que es latente, implícito y destinado a ser descodificado.

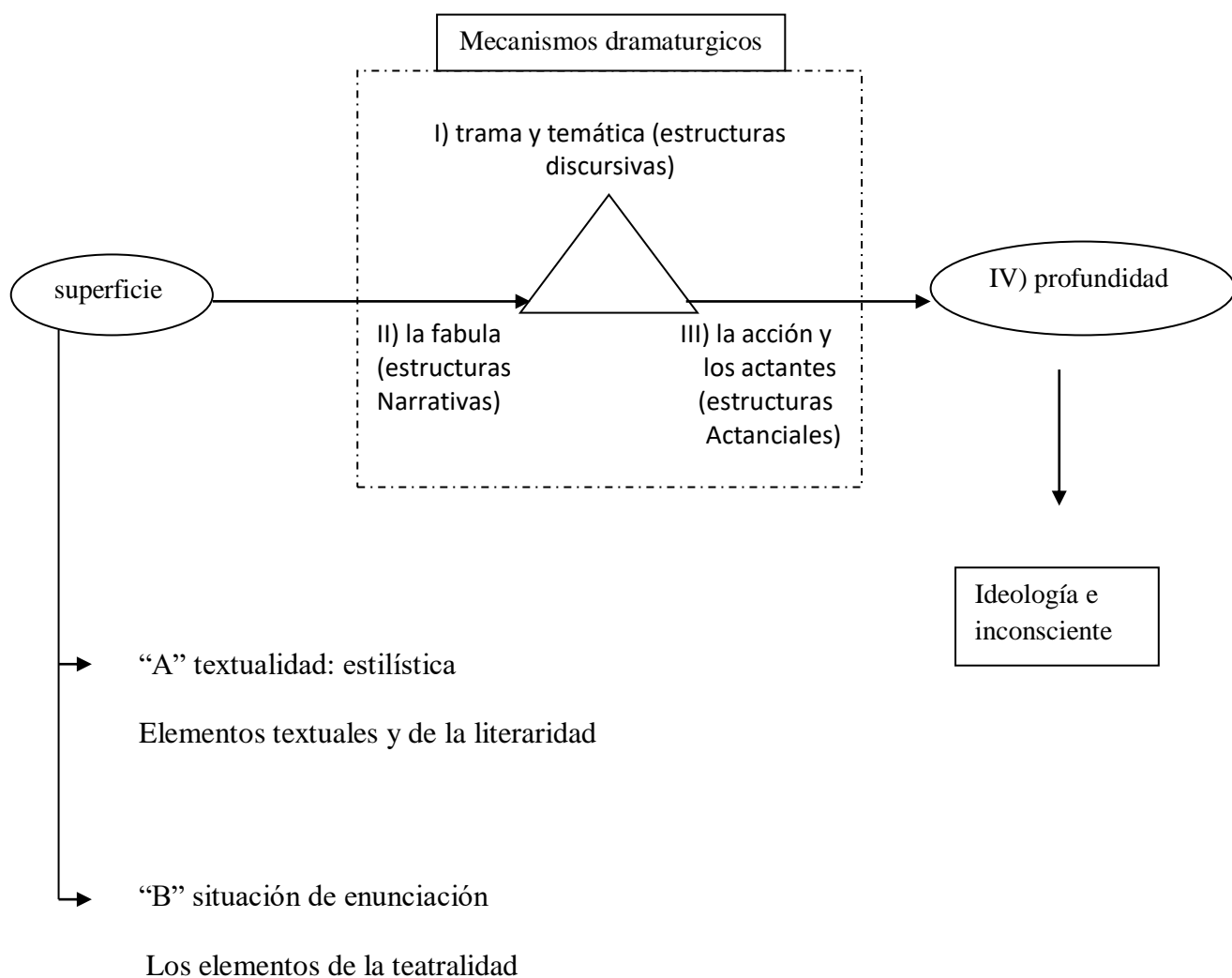
Ahora bien, ¿cómo podemos pasar de una orilla a otra, o sea de los elementos textuales y teatrales a la ideología y el inconsciente? La respuesta a esta pregunta ayuda a desvelar otros niveles de análisis, puesto que para Pavis resulta sustancial para tal recorrido pasar por el análisis dramatúrgico o lo que él denomina trinomio de la dramaturgia: I) la trama y la temática; II) la fábula; III) la acción y los actantes.

Es por esto que se ha dicho anteriormente que no se puede ni se debe limitarse al estudio de la superficie de un texto (atendiendo sólo a las características lingüísticas, procedimientos estilísticos, figuras retóricas), sino hay que relacionar luego, esta superficie con lo que Pavis llama “profondeur” (profundidad) en los cuatro niveles que

supone el análisis dramático (I discursivo –temática e intriga- ; II narrativo – dramaturgia y fabula-; III actancial –acontecimientos y actantes-; IV ideológico e inconsciente –textos y contenidos latentes-)

En el gráfico siguiente hemos podido esbozar el camino propuesto por Pavis para llegar a la profundidad de un texto dramático.

Figura 7: Esquema aclarativo de la metodología de Patrice Pavis (elaboración propia)



Expuesto lo anterior se plantea un interrogante inevitable de ¿porqué debemos recurrir al tratamiento de los puntos I, II, III, IV en el análisis de una obra teatral? o dicho de otra manera ¿Cuál es la relación existente entre la superficie (que es el texto A más B) y los mecanismos dramáticos en I (trama y temática), II (fábula, narración), III (acción y actantes) y IV (profundidad: ideología e inconsciente)?

Según Vinaver, el autor de *Écritures dramatiques* (1993), con tal de llegar a la buena comprensión de un texto dramático queda como paso esencial saber el funcionamiento dramático de un texto. Y para llegar a este último, para el mismo teórico, se tiene que explorar y examinar detenidamente la superficie o la forma exterior de la palabra. Es lo que expone en sus palabras sobre los postulados que deben existir en el método de análisis de los textos teatrales: “a) comprendre un texte de théâtre, c’est, principalement, voir comment il fonctionne dramaturgiquement; b) le mode de fonctionnement dramaturgique se révèle par une exploration de la surface de la parole”¹³ (Vinaver, 1993, p. 895).

De esto se entiende que es el análisis de la superficie que nos conduce a acceder al contenido de I, II, III, IV. De esta manera queda aclarada la naturaleza de la relación de reflejo mantenida entre la superficie y los mecanismos dramáticos, sobre la cual agrega Pavis diciendo: “une fois la surface et la matérialité du texte expérimentées par le lecteur, le contenu thématique, narratif et actanciel du texte lui devient accessibles et l’on peut sonder alors les thèmes, la fable, l’action de la pièce”¹⁴(Pavis, le théâtre contemporain analyse des textes, de Sarraute à Vinaver , 2004, p. 14)

¹³Traducción propia: “a) entender un texto teatral es, ante todo, ver cómo funciona dramaturgicamente; b) el modo de funcionamiento dramático se revela mediante una exploración de la superficie de la palabra”

¹⁴ Traducción propia: “Una vez que el lector ha experimentado la superficie y la materialidad del texto, el contenido temático, narrativo y actancial del texto se vuelve accesible para él y por ende podemos sondear los temas, la fábula, la acción de la pieza”

Sin embargo, algo tiene que quedarse claro en este sentido. Pues, en contraparte, la propuesta arriba expuesta no es aplicable a todos los textos dramáticos, dado que a veces las palabras (la textualidad y la estilística) de un drama no da una idea de cómo son la dramaturgia y la ideología de un texto. Es lo que, al respecto Pavis ilustra con el ejemplo siguiente: “il arrive qu’une textualité, une stylistique d’avant-garde recouvre une dramaturgie classique ou l’inverse”¹⁵(Pavis, *le théâtre contemporain analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, 2004, p. 14) agregando que « parfois la textualité « osée » n’est que le masque d’une dramaturgie et d’une idéologie très datées »¹⁶(Pavis, *le théâtre contemporain analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, 2004, p. 14).

En síntesis, se puede decir que la superficie refleja la profundidad de un texto dramático, sólo que se debe tenerla siempre mantenida la posibilidad de que pueda existir una discordancia entre los dos.

1.1. La superficie

1.1.1. La Literariedad

Pavis al hablar de la superficie habló de la textualidad (A) que designa la estilística, y de la situación de enunciación (B) relativa a la teatralidad. En la textualidad pone de relieve seis elementos: la musicalidad; tipos de palabras; el léxico; isotopía y coherencia; intertexto; y marcas de literariedad.

1.1.1.1. La musicalidad y la materia de las palabras.

Usadas para componer la pieza, son: el ritmo, los juegos de los significantes, las frases y réplicas, que todos y sin excepción toman trazas de una época, de una situación

¹⁵Traducción propia: “sucede que una textualidad, una estilística de vanguardia envuelve una dramaturgia clásica o al revés”

¹⁶Traducción propia: “a veces la textualidad "atrevida" no es más que una máscara de una dramaturgia e ideología muy anticuadas”

y de una lengua dadas...etc. Pues el análisis textual está relacionado con la estilística con la cual se analiza el cómo el texto habla, los procedimientos utilizados, lexicales, gramaticales, retóricos. Y aplicada al teatro y la puesta en escena, la estilística tiene que ver con la estilización de la lengua (la manera de usar y combinar elementos heterogéneos de la lengua); la oralización de la lengua, es decir su adaptación a la dicción por parte de los actores; la plasticidad del texto, que tiene que ver con la capacidad de este último en adaptarse a la voz y el cuerpo del actor.

1.1.1.2. Tipos de palabras.

En este nivel el analista tiene que precisar si es prosa o poesía, lengua natural o formalizada, tiene que ver las formas verbales, la repartición de las réplicas y palabras entre los actores, ver si es un soliloquio, monólogo, diálogo o polilogo...etc todos tienen forma y función: la forma puede ser un aparte, larga tirada, llamada al público, y para la función por ejemplo del diálogo puede ser dramática, filosófica, lírica. En suma, en este punto de análisis Pavis explica que se examina:

L'ordre des tours de parole;

Le nombre et la nature des locuteurs ;

Le découpage visible du texte (séquences, scènes, actes, tableaux) ;

La source, la direction et le but de la parole : sa vectorisation (Pavis 1996)

Le silence et la parole ;

Le mot du personnage ou le mot de l'auteur ;

Les marques de l'oralité (examinées plus loin comme aspect de la théâtralité).¹⁷(Pavis, le théâtre contemporain analyse des textes, de Sarraute à Vinaver , 2004, p. 8)

1.1.1.3. El léxico.

Analizar el léxico nos ayuda a saber el vocabulario usado, y la aparición de unos vocablos que forman un solo campo léxico que expresan una sola idea lo que nos lleva luego, en otro nivel de análisis (I), a sacar un tema. A más del campo léxico, se toma en consideración también el campo semántico, en el cual una palabra puede tener un abanico abierto para cualquier otra interpretación, sin tenerla a una como final.

1.1.1.4. Isotopía y coherencia.

Por isotopía se entiende el conjunto de semas que todos juntos forman la coherencia de un texto. En este punto el analista de una obra teatral constata si el léxico usado es coherente con la época, el nivel de lengua (coloquial, vulgar, clásica...etc.), los personajes, entre otros elementos.

1.1.1.5. El intertexto.

Aquí al lector o al analista se le toca asociar el texto leído con otros textos que estima que le han servido como fuente, y por textos no se entiende sólo el literario o el lingüístico sino incluye también los elementos visuales, gestuales, mediáticos, culturales (vr.gr.circo), artísticos (vr. gr. pintura)... puesto que se trata de un teatro, por esto Pavis dice:

Le texte dramatique se situe au centre de plusieurs réseaux de textes qui l'ont laminé autant qu'enrichi; il n'est donc jamais isolé, mais imbriqué dans différents

¹⁷Traducción propia: "El orden de los turnos de palabra; El número y naturaleza de los hablantes; La división visible del texto (secuencias, escenas, actos, tablas); La fuente, la dirección y la finalidad de la palabra: su vectorización (Pavis 1996); el silencio y el habla; La palabra del personaje o la palabra del autor; las marcas de oralidad (tratadas más adelante como un aspecto de la teatralidad)."

intertextes. En traversant les divers intertextes culturel, médiatique ou artistique, le texte ne se cesse de se transformer¹⁸ (Pavis, 2004, p. 9)

1.1.1.6. Marcas de literaridad.

Se trata aquí de destacar en la superficie de un texto dramático los elementos que diferencian el texto literario de un texto ordinario, sea al nivel lingüístico, estilístico, o retórico, todo lo que constituye en palabras de Jakobson “la función poética” de un texto literario. Hecho esto se puede hablar luego de la literaridad en la profundidad y en los elementos menos visuales que son los otros niveles (I, II, III, IV). La literaridad la podemos encontrar en la modalidad del montaje y en el cómo está compuesto el discurso.

1.1.2. La teatralidad

Lo dicho ha sido en cuanto a la textualidad y en lo que se refiere a “la situación de enunciación” (B) o la teatralidad, Pavis ha propuesto seis puntos a analizar: las condiciones de la comunicación; las máximas conversacionales; la conciencia metatextual; la ritmización; las indicaciones escénicas; las marcas de teatralidad. Explicamos lo que quiere designar por cada uno de ellos en lo que sigue.

Se entiende por situación de enunciación o situación del discurso como la denomina Schaeffer, todo lo que da al texto escrito una vida escénica imaginaria desarrollada en la mente del lector.

Como algo sustancial que merece ser señalado es el modo de enunciación, el discurso, la forma de introducir lo dicho y la situación en la cual se encuentran los

¹⁸Traducción propia: “el texto dramático se ubica en el centro de varias redes de textos que lo han laminado tanto como lo han enriquecido; por lo tanto, nunca está aislado, sino imbricado en diferentes intertextos. Al cruzar los distintos intertextos culturales, mediáticos o artísticos, el texto no cesa de transformarse”

sujetos determina en gran medida el significado de los enunciados, y es lo que se entiende por la pragmática.

1.1.2.1. Las condiciones de comunicación.

Para Stanislavski son las denominadas “circunstancias dadas” consistidas en:

La historia de la obra, los hechos, eventos, época, tiempo y lugar de la acción, condiciones de vida, la interpretación de los actores y del régisseur, mise-en-scène, la producción, la escenografía, la utilería, el vestuario, los efectos de luces y de sonido, que se proporcionan a un actor para ser tomadas en cuenta, al crear su papel.

(Stanislavski, 1968, p. 98)

Pues es la misma situación inicial a través de la cual el lector puede imaginar, entender y reconstruir en su mente una idea sobre lo que son los locutores, la situación en la cual se encuentran, el objetivo que hay detrás del conflicto lo que es “l’enjeu” ... etc. En suma lo que tiene que hacer un analista en este nivel, en palabras de Pavis es:

Déterminer qui parle, à qui et à quelles fins, d’identifier les énonciateurs verbaux et non verbaux de préciser à quelle moment de la pièce on se situe et dans quelle situation dramatique. Comprendre la scène, c’est saisir son *enjeu*, son « superobjectif ». ¹⁹ (2004, p. 10)

1.1.2.2. Las máximas conversacionales.

Son las mismas de Grice, y se nota la existencia de una tensión dramática o de un cómic cuando estos principios o reglas se violan. Haciendo un sucinto recordatorio de lo que son estas máximas, encontramos que Grice bajo lo que él llama *Cooperative*

¹⁹Traducción propia: “Determinar quién está hablando a quién y con qué propósito, identificar los enunciadores verbales y no verbales, especificar en qué momento de la pieza nos encontramos y en qué situación dramática estamos. Entender la escena es entender su apuesta, su "superobjetivo"”

principle, o principio de cooperación (aceptar y facilitar el diálogo) ha clasificado cuatro categorías: “Quantity, Quality, Relation and Manner”²⁰(Grice, 1975, p. 45) que incluyen esas máximas. En la primera encontramos las máximas de procurar decir sólo lo mínimo y necesario para informar de manera precisa; en la segunda que es de calidad, se evita decir lo que no es verdadero o poco evidente; la tercera la de relación, se pide ser relevante y pertinente, es decir no salir del tema. Si las previas categorías se focalizan en lo que está dicho, la última categoría, la manera, se basa en cómo está dicho lo dicho y lleva la máxima de evitar decir ambigüedades, proliferaciones, y ser desordenado.

1.1.2.3. La conciencia metatextual.

Es para el analista constatar si en la pieza se rompe la ficción para dar reflexiones, juicios o comentarios sobre la situación misma de la pieza, en el presente y en el mundo real. “Chez Genet, Pinget ou Beckett, le texte semble plus concerné par une réflexion sur lui-même et sur la théâtralité que par une description ou une représentation du monde »²¹ (Pavis, 2004, p. 11)

Para dar más claridad a este punto digamos que la conciencia metatextual es cuando los personajes hablan de sí mismos en tanto que personas reales y no ficcionales. Y cuando los personajes hablan sobre su propio lenguaje, léxico, sintaxis o cualquier comentario sobre su manera de comunicar, nos hallamos ante la función metalingüística, en el sentido dado por Jakobson.

1.1.2.4. La ritmización.

²⁰ Traducción propia: “cantidad, calidad, relación y manera”

²¹ Traducción propia: “en Genet, Pinget o Beckett, el texto parece más preocupado por una reflexión sobre sí mismo y sobre la teatralidad que por una descripción o una representación del mundo”

Según lo que vino en palabras de Pavis :

C'est l'art de donner au texte lu un certain rythme ; elle est le résultat de l'acte concret de lecture...rythmer un texte, c'est suivre ou établir une certaine ponctuation, repérer les répétitions, les constantes, les isocoles²² (les longueurs égales de ses membre), c'est déterminer la partition des silences, des ralentissements, des accélérations, guetter l'émergence du sens, essayer plusieurs rythmes et significations (Pavis, 2004, p. 11)²³

Cabe señalar que el ritmo, la musicalidad, y todo lo conocido por el *tempo*²⁴ determina en gran medida el sentido de una pieza teatral y lo podemos constatar en el ejemplo de la puntuación que reduce toda confusión sintáctica y por tanto semántica. Es por esto que el analista de un drama tiene que tomar en consideración los puntos arriba citados en su análisis.

Por añadidura, podemos notar la ritmización en diferentes niveles: narratológico (la descomposición en actos, cuadros, escenas, secuencias y todo lo que tiene que ver con la relación temporal y causal de un relato); retórico (en la progresión de los argumentos); dramático (lo que tiene que ver con el encadenamiento de los acontecimientos y las acciones); respiratorio (es la repartición en unidades según la respiración)

1.1.2.5. Las indicaciones escénicas o las didascalias.

²²Es una figura retórica que designa el equilibrio o la igualdad rítmica entre frases, palabras, hemistiquios...etc.

²³Traducción propia: "Es el arte de darle un cierto ritmo al texto leído; es el resultado del acto concreto de leer ... dar ritmo a un texto, es seguir o establecer una puntuación determinada, localizar las repeticiones, las constantes, las isocoles (las longitudes iguales de sus miembros), es determinar la división de los silencios, de las desaceleraciones, de las aceleraciones, estar atentos de la aparición de significados, probar varios ritmos y significados "

²⁴ Según el DRAE es « el ritmo de una acción, en especial la cinematográfica, novelesca o teatral”

Estas señas van tipográficamente distinguidas de las réplicas de los personajes. Es todo ese paratexto encontrado dentro de la pieza pero que no sea el diálogo Thomaseau (como se citó en Pavis, 2004) “le titre de la pièce ou des tableaux, la liste des personnages, la préface ou l’avertissement, les notes ou les conseils pour la mise en scène font également partie des indications de l’auteur, elles en constituent le paratexte»²⁵(p. 12).

Pavis no deja de hacer referencia a las didascalias internas que vienen incluidas dentro del diálogo, y que igual que las otras guardan la doble funcionalidad: primero de dar la información necesaria que deja el lector imaginar la escena y segundo de entender el sentido de las palabras de los personajes. Al analista en este sentido le toca resaltarlos y comprobar si cumplen con sus funcionalidades y entender cómo lo hacen.

2.1.1.2.6. Las marcas de teatralidad:

Además de lo especificado sobre la literaridad y la teatralidad, el analista de un drama tiene que sacar todo lo que constituye el teatro y todo lo que da una imagen precisa de la situación y de la representación del texto dramático, que sea mental o escénicamente.

1.2. Mecanismos dramáticos

Siguiendo el hilo de lo que dice Pavis sobre la dramaturgia que la concibe como “la science des conflits”²⁶(2004, p. 18) o la ciencia de los conflictos, conviene explicar lo que sugiere cada uno de los cuatro niveles que supone el análisis dramático de una obra teatral: las estructuras discursivas (trama); las estructuras narrativas (la

²⁵ Traducción propia: el título de la obra de teatro o los cuadros, la lista de personajes, el prefacio o la advertencia, las notas o los consejos para la puesta en escena son también parte de las indicaciones del autor, constituyen el paratexto.

²⁶ Traducción propia: las ciencias del conflicto.

dramaturgia); las estructuras actanciales (la acción); las estructuras ideológicas e inconscientes (sentido).

1.2.1. Estructuras discursivas

Lo que podemos descubrir en este nivel de análisis son la temática y la organización de los momentos esenciales de la pieza lo que es la “**trama**” o la “**intriga**”. En la trama se realiza una segmentación interior y exterior. Para la primera se delimita su *dispositio*, las partes interiores de la historia, el orden de los eventos (V. gr. La delimitación de exposición, nudo, desenlace). Para la segunda que es visible, se distinguen los actos, escenas, cuadros, secuencias, fragmentos etc.

La **temática**, en cuanto a ella, esta muestra la imposibilidad de separarse del tejido de los acontecimientos de la trama, de modo que el lector debe situarse en la intersección de lo que pasa como peripecias y de los temas abordados para poder ubicar la temática. Pues, mediante el conjunto de matices que se van dando a lo largo de la trama, se construye la temática que según Pavis, consiste en “l’ensemble des thèmes, motifs, leitmotive et topoi”²⁷(2004, p. 15).

El tema viene envuelto en una tela de fondo llamada por el mismo autor *Motif*, que podemos traducir como un patrón o método. Pues cuando este patrón o diseño se estandariza, se repite y vuelve aplicable a otras obras literaras se convierte en un *Topos*. Y cuando el tema se repite se convierte en *leitmotiv*. Todo este conjunto forma la temática, destinada a someterse a las exigencias de la dramaturgia y las ideologías. Las preguntas que ayudan el lector para poder determinar la temática de un drama son: ¿qué trata la obra? ¿Qué es lo que podría querer comunicarle?

²⁷Traducción propia: “El conjunto de los temas, motivos, leitmotiv y topoi”

1.2.2. Estructuras narrativas

Pavis en unas pocas palabras ha plasmado el objeto de la dramaturgia diciendo: “la narrativité, la manière de raconter avec le théâtre: tel est l’objet de la dramaturgie”²⁸(Pavis, le théâtre contemporain analyse des textes, de Sarraute à Vinaver , 2004, p. 16)

Se tiene que hacer hincapié sobre la palabra “manera”, ese cómo, ese envase, ese molde en el cual viene subsumido lo relatado, esas estructuras narrativas bajo las cuales se presenta lo que se quiere comunicar. En este sentido, se puede distinguir seis estructuras según el mismo teórico: 1) las convenciones escénicas utilizadas por el texto, 2) la fábula, 3) el cronotopo, 4) el conflicto, 5) las figuras textuales, 6) géneros y discursos.

Pues, a la dramaturgia se la puede considerar como la zona transitoria que nos permite pasar de la superficie a la profundidad, y es en la cual distinguimos dos puntos esenciales de la obra que es el cómo y el qué, cómo lo presenta y qué representa.

1.2.2.1. Las convenciones escénicas.

Como primer elemento a examinar en la dramaturgia son las convenciones escénicas, son usos, patrones, reglas de prácticas escénicas que pertenecen a una época determinada. Por ejemplo las convenciones del teatro clásico (se respetan las tres unidades: de lugar (la acción se desarrolla en un solo sitio), tiempo (llamada también unidad de día o de 24 horas, la pieza no traspasa esta duración de tiempo), acción (la obra trata una sola historia); se respeta la *bienséance* o la interdicción de violencia así como la intimidad física en la escena, se nota la catarsis.

²⁸Traducción propia: “ la narrativité, la manera de relatar con el teatro: este es el objeto de la dramaturgia”

1.2.2.2. La fábula.

Umberto Eco define la fábula como “le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement »²⁹(Eco, 1985, p. 133) .

Pues, si la intriga o la trama presenta los eventos de la historia dispuestos según el propio compositor de la obra dramática, la fábula es la reconstrucción de la historia por el lector mismo, como lo aclara también y de forma más sencilla Anne Ubersfeld: “d'une façon plus générale, on peut y voir le récit dans la mesure où on peut en reconstituer le déroulement selon l'ordre du temps”(Ubersfeld, les termes clés de l'anayse du théâtre , 1996, p. 41)³⁰.

Para Pavis es “le contenu narratif, le signifié du récit, l'action réduite à sa plus simple expression et résumable en une seule phrase”³¹ (Pavis, 2004, p. 17) De esto se concluye que, como es el corazón de la obra dramática, como se puede constatar, al analista lo que le toca hacer en este punto es intentar recomponer la historia, más allá de cómo vino presentada en la intriga, para luego confrontar los dos. Notamos que incluso la reconstrucción de la fábula, refleja las ideas, reflexiones y el pensamiento de su inventor.

1.2.2.3. El cronotopo.

²⁹Traducción propia: “el esquema fundamental de la narrativa, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los hechos ordenado temporalmente”

³⁰Traducción propia: “de una manera más general, podemos ver la historia allí en la medida en que podamos reconstruir el desarrollo de acuerdo con el orden del tiempo”

³¹Traducción propia: el contenido narrativo, el significado de la historia, la acción reducida a su expresión más simple y resumida en una sola frase.

El acuñador del término lo define como sigue “fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret”³²(Bajtin, 1978, p. 137). Pues al analista de una obra dramática al llegar a este punto se le toca distinguir si el lugar y el tiempo pueden ser reales o son imaginarios, y esto lo puede notar haciendo un censo de sus marcas tanto en las didascalias como en los diálogos. Si están descritos en las didascalias quiere decir que podrían ser reales, pero si sólo se les hace alusión en el diálogo exclusivamente, estamos aquí ante un posible cronotopo abstracto, ficticio, imaginario que no puede existir en el mundo real.

Igualmente, Pavis habló de dos tipos de cronotopos: el marginal llamado también límite o umbral y el de *deal*. El primero, es lo que marca el paso de un estado a otro, de modo que se debe cruzar para pasar a un mundo diferente, y es de allí su nombre umbral, V. gr. Entrar en una cárcel para pasar al mundo de criminalidad, o de toxicomanía.

El cronotopo *deal* es neutro, un espacio atemporal, tiempo indeterminado y lugar neutro. Pavis dice: “si l’espace est neutre et le temps indéfini, c’est parce que la scène se passe dans un lieu non réaliste, ni même peut être réel, seulement évoqué par les dialogues et nullement décrit par les didascalies”(2004, pp. 85-86)³³

1.2.2.4 . El conflicto.

En este punto de estudio, el analista tiene que saber la naturaleza del conflicto, es enigma/revelación o imbroglio/reconocimiento o intriga/aclaración etc. Desde allí se puede tener una idea sobre la dramaturgia utilizada (cerrada, clásica, postclásica, neoclásica...etc.).

³²Traducción propia: “fusión de índices espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto”

³³Traducción propia: “si el espacio es neutro y el tiempo indefinido es porque la escena transcurre en un lugar poco realista, ni siquiera puede ser real, solo evocado por los diálogos y de ninguna manera descrito por las didascalias”

1.2.2.5. Las figuras textuales.

Aquí todo parece relacionado, pues las figuras textuales, las fórmulas expresivas usadas, aparecidas en las réplicas del diálogo van relacionadas con la naturaleza del conflicto, de modo que pueden determinar su tipo y por ende se puede conocer el tipo de la dramaturgia. Pues estas figuras textuales, que no se tiene que confundirlas con el estilo de escritura, reflejan el tipo de conflictos existidos entre los personajes.

Dice Pavis (2004), “fondamentalement, ces figures textuelles vont du conflit ouvert, violent, rapide (les stichomythies³⁴) à l’absence de conflit (succession de remarques, de notations lyriques, de constatations absurdes)»³⁵(p. 18). Y según Vinaver citado por Pavis “le conflit classique comporte la série des figures de l’attaque, de la défense, de la riposte ou de l’esquive ”³⁶ (2004, p. 18).

1.2.2.6. Géneros y discursos.

En este punto de análisis no se trata solamente de determinar el género dramático y los convencionales subgéneros de tragedia/comedia, sino determinar los géneros o mejor las formas dramáticas conocidas a lo largo de la historia, y esto a partir de los temas abordados en la obra, las estructuras dramáticas, los estilos y el tipo y tono de la palabra usados, que a su vez tienen su impacto en la acción y el mundo ficcional.

³⁴Les stichomythies sont des échanges verbaux rapides, vifs, en paroles ou en vers, généralement, qui marquent une accélération dans le dialogue. Disponible en : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Stichomythie#:~:text=Les%20stichomythies%20sont%20des%20C3%A9changes,stichomythies%20de%20taille%20parfois%20in%20C3%A9gale>. Fecha de consulta: 01/05/2021. Traducción propia « Las esticomitias son intercambios verbales rápidos y vivos, en palabras o en verso, generalmente, que marcan una aceleración en el diálogo”

³⁵Traducción propia: “fundamentalmente, estas figuras textuales van desde el conflicto abierto, violento y rápido (las Stichomythias) hasta la ausencia del conflicto (sucesión de observaciones y comentarios, notaciones líricas, constataciones absurdas)”

³⁶Traducción propia: “el conflicto clásico incluye la serie de figuras de ataque, de defensa, de réplica o de esquiva”

Conocer estos puntos ayuda a saber de qué historia se trata y por tanto se puede precisar la forma dramática, si es un drama clásico, posclásico, del modernismo, del posmodernismo...etc. Puesto que dentro de las obras nos encontramos con los rasgos que determinan qué tipo de drama estamos analizando, por ejemplo, falta de conclusión, dramaturgia abierta, dramaturgia cerrada...etc.

Ahora bien, nos planteamos la pregunta del porqué de este paso, el buscar el género y el subgénero en el análisis de un drama. Pues la respuesta viene en palabras del mismo dramaturgo que comenta:

La connaissance des genres et des discours du texte fournit des renseignements sur les règles, les registres, les tons de l'œuvre analysée. La connaissance du genre et l'hypothèse émise à propos du genre de l'œuvre étudiée déterminent en grande partie son interprétation³⁷.(Pavis, le théâtre contemporain analyse des textes, de Sarraute à Vinaver , 2004, p. 19)

1.2.3. Estructuras actanciales

1.2.3.1. La acción.

La crítica Anne Ubersfeld define la acción como « suite des événements montrés ou racontés sur une scène et qui permettent de passer de la situation A de départ a une situation B d'arrivée par toute une série de médiations »³⁸(Ubersfeld, les termes clés de l'analyse du théâtre , 1996, p. 10)

³⁷Traducción propia: El conocimiento de los géneros y discursos del texto aporta información sobre las reglas, registros, tonos de la obra analizada. El conocimiento del género y las suposiciones sobre el género de la obra estudiada determinan en gran medida su interpretación.

³⁸Traducción propia: “Una serie de hechos mostrados o narrados en un escenario y que permiten pasar de la situación inicial A a la situación final B a través de toda una serie de mediaciones”

Lo que tiene que hacer el lector o el analista de una obra dramática, en este punto, según Pavis es identificar las fuerzas que rigen las acciones, y las motivaciones de los personajes o los actantes. Y esto se concluye a partir del texto dramático que sean los diálogos o las didascalias, así como de los comportamientos de los actantes en la escena. En cuanto a la forma de organización de estos acontecimientos, Pavis explica que:

l'action est ce qui est donné à voir, la série continue des événements. Elle s'organise selon une « ligne continue » (Stanislavski) ou, au contraire, de manière fragmentée. Elle est centrale ou multipliée en actions partielles parallèles. Sa progression est continue et régulière ou bien heurtée et aléatoire³⁹ (Pavis, 2004, p. 20).

Pues en este punto de análisis también, se da cuenta del orden de los eventos así como los puntos de giro, los puntos de apoyo, y los puntos de transición de una etapa a otra (obstáculos, clímax...etc).

1.2.3.2.El actante y el modelo actancial.

Primero y antes que nada, se tiene que diferenciar entre el actante y el personaje. La estudiosa Anne Ubersfeld en *Lire le théâtre I* (1996) ha tratado este punto y ve que las divergencias residen en que el actante puede ser algo abstracto (Soledad, Dios...etc) o personaje colectivo (una sociedad, una organización...etc); asimismo, el vocablo personaje parece más abarcador que el de actante, puesto que el primero puede asumir varias funciones actanciales, que sea simultánea o sucesivamente. Y como tercer punto, es que el actante puede ser ausente, y se sabe de su existencia solamente mencionándolo en los diálogos, o enunciados de otros personajes.

³⁹Traducción propia: "La acción es lo que se muestra, la serie continua de eventos. Está organizada según una "línea continua" (Stanislavsky) o, al contrario, de forma fragmentada. Es central o multiplicada en acciones parciales paralelas. Su progresión es continua y regular o desordenada y aleatoria"

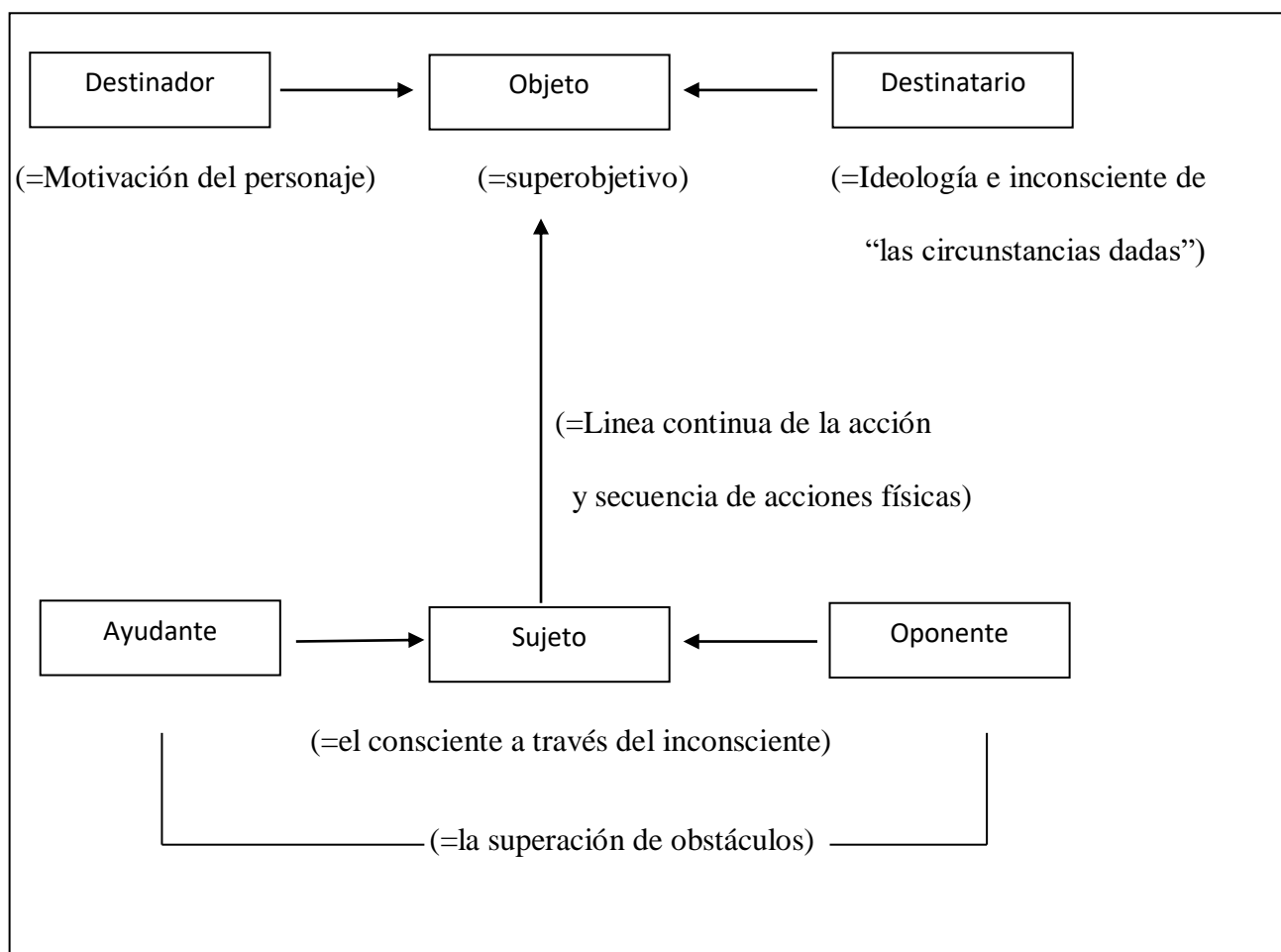
Regresamos ahora a lo que dice el acuñador del modelo actancial en su *Sémantique Structurale* de A. J. Greimas citado por Anne Ubersfeld “le modèle actantiel, dit Greimas, est, en premier lieu, l’extrapolation de la structure syntaxique”(Ubersfeld, 1996, p. 50)⁴⁰. Quizás el aporte más valioso que nos puede brindar el análisis sintáctico de los actantes mediante el modelo actancial greimasiano, es la determinación precisa del objeto deseado por el sujeto. Pero lo que no nos puede dar el presente modelo, es el análisis de los actantes en su aspecto psicológico.

Según Pavis el actante posee dos aspectos que a la hora de analizar se deben tener en consideración. Es el actante en su aspecto antropomórfico o humano, y el actante en su aspecto abstracto. El primero concierne el lado psicológico, moral, comportamental y cultural del actante y el segundo que es el abstracto, se estudian las fuerzas que hacen mover la historia, es el hacer, la acción y la función del actante y esto es lo que analiza el modelo actancial.

El teórico Patrice Pavis ha constatado que con el análisis del modelo actancial los actantes sólo se estudian a través de los mecanismos discursivos y textuales y se ignora el lado psicológico, lo que deja su análisis muy abstracto y general, por esto propone combinar ese modelo semiótico de Greimas con la teoría psicologizante y anecdótica de Stanislavski. En el gráfico siguiente se aclara ese concepto en el cual se compaginan los dos elementos, y en el cual el personaje individual no es el núcleo sino lo es “la acción”, puesto que en unos textos el personaje no es quien actúa sino lo hace la palabra-acción.

⁴⁰Traducción propia: “el modelo actancial, dice Greimas, es, ante todo, la extrapolación de la estructura sintáctica”

Figura 8: esquema actancial aplicado en el teatro por Patrice Pavis (2004, p. 21)



Notamos en el esquema que las flechas del destinador, destinatario están muy conectados al objeto.

En cuanto a la “palabra-acción” y la “palabra instrumento de la acción”, según Vinaver la primera “change la situation, autrement dit [...] elle produit un mouvement

d'une position à une autre, d'un état à un autre"⁴¹ (1993, p. 900); y la segunda « la parole instrument de l'action » “sert à transmettre des informations nécessaires à la progression de l'action d'ensemble ou de détail ”⁴²(1993, p. 900)

Por esto en este punto no sólo se analiza al personaje psicológicamente sino, a los actantes en tanto que fuerzas regidoras, oposiciones, espacio interpersonal. Sobre este último Vinaver ha dicho “l'espace inter-personnage prime les personnages”⁴³(Vinaver, 1993, p. 911) y es sobre el cual Pavis abunda diciendo “c'est à travers le système de leurs oppositions sémantiques, de leur construction réciproque que le lecteur accédera à leur interprétation”⁴⁴ (Pavis, 2004, p. 70).

De allí para el mismo autor, describir los actantes no debe limitarse sólo al análisis psicológico de los personajes sino se tiene que ponerlas claras también las líneas de fuerza en contradicción.

1.3. La profundidad

1.3.1. Estructuras ideológicas e inconscientes: el sentido

Patrice Pavis ha podido distinguir cinco puntos que constituyen el sentido de una obra dramática, por analizar. Se irá detallando lo que puede significar cada estructura y cómo se puede identificar cada una de ellas.

1.3.1.1. Tesis.

⁴¹Traducción propia: “cambia la situación, es decir, [...] produce un movimiento de una posición a otra, de un estado a otro”

⁴²Traducción propia: “se utiliza para transmitir la información necesaria para el progreso de la acción general o detallada”

⁴³ Traducción propia: “el espacio interpersonal tiene más importancia que los personajes”

⁴⁴Traducción propia: “es a través del sistema de sus oposiciones semánticas, de su construcción recíproca que el lector accederá a su interpretación”

Son los no dichos, la ideología y el inconsciente del autor escondidos detrás de los temas, son lo que Pavis llama “lieux d’indétermination” o lugares de indeterminación, que constituyen los huecos que tiene que rellenar el lector o el espectador, que le dejan identificarse desde su mundo de referencia y vivir un efecto producido por la pieza.

Pues, con tal de encontrar esta tesis, el lector se ve preguntando por los no dichos, ese mensaje que quiere comunicarle la obra mediante la ficción. Se plantea una pregunta ideológica que revela la tesis y por tanto el inconsciente, puesto que quien dice ideología dice inconsciente y viceversa. ¿Qué es lo que quiere decir la obra a quien intenta penetrar el mundo de la ficción? ¿Cómo el lector se identifica desde su mundo de referencia? Serán los interrogantes clave que pueden abrir esa caja de los no dichos.

Las disciplinas que reman por el análisis de este punto según Pavis son: “l’histoire des mentalités, la sociologie tout comme la psychocritique préoccupée De l’inconscient de l’auteur et des figures textuelles, seront les discipline phares de cette approche”⁴⁵(2004, p. 22)

1.3.1.2. La ideología.

Alain Viala hablando del teatro menciona la ideología diciendo: “parce qu’il sollicite l’émotion “en direct”, le théâtre a toujours une dimension idéologique »⁴⁶(Viala, 1997, p. 17), Pavis agrega que:

La lecture idéologique est collective, elle est celle d’un groupe, elle s’intéresse plus au public qu’au lecteur individuel. Elle regroupe les conventions collectives de ce public à un moment historique donné, qu’on le nomme « horizon d’attente » avec Jauss

⁴⁵Traducción propia: “La historia de las mentalidades, la sociología y la psicocrítica que se ocupan del inconsciente del autor y de las figuras textuales, serán las disciplinas clave de este enfoque de análisis”

⁴⁶ Traducción propia: “porque solicita la emoción "en vivo", el teatro siempre tiene una dimensión ideológica”

(1973), « répertoire » avec Iser (1985), « communauté interprétative » avec Fish (1980), « champ culturel » avec Bourdieu (1992). ⁴⁷(2004, pp. 22-23)

Con tal de poder precisar la ideología de un drama, el analista debe tener en cuenta la historicidad tanto del texto, es decir estar atento a la historia externa (el movimiento literario, la política del tiempo en que ha sido compuesta la obra, el contexto social y cultural). Como la de la realidad representada, es decir la historia interna de la acción, ver cómo ha sido vista la realidad representada en el tiempo mismo de la acción, y como es vista en el tiempo actual. Este último punto se puede percibir mediante el análisis de la representación que no puede ser fija, sino que está en una constante actualización y cambio.

1.3.1.3. El inconsciente del texto.

Se puede entender por este punto, la ideología y el inconsciente tanto del escritor como del lector, quienes cada uno por su parte intentan darle unos sentidos posibles. Este nivel de análisis subsume cuatro componentes que nos puede revelar el inconsciente del texto, y los explicamos en lo que sigue:

a) El sobreentendido: es un razonamiento o una previsión consecuente del texto y su enunciación, hechos por el receptor.

b) La presuposición: consiste en el conjunto de conocimientos que toma el texto como premisa para ofrecer una nueva proposición. Es lo aparente y explícitamente no dicho, pero implícitamente sí. Se toma por hecha una cosa sobre la cual se basa para generar una nueva información. Se presupone al ver fuera a un personaje con traje de

⁴⁷Traducción propia: “La lectura ideológica es colectiva, es la de un grupo, se interesa más por el público que por el lector individual. Reúne los convenios colectivos de este público en un momento histórico dado, que lo denomina “horizonte de expectativa” Jauss (1973), “repertorio” para Iser (1985), “comunidad interpretativa” para Fish (1980), “Campo cultural” para Bourdieu (1992)”

deporte que se fue a correr, sobre la cual se edifica, una nueva presuposición de que estaba estresado o en mala forma.

c) El implícito: se trata de unos datos que sin significarlos las palabras pronunciadas por los personajes se consideran como dichos sin ser dichos.

d) El ideograma

Julia Kristeva quien estudió el texto como una intertextualidad fue la que introdujo la definición del término de ideograma como una relación de interdependencia entre la semiología y la sociología. “la aceptación de un texto como un ideograma determina la actividad misma de una semiótica que, estudiando el texto como una intertextualidad, lo piensa así en (el texto de) la sociedad y la historia”(Kristeva, 1981, p. 148).

Pues el ideograma es el punto en el cual se piensa de forma cognoscente cómo los enunciados se transforman en un todo (texto) y cómo este todo tiene relación con lo social e histórico. Como lo explica la misma autora: “el ideograma de un texto es el hogar en que la racionalidad cognoscente aprehende la transformación de los enunciados (a los que es irreductible el texto) en un todo (el texto, así como las inserciones de esa totalidad en el texto histórico y social”(Kristeva, 1981, p. 148).

Lo dicho implica tres afirmaciones teóricas: la función intertextual de un enunciado con otros; de un texto con otros textos; y la interrelación del texto con lo social y lo histórico.

El ideograma de un texto es lo social escondido detrás de sus palabras. Es lo que puede ser entendido de las palabras del texto desde la dimensión social, puesto que para Julia Kristeva “...el texto se liga –se lee- doblemente en relación con lo real: a la lengua (disfrazada y transformada) y a la sociedad (a cuya transformación se pliega)” (1981, pp. 10-11).

Igualmente María de los Ángeles Pérez Iglesias opina que:

ya se ha dicho que todo sistema es una práctica que se da en una situación histórico-social determinada y, por lo tanto, puede ser estudiada como una “práctica social”, como un elemento de una unidad más compleja, que sería la historia o la cultura(Iglesias, 1981, p. 73)

A veces una palabra puede tener un significado al nivel lingüístico, y al mismo tiempo puede poseer otro al nivel social, es decir tiene otras posibles dimensiones que sólo buscando en los sobreentendidos y en los no dichos que se puede dar la adecuada interpretación.

1.3.1.4. Espacios de indeterminación.

Son los huecos que deja cada texto, los momentos de silencio que obligan al lector imaginar, actantes, acciones, para poder rellenarlos, resolver enigmas y crear coherencia entre los elementos aislados. Pavis los explica como sigue: “ils constituent l’énigme du texte que le lecteur s’efforce, en vain, de résoudre le parcours ou la promenade de ce lecteur dans le labyrinthe textuel, l’endroit où le texte et son lecteur sont susceptibles de se rencontrer »⁴⁸(Pavis, le théâtre contemporain analyse des textes, de Sarraute à Vinaver , 2004, p. 24)

1.3.1.5. La atmósfera de la pieza.

Es un término acuñado por Stanislavski y que constituye el efecto o la impresión general que desprende la obra. Se puede identificarla preguntándose al terminar la lectura de la obra el lector, en palabras de Pavis: “que ressent-on globalement et intuitivement, au terme de la lecture? Précisément le résultat final de tous les indices,

⁴⁸Traducción propia: “constituyen el enigma del texto que el lector intenta, en vano, resolver el recorrido o el paseo de este lector en el laberinto textual, el lugar donde es muy probable que el texto y su lector se encuentren”

de la façon de présenter l'action, de faire surgir, à travers l'acteur, des émotions chez le lecteur et le spectateur"⁴⁹ (Pavis, 2004, p. 24)

La impresión o el efecto producido por la pieza es entre dos opciones: o identificación o distancia.« dans l'identification, le *lectacteur* se projette corps et âme dans la situation, il est pris par l'illusion dramatique ; dans la distance, il se tient éloigné de l'événement, il s'en distancie de manière politique (Brecht) ou esthétique »⁵⁰ (Pavis, 2004, p. 25).

Al analista de una obra dramática al llegar a este punto de análisis tiene que encontrar lo que más hace estremecer al lector⁵¹, lo que más ha deseado y lo que más ha temido o huido en la pieza.

Es interesante mencionar que el esquema que ha fijado Pavis no es una línea recta que para pasar a un punto (que no tiene que ser aislado) se tiene que pasar primero por el anterior, sino son etapas abiertas que no necesariamente tienen que respetar una jerarquía.

Con tal de hacer uso del esquema trazado por Pavis, de forma productiva él mismo recomienda establecer unas relaciones transversales entre los diferentes niveles, y esto encontrando elementos comunes y nociones que pueden figurar en todos los niveles. El mismo autor propone las dos nociones de “retórica” y “figuras” (figuras de estilo que las podemos encontrar en la superficie A y B; figuras corográficas en el nivel

⁴⁹Traducción propia: “¿Qué sentimos global e intuitivamente después al terminar la lectura? Precisamente el resultado final de todas las pistas, de cómo presentar la acción, del hecho de engendrar, a través del actor, emociones en el lector y en el espectador”

⁵⁰Traducción propia: “en la identificación, el lector se proyecta en cuerpo y alma en la situación, queda atrapado en la ilusión dramática; en la distancia, se aleja del evento, se distancia políticamente (Brecht) o estéticamente”

⁵¹Pavis introdujo un nuevo término que combina entre el lector (*lecteur*), el actor (*acteur*) y el espectador (*spectateur*). Lector y actor da *lectateur* (Pavis, *le théâtre contemporain analyse des textes*, de Sarraute à Vinaver, 2004, p. 24) y lector con espectador da *lectacteur*. Y esto debido a que el lector para él, en el mismo momento de su lectura imagina la escena, los personajes, gestualidad etc.

discursivo I; figuras textuales para el nivel narrativo II; la figura en su sentido alemán de personaje y silueta para el nivel actancial III; y la figura en tanto que trabajo de sueño o de ideología para el nivel del sentido IV). Se tiene que matizar también que estos cuatro niveles explicados en las páginas anteriores, no sólo mantienen relaciones de transición entre sí sino también guardan este tipo de relaciones transversales con el mundo referencial del “lectacteur”. Este último punto se ve claramente en el efecto producido por la pieza y su discurso en particular, en la catarsis, en la ideología y el inconsciente que se esconde en los sobre-entendidos, en lo implícito, etc. En palabras de Pavis sobre los elementos que pueden atravesar de un nivel a otro, y del mundo ficcional al referencial cita la retórica y dice: “la rhétorique du discours social et inconscient s’amarre à notre propre monde, notamment à travers la croyance, l’évidence, l’identification, l’effet produit, l’effet cathartique sur le lecteur ou le lectacteur »⁵²(Pavis, *le théâtre contemporain analyse des textes*, de Sarraute à Vinaver , 2004, p. 26)

Lo dicho significa que en nuestro mundo referencial, podemos percibir la retórica del discurso social e inconsciente de una pieza, en el efecto dejado en el lector, en la catarsis, la identificación, y otros más efectos semejantes...etc.

En síntesis, lo que ofrece el teórico francés Patrice Pavis en su libro *le théâtre contemporain*, es un esquema o lo que él denomina “coopération textuelle” (cooperación, porque es donde el lector y el escritor se reúnen para dar interpretación y sentido a la pieza), en el cual el lector se ve invitado a seguir uno de los dos caminos de sentido propuestos por el mismo autor.

⁵² Traducción propia : “La retórica del discurso social e inconsciente está atada a nuestro propio mundo, en particular a través de la creencia, la evidencia, la identificación, el efecto producido, el efecto catártico sobre el lector o el lectactor”

El recorrido o el camino clásico, que corresponde a la dramaturgia clásica consiste en ir respectivamente de un nivel a otro, respetando un encadenamiento [(A,B) I, II, III, IV] para regresar de nuevo de lo abstracto a la superficie y comprobar el resultado encontrado en la profundidad con la textualidad.

En cuanto al recorrido contemporáneo, éste queda aleatorio e intenta juntar un nivel con otro sin la necesidad de ir pasando sistemáticamente de uno para otro, y sin la necesidad incluso de tratar todos los niveles, es lo que hace libre el lector o el analista.

A este nivel conviene plantear la pregunta de ¿qué es lo que nos deja elegir un camino y no el otro? Para responder a este interrogante nos recurrimos a lo que ha explicado Pavis distinguiendo la obra clásica del texto contemporáneo. En efecto, la obra clásica nos impone respetar su orden dramático, debido a la distancia temporal, histórica e ideológica. Lo que hace que el analista en este caso no se encuentre libre y debe respetar el camino clásico. Sin embargo, la obra contemporánea admite todo tipo de recorrido siempre y cuando ayude a explotar, de la mejor manera, el texto.

Lo dicho da por deducir que lo explicado por Pavis es como si nos dijera que el texto clásico no tiene nada que agregar al lector, pero el texto contemporáneo debido a su inmediatez de sus ideologías tiene que sorprender al lector, haciéndole descubrir nuevas cosas y esto es debido a la proximidad entre nuestro tiempo actual y el tiempo de la obra, y por tanto la proximidad ideológica.

Asimismo, lo que merece señalar aquí es que con la lectura contemporánea pasamos de la relación de encadenamiento que puede haber entre las unidades o los niveles, a la relación de inclusión según la cual un nivel o un elemento de él incluye al otro y guarda una relación de intercambio.

En resumidas cuentas, podemos constatar que Patrice Pavis se ha ido de lo particular a lo general: estudia cada componente y luego pasa a la ideología que queda pintada por el conjunto de esos componentes: acción, intriga, actantes, cronotopo, etc.; se ha ido de lo superficial a lo más profundo, de lo concreto a lo más abstracto y de lo más cercano a lo más distante.

2. La Semiología Espectacular

Los albores del estudio científico y sistemático de un espectáculo teatral aparecieron por la fecha de noviembre de 1966, en el coloquio de Royaumont sobre el teatro contemporáneo, donde se mostró una necesidad de un método que reúne los esfuerzos tanto de críticos, teóricos, directores de escena, investigadores...etc. Para tal necesidad sintética, la semiología ha mostrado una adecuación a este tipo de investigación.

Merece señalar que el campo de investigación de la semiología del espectáculo, ha conocido y conoce unas dificultades en el hecho de sentar fundamentos teóricos sólidos que faciliten la comprensión y la interpretación de la función y el funcionamiento de los diferentes sistemas de signos dentro del entramado de signos espectaculares.

La riqueza, la densidad y la complejidad de los signos en el espectáculo, generó la dificultad de ponerlos en orden y el desconcierto por parte de los semiólogos de cómo proceder, horizontal o verticalmente, y dividiendo el espectáculo en sistemas de signos o en unidades de desarrollo lineal. Los intentos realizados han sido prácticos, según cada caso y el valor semántico que aportan sus propios sistemas de signos. Se tiene que saber que se trata de unos intentos y análisis particulares que no se pueden generalizar a todo espectáculo.

Requiere precisar que la dificultad no estriba en analizar desde la perspectiva teórica, de cómo debería ser un espectáculo o cuáles son los sistemas de signos de los cuales puede servirse un espectáculo, sino en analizar cualquier espectáculo como ya existido, como punto de llegada, como realidad y resultado final, puesto que del otro modo lo teórico se vería facilitado.

Un paso nada despreciable hacia una solución para esta traba que conoció la semiología teatral, es la iniciativa de Kowzan que se arriesgó en proponer un modelo que él mismo califica como inicial para la clasificación de la multitud de signos que envuelve una representación dramática. Es lo que se verá en detalle en los puntos siguientes.

2.1. Según Kowzan

2.1.1. El signo espectacular

Fue en 1968 y en la revista *Diogène* (nº 61) que el semiólogo teatral Kowzan publicó su artículo *Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle* con el cual se hizo el primer paso para un estudio sistemático de los signos del espectáculo dentro del ámbito de la semiología teatral.

Kowzan en su estudio del signo espectacular tomó como punto de partida el esquema saussuriano significado (contenido) significante (la expresión) y la división de los signos naturales y artificiales pertenecida a André Lalande (1917), que coincide con la distinción saussuriana de signo natural y signo arbitrario.

Explicando la diferencia entre signos naturales y signos artificiales André Lalande dice que:

Signos naturales, aquellos cuya relación con la cosa significada resulta de las leyes de la naturaleza: por ejemplo, el humo, signo del fuego ... signos artificiales, aquellos cuya relación con la cosa significada depende de una decisión voluntaria, y con frecuencia colectiva” (como se citó en Kowzan, 1997, p. 129)

Kowzan comentó las citadas definiciones de Lalande y agregó diciendo que la diferencia reside en la emisión voluntaria o involuntaria del signo, como se puede averiguar en su siguiente comentario:

Modificando un poco lo dicho por las definiciones de Lalande, puede afirmarse que la diferencia esencial entre signos naturales y signos artificiales se sitúa en la emisión, no en la percepción y que ésta está determinada por la ausencia o existencia de la voluntad de emitir el signo (Kowzan, 1997, p. 130)

El semiólogo francés considera que todos los signos del arte teatral son artificiales, incluso los signos naturales al pasar al espectáculo se convierten en artificiales, puesto que poseen la intención de comunicar algo. Como viene en sus palabras: “el espectáculo transforma los signos naturales en signos artificiales (el relámpago), tiene el poder de “artificializar” los signos”(Kowzan, 1997, p. 131).

No obstante, el mismo autor agrega que lo dicho no impide que en la escena pueda haber signos naturales, e ilustró con el ejemplo de la voz de un anciano emitida por un octogenario. Este signo lingüístico que es la voz, puede ser al mismo tiempo natural y artificial a la vez. El punto de natural parece entendido pero ¿cómo se puede explicar su artificialidad? Pues, es artificial por el hecho de haber sido elegido por parte del director de la escena con tal de hacer llegar un contenido. En este sentido, se puede decir que el valor semántico se da a la hora de elegir al actor que va a interpretar el papel.

Respecto a la relación mantenida entre los signos dentro del espectáculo, el mismo semiólogo dice: “difícilmente los signos se manifiestan en el teatro en estado puro” (Kowzan, 1997, p. 127) lo que da por entender que siempre van interrelacionados y acompañados el uno con el otro y el uno al otro, v. gr. la palabra interrelacionada y acompañada con entonación, mímica, maquillaje, etc. Lo que hace su recepción por el espectador simultánea. En síntesis, la naturaleza de la relación existente entre ellos a veces es de contradicción, otras de complementación, de refuerzo, o incluso de sustitución.

2.1.2. La taxonomía

Antes de pasar a explicar la propuesta de Kowzan, merece recordar que no se ha llegado a un estudio sintético de los signos del arte espectacular, que pueda abarcar todo tipo de espectáculo. El presente esbozo, y él mismo lo confirma, no es más que una tentativa con la cual se puede iniciar un proceso denso y laborioso.

Intentando intermediar entre lo teórico (profundizar en la investigación semiológica) y lo práctico (proporcionar herramientas e instrumentos para el estudio científico de una representación dramática) Kowzan en un proceso de clasificación y sistematización de los fenómenos semiológicos de un espectáculo teatral, traza trece sistemas sémicos que se procura presentarlos de forma sucinta y clara en lo que sigue:

2.1.2.1. La palabra.

El semiólogo teatral opina que el papel de la palabra está en función de los géneros teatrales, las tendencias literarias o dramáticas, el estilo de la puesta en escena (si es un espectáculo-lectura o una representación espectacular). En su estudio trata la palabra desde su aspecto lingüístico “...palabras pronunciadas por los actores en el curso de la representación” (Kowzan, 1997, p. 132).

En comparación con los demás sistemas de signos, la palabra ha sido la más desarrollada, y la semiología lingüística en el espectáculo supera cualquier otro estudio de signos de la escena.

En este sentido, el mismo autor explica que el estudio semiológico de la palabra no está sólo al nivel semántico sino que la semiología lingüística toca también el nivel fonológico, sintáctico, prosódico, etc. en lo que sigue se intenta explicar cada nivel respectivamente:

Nivel fonológico: por ejemplo cuando un sonido se reitera con abundancia v. gr. Las consonantes fricativas (s, f, z, j) en unos idiomas pueden ser signo de irritación y enfado.

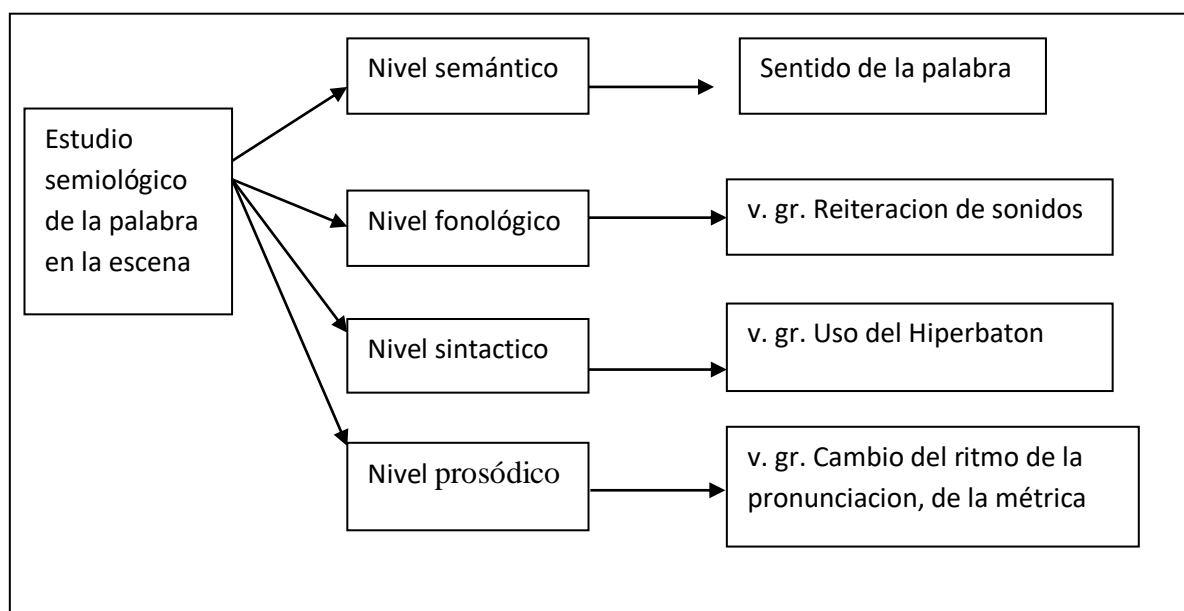
Nivel sintáctico: encontramos el ejemplo de la alteración del orden normal de la frase, conocido por el hipérbaton, que puede ser signo de la lejanía en el tiempo o puede dar la impresión de un personaje histórico o alguien que no está al día de los hábitos lingüísticos de su época.

Nivel prosódico: la variación y cambios en la pronunciación, la rítmica, la métrica pueden ser signo de cambio de humor o de temperamento.

Como se puede ver, cuando la palabra presenta otras funciones (fonológica, sintáctica, prosódica u otra) más que la semántica, el receptor se halla ante lo que denomina el mismo autor, los supersignos o signos de segundo o tercer grado .

El siguiente esquema intenta resumir lo dicho en cuanto al análisis de la palabra en la escena

Figura 9: análisis de la palabra en la escena (elaboración propia)



2.1.2.2. El tono.

Según Kowzan:

Lo que llamamos aquí el tono (la dicción del autor es su instrumento), comprende elementos tales como la entonación, el ritmo, la velocidad, la intensidad. La entonación, aprovechando la altura de los sonidos y su timbre, y a través de toda una serie de modulaciones, crea de modo especial los signos más variados (Kowzan, 1997, p. 134).

Pues, la manera de emitir la palabra determina el efecto que puede producir e incluso el contexto en el cual se encuentra. A la entonación el mismo autor agrega lo que se conoce por el acento (rural, aristocrático, extranjero, provinciano...) que se ve repartido entre la palabra y el tono. De lo dicho se entiende que el toque original y la libertad en la elección de la variación que se quiere dar a la palabra en tanto que forma normalizada, también pueden constituir un signo que lleva significado y estética a la vez.

Cada signo lingüístico tiene un aspecto invariable constituido por la palabra como tal, y un lado que acepta variaciones constituido por el tono, este último considerado por el teórico de la comunicación y filósofo y físico francés Abraham Moles como “un campo de libertad” (Kowzan, 1997, p. 134).

2.1.2.3. La mímica.

Explicando este punto, Kowzan integra en los denominados signos quinésicos, quinestésicos o cinéticos los elementos de la expresión corporal (gesto, movimiento del actor en la escena, la mímica del rostro como la más significativa) y los signos espacio-temporales.

Igualmente, distingue aquí la mímica espontánea que es un signo natural (como es el caso en la ópera) y la mímica voluntaria, un signo artificial, precisando la dificultad de encontrar la línea fronteriza entre los dos. En el espectáculo teatral la mímica del rostro, y los signos quinésicos en general, son artificiales al ser en función del sentido de la palabra pronunciada. Pueden reforzarla, dándole más significación y expresividad como pueden contradecirla, atenuarla o incluso en algunos casos pueden reemplazarla. Como lo dice claramente aquí Kowzan: “los signos musculares del rostro adquieren un valor expresivo tan grande que a veces llegan a sustituir, incluso con éxito, a la palabra” (Kowzan, 1997, p. 135).

2.1.2.4. El gesto.

El gesto en un espectáculo se considera como un vehículo flexible que puede transmitir un contenido denso de pensamientos. Al diferenciarlo de los demás sistemas de signos quinésicos, el mismo semiólogo lo considera como “...movimiento o actitud

de la mano, del brazo, de la pierna, de la cabeza, del cuerpo entero, con el fin de crear y comunicar signos” (Kowzan, 1997, p. 135).

En los signos gestuales existen varias categorías, se hallan los que acompañan o reemplazan la palabra, un decorado, un traje, un accesorio o una emoción...etc. (a modo de ejemplos: abrir una puerta imaginaria, ponerse una corona que no existe, hacer gestos de dolor...etc.). Asimismo, existe la categoría de los gestos convencionales, que según las sociedades y las civilizaciones su sentido varía, como se puede averiguar en los gestos de cortesía, de protocolo, etiquetas...etc. El sentido de esta categoría de sistema de signos gestuales es reservado para un público restringido y preciso que ya tiene de antemano una clara idea de lo que es.

2.1.2.5. El movimiento escénico del actor.

Lo que pueden modificar el sentido de los diferentes signos también son los signos dados bajo forma del movimiento del actor en la escena, y aquí Kowzan los clasifica como sigue:

- Su ocupación de un espacio en relación a otros actores, a los espectadores, a elementos del decorado y los accesorios.
- La manera de desplazarse
- Entradas y salidas
- Movimiento en grupos

Todo tiene un poder de dar un nuevo sentido como queda aclarado en los ejemplos que dio:

El paso vacilante es signo de embriaguez o de extrema fatiga. La marcha hacia atrás puede ser signo de reverencia exigido por el protocolo, de timidez, de desconfianza ante la persona que se aleja, o de afecto (el valor real de este signo depende del contexto semiológico) (Kowzan, 1997, p. 136).

2.1.2.6. Maquillaje.

Este tipo de signos suele dar sentido del carácter fisonómico de una persona, de raza, de edad, de estado de salud, mediante masillas, lápices, polvos, postizos...etc. Con el maquillaje se puede crear un personaje-tipo, o una personalidad sea histórica o contemporánea. Este tipo de signos se interrelacionan con el sistema de signos de la mímica.

2.1.2.7. Peinado.

A más del maquillaje, el peinado puede indicar la época y la zona geográfica, la clase social y el tipo de cultura en los cuales se encuentran los actores. Sin olvidar los signos considerados como complementos del peinado o como autónomos, por ejemplo los bigotes y la barba, y el papel semiológico que agregan al sentido de la pieza.

2.1.2.8. El vestuario.

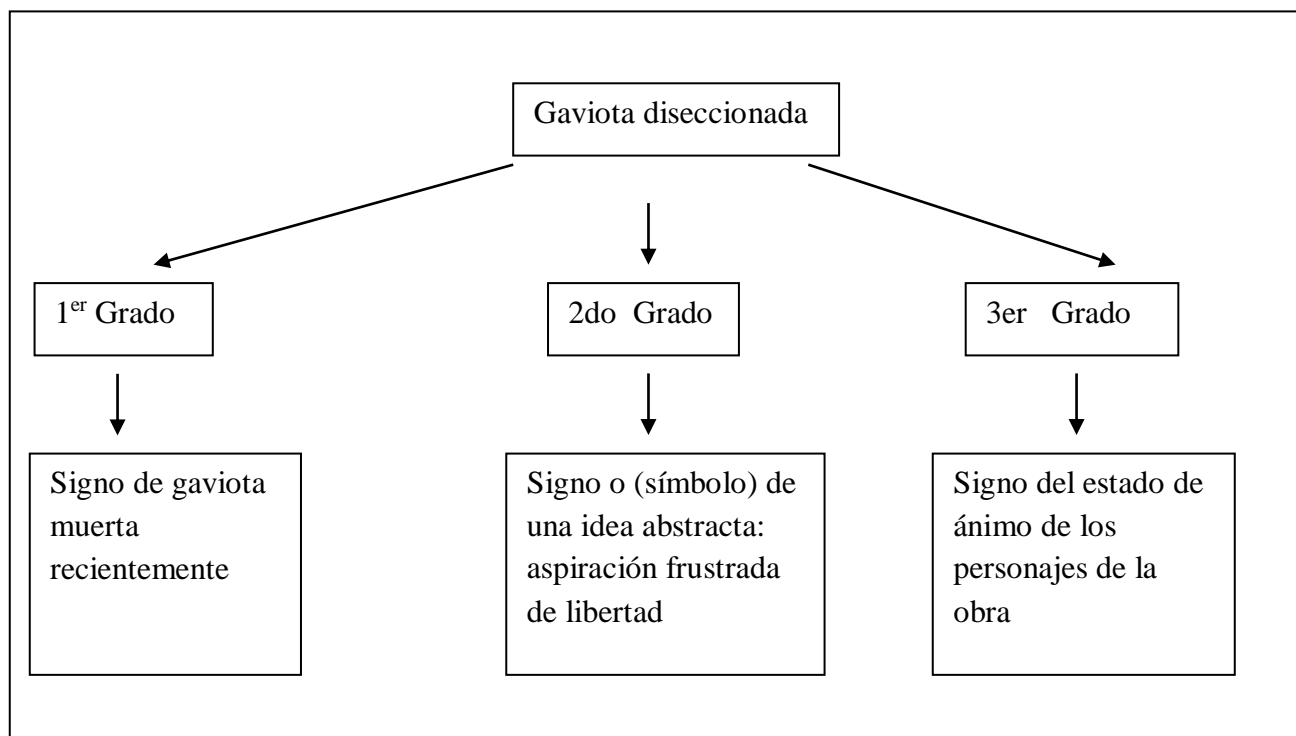
Es el más determinante entre los signos, de la personalidad de quien lo lleva (edad, género, posición social...etc.), de la época (temporada, género, hora del día...etc.), y del entorno o lugar. Asimismo, la indumentaria se utiliza también para el travestismo ocultando el verdadero género del personaje, su clase social, su edad...etc.

2.1.2.9. Accesorios.

Unos dicen que pertenecen al vestuario, otros al decorado, pero si se ve que tienen un papel especial, diferente del sentido que dan los signos del vestuario, se convierten en signos autónomos, se independizan para ser considerados como signos semiológicos de accesorio.

Estos mismos serán signos en primer grado cuando lo que significan no es más que objetos que pueden ser presentes en la vida y en la naturaleza. Pasarán al segundo grado cuando empiezan a expresar la profesión, el gusto, el lugar, las circunstancias de los personajes que los usan. Y cuando tendrán un valor semiológico de grado elevado pasarán al tercer grado. Mediante el ejemplo de la gaviota diseccionada en la obra del dramaturgo ruso Chéjov y bajo forma de un esquema sinóptico, se intenta dar una idea de cómo Kowzan aclaró este punto.

Figura 10: ejemplo ilustrativo de los posibles grados de los accesorios como sistema autónomo de signos.



2.1.2.10. El decorado.

Este sistema de signos recibe varias denominaciones: dispositivo escénico, decoración o escenografía, y su papel primordial es determinar el espacio o el lugar, así como el tiempo y otras circunstancias. Para el lugar, puede representar tanto el lugar geográfico como el social (escuela, restaurante, parque...) y para el tiempo, tanto la época histórica como las estaciones o las partes del día.

Conviene resaltar que un signo del decorado puede pasar directamente al segundo o al tercer grado, explicados anteriormente, cuando se encuentra aislado. Adquiere una densidad semántica y una significación individual mejor que lo que puede tener un conjunto de signos. Por añadidura, la forma de posicionar los decorados, de combinarlos y de moverlos todo esto puede agregar sentido.

2.1.2.11. La iluminación.

Es el más reciente sistema de signos, debido al auge que conoció cada vez más la electricidad a partir de los siglos XVII y XVIII hasta los tiempos presentes. Puede subrayar o marcar otro medio de expresión, como puede tener un significado autónomo en sí.

Demarca el espacio escénico, y el lugar inmediato de la acción. Puede aislar también unos elementos de la escena o incluso el mismo actor. La luz en este caso como dice Kowzan

Se convierte entonces en signo de la importancia momentánea o absoluta, del personaje o del objeto iluminado. Una función importante de la luz consiste en intensificar o modificar el valor del gesto, del movimiento, del decorado, e incluso darles un valor semiológico nuevo. (Kowzan, 1997, p. 142)

La luz llega a modelar la fisonomía del actor (rostro y cuerpo), los elementos del decorado e incluso su color proyectado puede tener un valor semiológico importante.

Como elemento esencial en el sistema de signos de la iluminación son las proyecciones que su función semiológica sobrepasa los demás signos de este sistema. Encontramos la proyección móvil y la proyección fija, esta que mediante imágenes fijas intenta completar o sustituir al decorado. Para la primera, se procura agregar dinamismo mediante las imágenes en movimiento (denotar el paso del tiempo, desplazamiento en el espacio, cambio de temporada...etc) e incluso llega a presentar signos pertenecidos a otros sistemas.

2.1.2.12. La música.

La música en el espectáculo, se utiliza para ampliar, enfatizar, desarrollar, sustituir o incluso contradecir los signos de otros sistemas. Las músicas asociadas con ciertos ritmos pueden evocar la atmósfera, el ambiente, el lugar o la época en la cual se desarrolla la acción. Los directores de escena, suelen utilizar la música para denotar entradas y salidas de cada actor o marcar el contraste presente pasado, cuando unas músicas se asocian a determinadas escenas.

2.1.2.13. Los efectos sonoros.

Los efectos sonoros están entre la música y la palabra. Son considerados como ruidos, en una escena se puede encontrar ruidos como signos naturales y como signos artificiales. Lo que a nosotros nos interesa son los efectos sonoros reproducidos artificialmente, según su finalidad en el espectáculo. Pueden indicar la hora, el lugar, el

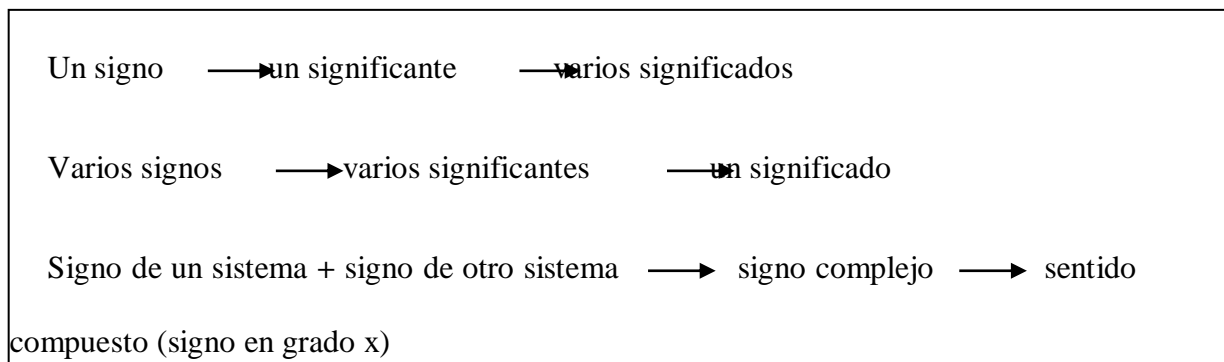
ambiente o la atmósfera que reina (solemnidad o inquietud, mediante por ejemplo el susurro de abejas, o alarmas), la estación...etc. Para ello se utiliza la grabación de sonidos de la naturaleza por ejemplo o la imitación de sonidos imitados por detrás de los bastidores.

Ahora bien, Kowzan hace mención de un aspecto importante llamado la economía de signos, es lo que viene situado entre la prodigalidad (abundancia de los signos) y la austeridad (con muy pocos signos) semiológicas. Según el mismo autor esta economía de signos “exige que no se multipliquen ni se repitan sin necesidad semántica o artística” (Kowzan, 1997, p. 150). También, es según la cual el espectador cuando se le muestran los signos escénicos simultáneamente y con abundancia pueda elegir lo más significativo y esencial para comprender la obra dramática.

Aunque el signo teatral muestra una amplia apertura semiológica, Kowzan intentó tomar como base el modelo lingüístico saussuriano, de los dos componentes del signo lingüístico: significante, significado, para aplicarlo al signo teatral sea cual sea el grupo de signos trazados anteriormente.

Por añadidura, según el mismo autor se puede encontrar en la escena varios signos, varios significantes (efecto sonoro de trueno, abrigo que pone un actor, o movimiento de escapar de lluvia) que remiten a un solo significado (la idea de llover). Como se puede encontrar también, un signo, o un significante (un gesto por ejemplo) que puede expresar varios significados, lo que daría un signo con varios grados, como lo habíamos explicado anteriormente. Igualmente, se puede hallar un signo complejo, que da un significado compuesto al relacionar dos o varios signos de diferentes sistemas, con diferentes significantes y significados. Lo dicho queda bastante aclarado, bajo forma de esquema en la figura siguiente:

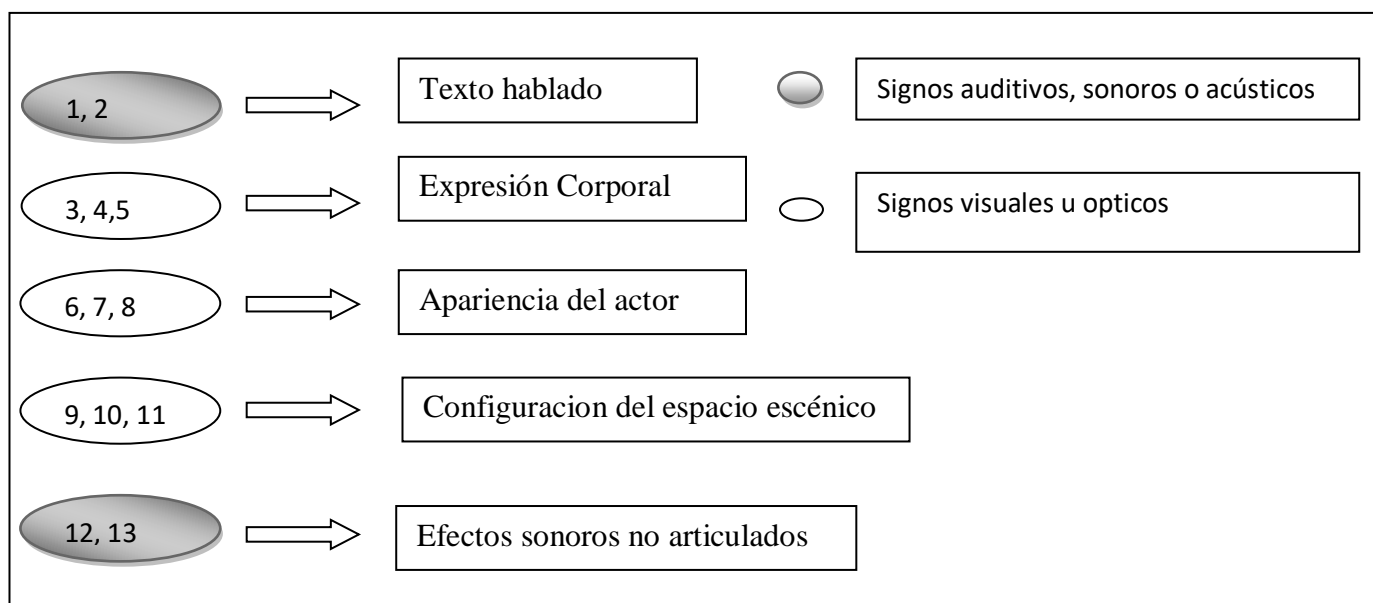
Figura 11: los signos espectaculares según el modelo saussureano (significado/significante) (elaboración propia)



Conviene matizar, a este nivel, que el mismo autor considera la naturaleza y el tipo de la relación existente entre los sistemas de signos, no es más que una relación de intercambiabilidad, de modo que un signo puede sustituir otro.

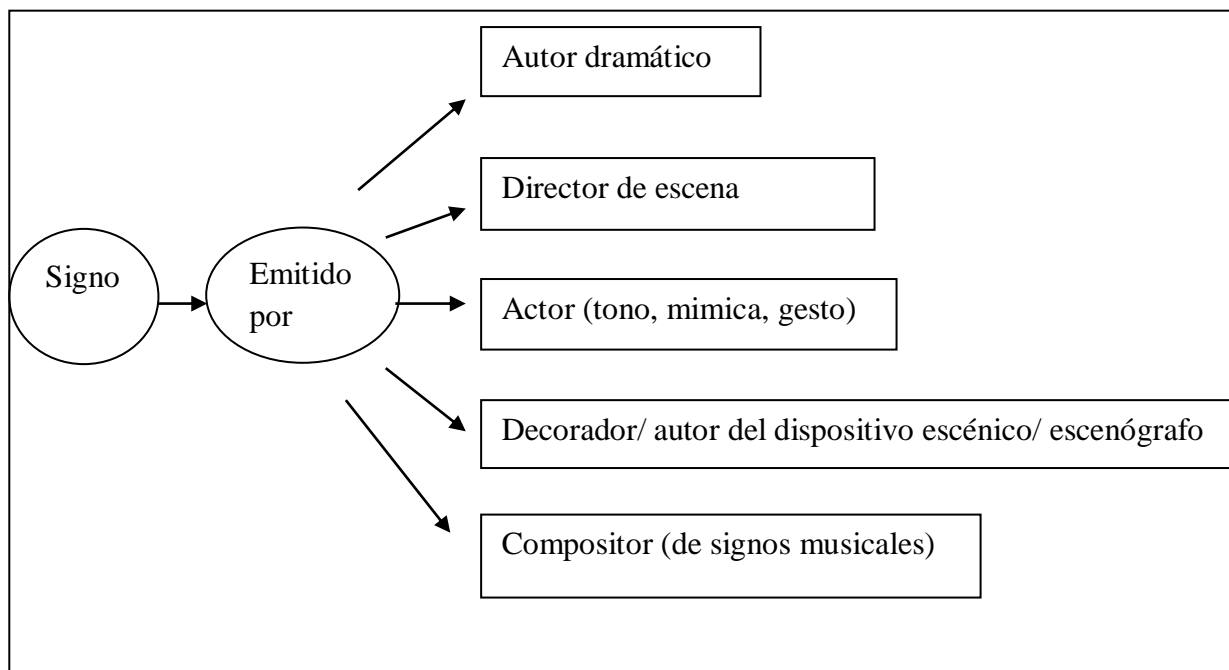
Desarrollados y explicados los trece sistemas de signos espectaculares, parece necesario para tener una visión sintética y panorámica, trazar unos esquemas conforme a todo lo explicado anteriormente y a las clasificaciones que ha propuesto el mismo semiólogo lituano:

Figura 12: los cinco ámbitos de signos clasificados según la percepción sensorial de los signos (elaboración propia)



Conviene comentar que los signos auditivos son temporales e indican el tiempo en que ocurre la acción. Mientras los visuales pueden expresar tanto el tiempo como el espacio, por consiguiente son espacio-temporales.

Figura 13: Clasificación según el emisor del signo (elaboración propia)



2.2. Según Anne Ubersfeld

2.2.1. El término “representación”

La semióloga francesa Anne Ubersfeld considera al teatro como una práctica escénica, puesto que lo ve desde su punto de llegada, o sea desde la representación, quizás sea esta la razón por la cual no considera al teatro como un género literario.

Anne Ubersfeld formó una actitud paradójica, y ella misma lo reconoce, al decir que el texto teatral es ilegible (no se lee sino se representa) y al mismo tiempo tanto en el título de los tres volúmenes de su obra *lire le théâtre (I, II, III)*, como luego en la acción misma de “leerlo” como un pedestal o base de una red de prácticas significativas, no muestra más que el contrario, que el teatro es legible. “Nous avons pu ailleurs tenter la

tâche paradoxale de dire le texte de théâtre comme illisible et d'essayer de le lire comme le socle d'une pratique ou, plus exactement, d'un réseau de pratiques signifiantes »⁵³(1996, p. 9)

Lo que parece curioso, es que en ninguno de los dos casos citados considera que un espectáculo es una representación o una traducción del texto. Incluso pone en cuestión el término representación, y dice que sólo es posible usarlo en el sentido de que había sido presentado una vez antes y se va a representarlo por segundas veces. Y en otra parte justifica el uso del vocablo “representación” por considerar que el texto ha tenido ya una presentación imaginaria al leerlo por primera vez, de modo que la puesta en escena es la concretización real de una construcción imaginaria hecha en la mente de un lector. Como queda explicado en sus palabras siguientes:

Il ne nous serait pas difficile de poser au départ le théâtre comme *inversion critique* de la notion de représentation : la tâche du théâtre concret étant de construire le *modèle réel* d'une construction imaginaire : la scène apparaît alors comme un après-coup de l'imaginaire⁵⁴. (Ubersfeld, 1996, p. 10)

Y aun así considera que cualquier representación es una presentación en el sentido de que el teatro es una producción artística en la cual el texto no es determinante. Considera que el teatro es una producción artística relacionada con la existencia de un texto, pero también esta producción artística no existe como tal sino dentro y por la actividad escénica. Aquí la autora está poniendo en estrecha relación el texto con la

⁵³ Traducción propia: “Hemos intentado, en otros lugares, la paradójica tarea de decir que el texto teatral es ilegible y de intentar leerlo como fundamento de una práctica o, más precisamente, de una red de prácticas significantes.”

⁵⁴ Traducción propia: “No nos sería difícil plantear el teatro desde el principio como una inversión crítica de la noción de representación: la tarea del teatro concreto es construir el modelo real de una construcción imaginaria: la escena aparece entonces como una ocurrencia tardía del imaginario”.

actividad escénica para la existencia de la producción artística del teatro. Que no puede ser como tal sin la presencia de uno de los dos ingredientes.

Anne Ubersfeld no niega la posibilidad de tomar al texto teatral como objeto de la práctica lectora, o sea leer el teatro como texto. Pero en este caso dice que al lector se le corresponde la tarea obligada de completar los huecos del texto “il sera contraint de “boucher les trous du texte”, autrement dit de construire une représentation imaginaire”⁵⁵ (Ubersfeld, 1996, p. 10) y en este caso la puesta en escena no será más que una concretización real de una representación imaginaria previa hecha por el lector del texto teatral como objeto literario.

A pesar de que en este sentido vemos que el caso es idéntico con una adaptación cinematográfica en la cual la lectura del texto base da lugar a una infinita riqueza imaginaria, a lo que verlo concretizado en una película nos pone ante una sola imaginación, y una sola lectura que a lo mejor unos la consideran como imposición de una imaginación individual o una esterilización imaginaria.

De todo lo dicho, se concluye que a pesar de la consideración de la autora del teatro como un arte escénico y no como un género literario, siempre deja una margen de la posibilidad de leer el teatro como texto literario y no como un espectáculo.

Igualmente, la autora Ubersfeld ve que la representación de un texto dramático no puede ser considerada como una traducción, ni en el caso del diálogo porque este está ya entendido y no hay motivo para traducirlo, ni en el caso de las didascalias porque en su caso sería una realización, puesto que verse en una escena es una ejecución y no una traducción. La autora agrega que tampoco puede ser considerada como ilustración,

⁵⁵ Traducción propia: “será obligado de rellenar los huecos del texto”, dicho de otra manera, construir una representación imaginaria”

como es el caso de los dibujos o imágenes introducidas en un libro, pero sí sería una ilustración si se trata de la representación imaginaria que construye el lector en su mente. “Ce qu’on pourrait à plus juste titre qualifier d’illustration, c’est la représentation imaginaire que construit le lecteur...”⁵⁶(Ubersfeld, lire le théâtre II l’école du spectateur, 1996, p. 11)

Merece señalar que por mucho que parece a la mayoría de los lectores del dominio de la semiología teatral, que la semióloga Anne Ubersfeld desarrolla una postura que da menos valor al texto dramático, la misma autora lo niega rotundamente y explica mediante una metáfora según la cual tomar una partición de Mozart y decir que la música no se limita aquí, no es una especie de menosprecio de la obra de Mozart:

Pas plus qu’un amant de la musique, qui affirmerait en tenant une partition de Mozart :

ce n’est pas encore là la musique, ne pourrait être accusé de mépriser Mozart, nous n’acceptons pas d’être accusée de mépriser le texte de théâtre :la plus brillante représentation du monde, si elle n’est pas soutenue par la force du texte, ne sera jamais qu’un livre d’image un peu plus plat.⁵⁷(Ubersfeld, lire le théâtre II l’école du spectateur, 1996, pp. 17-18)

La autora de *Lire le théâtre* sustenta la idea de que antes de que haya incluso el texto escrito había una representación anterior “le texte du théâtre ne saurait être écrit sans la

⁵⁶Traducción propia: Lo que se podría calificar más correctamente como ilustración es la representación imaginaria que el lector construye

⁵⁷ Traducción propia: No más que un amante de la música, que diría mientras sostiene una composición de Mozart:

esta no es la música todavía, no se nos puede acusar de despreciar a Mozart, de igual modo no aceptamos que se nos acuse de despreciar el texto teatral: la representación más brillante del mundo, si no es apoyada en la fuerza del texto, no será más que un libro de imágenes un poco más plano.

présence d'une théâtralité antérieure"⁵⁸(Ubersfeld, 1996, p. 14)y esto lo relevó también Julia Kristeva dándole el nombre de “géno-texte”, explicando que en el caso del teatro de improvisación, se pasa del geno-texto a la representación directamente sin pasar por el texto.

Por añadidura, Anne Ubersfeld introduce que hay dos sistemas de signos lingüísticos en un texto dramático, uno constituye el discurso que se pronunciará por los actores en la escena lo que es el diálogo y el otro constituido por las didascalias que diseña cómo va a ser la construcción de signos en la representación. Las didascalias para Anne Ubersfeld no incluyen sólo las indicaciones escénicas sino también los nombres de los personajes y todo lo que no supone ser dicho por los actores.

2.2.2. La semiótica en la representación.

La misma semióloga teatral Anne Ubersfeld aclarando el interés de la semiótica teatral encuentra que su objetivo está en intentar salir de la subjetividad del gusto y en poner orden a la confusión que han conocido las diversas formas teatrales del siglo XX. El pensamiento de la autora va en la dirección de que como no se puede ni se debe eliminar por completo en una práctica artística el elemento de la subjetividad, el objetivo se orienta entonces a limitarse en ubicarlo, ver si este elemento subjetivo se encuentra situado en la estética o/ y en la ideología.

La misma historiadora del teatro hace mención de un punto sustancial diciendo que el interés de la semiótica no está en dar los significados de cada signo, ni en encontrar los signos más usuales con sus respectivos sentidos sino en mostrar la actividad del teatro como un compositor de sistemas de signos que sólo ofrecen sentido

⁵⁸ Traducción propia: “el texto del teatro no se podría escribir sin la presencia de una teatralidad previa”

relacionándose los unos con los otros. En suma el objetivo está en mostrar cómo quedan organizados los diferentes signos para poder dar un sentido determinado.

L'intérêt d'une sémiotique théâtrale est également... montrer l'activité théâtrale comme constituant des systèmes de signes qui n'offrent de sens que les uns par rapport aux autres. La tâche d'une sémiotique théâtrale est moins d'isoler les signes que de construire avec eux des *ensembles signifiants* et de montrer comment ils s'organisent⁵⁹ (Ubersfeld, 1996, p. 20)

Habida cuenta de lo dicho, en su intento de brindar un paradigma de análisis semiótico para la representación y antes de proponer su posible clasificación de los signos de un espectáculo teatral, la autora prefirió empezar por aprehender la noción del signo en esta misma. Dice que si realizamos una extrapolación de la concepción saussureana del signo –un significante y un significado unidos - algo que hizo igualmente Kowzan- el signo en el teatro sería una representación o una reproducción mimética de otra realidad.

Parece que el verdadero problema no reside en este punto sino, como se ha explicado anteriormente, el signo teatral es bastante complejo y para analizar el arte del espectáculo, se necesita superar el reto de encontrar la unidad mínima significativa (semiológica), de sus signos para poder segmentarlo, imitando el caso de la unidad semántica en la lingüística. Como primer intento de definición de esta unidad semántica mínima teatral, se halla lo que hizo el semiólogo lituano Kowzan, basándose en el criterio del tiempo: “la unidad semiológica del espectáculo es un segmento que

⁵⁹ Traducción propia: “El interés de una semiótica teatral es también ... mostrar la actividad teatral como un constitutivo de sistemas de signos que sólo ofrecen sentido relacionándose los unos con los otros. La tarea de la semiótica teatral es menos de aislar los signos que de construir los conjuntos de significantes con ellos y mostrar cómo están organizados”.

contiene todos los signos emitidos simultáneamente, segmento cuya duración es igual a la del signo de menor duración” (Kowzan, 1997, p. 152).

La cita hace alusión a una unidad de microsignos en un instante determinado. Sin embargo, fue en este punto justamente que ha sido criticado el teórico Kowzan por la semióloga Anne Ubersfeld, viendo que la duración de los signos teatrales en cada unidad no es siempre la misma. La semióloga teatral y otros más críticos como Franco Ruffini han ido más allá y rechazaron el principio mismo de este tipo de atomización, puesto que esta no hace más que dar una visión unidimensional del espectáculo “accréditer une vision unidimensionnelle du spectacle”⁶⁰ (Ubersfeld, 1996, p. 22)

En este sentido, la semióloga teatral Ubersfeld se encuentra con dos planteamientos opuestos en la precisión de la noción del signo: uno que separa la unidad semiótica de la definición del signo como demuestra la cita de Hjelmslev: “la dimension des unités de manifestation n’est pas pertinente pour la définition du signe”⁶¹ (Hjelmslev citado por Ubersfeld 1996, p. 22) lo que quiere decir que buscar la unidad semiótica no tiene que ver con la definición del signo. Y el otro planteamiento de que el signo puede ser una unidad semiótica de gran dimensión como lo es el actor. La autora termina llegando a que la semiótica espectacular puede analizar tanto el signo en tanto que unidad semiótica como puede analizar el signo en tanto que significante y significado, igual es el caso de la semiótica textual (o poética) que puede analizar tanto una palabra, un sintagma, una frase, unas rimas, un conjunto fónico...etc. Esto es lo que viene en las palabras de la misma autora:

⁶⁰ Traducción propia: “acreditar una vista unidimensional del espectáculo”.

⁶¹ Traducción propia: “la dimensión de las unidades de manifestación no es relevante para la definición del signo”.

Nous dirons donc qu'est signe théâtral ce qui peut être désigné par un morphème ou par un syntagme nominale « simple » : signes donc table, mais aussi une « table dressée », un comédien, mais aussi un geste du comédien, une phrase dite par le comédien, un élément du décor (un escalier, par exemple) ; de même peuvent être analysés par une sémiotique textuelle (ou poétique) un mot, la récurrence d'un mot, un syntagme, une phrase, un ensemble phonique, des rimes...⁶² .(Ubersfeld, lire le théâtre II l'école du spectateur, 1996, p. 22)

A la vista de todo lo anterior, parece digno de mención que el punto común en el cual se congrega la mayoría de los semiólogos es que el signo teatral no puede tomar sentido hasta relacionarlo con los demás signos, en cuanto a su clasificación, cada uno ha desarrollado luego su propio paradigma. Si unos la hicieron con los signos que tienen al actor como soporte, y otros con los signos que determinan el espacio, como lo que hizo Kowzan, Anne Ubersfeld empezó por dividir el signo en significado y significante y clasificar a este último basándose en el canal o la materia de expresión con el cual salió con la distinción de los signos acústicos y los signos visuales. En los acústicos existen: sonidos y ruidos; música y palabra. En los visuales hay: signos corporales y gestuales, indumentaria, objetos, decorado, iluminación..etc. La grafía siguiente pertenecida a la misma autora ilustra lo que se acaba de exponer.

⁶² Traducción propia: “Por tanto, diremos que un signo teatral es lo que se puede designar por un morfema o por un sintagma nominal "simple": signo es, por tanto, la mesa, pero también "una mesa puesta", un actor, pero también un gesto del actor, una frase llamada por parte del actor, un elemento del decorado (una escalera, por ejemplo); de la misma manera pueden ser analizados por una semiótica textual (o poética) una palabra, la recurrencia de una palabra, una frase, una oración, un conjunto fónico, rimas...”

Figura 14: clasificación de los signos según Anne Ubersfeld (Ubersfeld, 1996, p. 23)

<p>D'un côté :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sons-bruits - Musique - Parole 	<p>de l'autre :</p> <ul style="list-style-type: none"> - signes corporels et gestuels - vêtements - objets - décor, lumière, etc.
---	---

Cabe mencionar que la principal razón de esa traba de no poder llegar a una clasificación de los sistemas de signos espectaculares es, según la autora, el no encontrar una base firme y perpetua sobre la cual se fundamenta esta clasificación ¿la hacen según el canal? ¿Según el código? ¿Según el soporte? En función de qué base se va a realizar esta clasificación. Y la dificultad no se limita aquí solamente sino que se extiende a que cada uno de los elementos citados tiene sus respectivas variedades, existen varios códigos, varios canales, varios soportes. Por esto, esa tarea ha mostrado mucha complejidad para los semiólogos. La autora cita a Barthes para explicar el grado de esta complejidad y dice que es una pura polifonía. “nous recevons en même temps une pluralité d'informations, une véritable polyphonie informationnelle »⁶³(Ubersfeld, lire le théâtre II l'école du spectateur, 1996, p. 24)

Como ha quedado claro anteriormente, la autora dividió el signo, que hasta ahora en su sentido usual e impreciso, en significante y significado, para el primero ya se ha visto su intento de clasificación, para el segundo, que es el significado se orientó hacia la denotación y la connotación. Pero antes de entrar de lleno en lo que es la una y la otra en el espectáculo, y lo que pueden contribuir en la construcción del sentido de los signos cabe citar una frase que no sólo la autora la ha tomado como punto de partida

⁶³ Traducción propia: "Recibimos al mismo tiempo una pluralidad de información, una auténtica polifonía informacional"

sino fue el caso de la mayoría de los semiólogos que intentaron acercar al estudio semiótico de un espectáculo teatral. « le sens d'un signe théâtral ne saurait être ni univoque ni universel antérieurement à son usage scénique »⁶⁴ (Ubersfeld, 1996, p. 24). El sentido que adquiere el signo teatral, lo adquiere en el instante mismo de ponerlo en escena y no previamente.

La autora hizo una clara diferenciación entre la denotación y la connotación del signo. Y esto sirve para la mejor recepción de los sistemas de signos espectaculares. Si por denotación se entiende el reconocimiento inmediato del significado del signo teatral, es decir que al ver por ejemplo a un actor vestido todo en blanco y poniendo alas se entiende inmediatamente que es un ángel; por connotación se refiere a la puesta en relación del significado del signo con los demás signos para darle sentido, es decir que aquel ángel puede significar la perfección, la inocencia, el estar en un paraíso...etc. La connotación aquí parece ser el mismo principio de grados de Kowzan, explicado anteriormente.

“Reconnaître, ce n'est pas seulement identifier le signifié immédiat du signe mais le rattacher à d'autres signes (le faire fonctionner comme *indice*, dirait Peirce) pour leur donner sens »⁶⁵(Ubersfeld, lire le théâtre II l'école du spectateur, 1996, p. 25)

Se tiene que resaltar que el signo en el espectáculo tiene un doble estatus, y esto empieza desde el nivel de la denotación, es decir que al ver a un actor en la escena, este actor es primero una persona (hombre o mujer) que tiene un nombre en la realidad y un

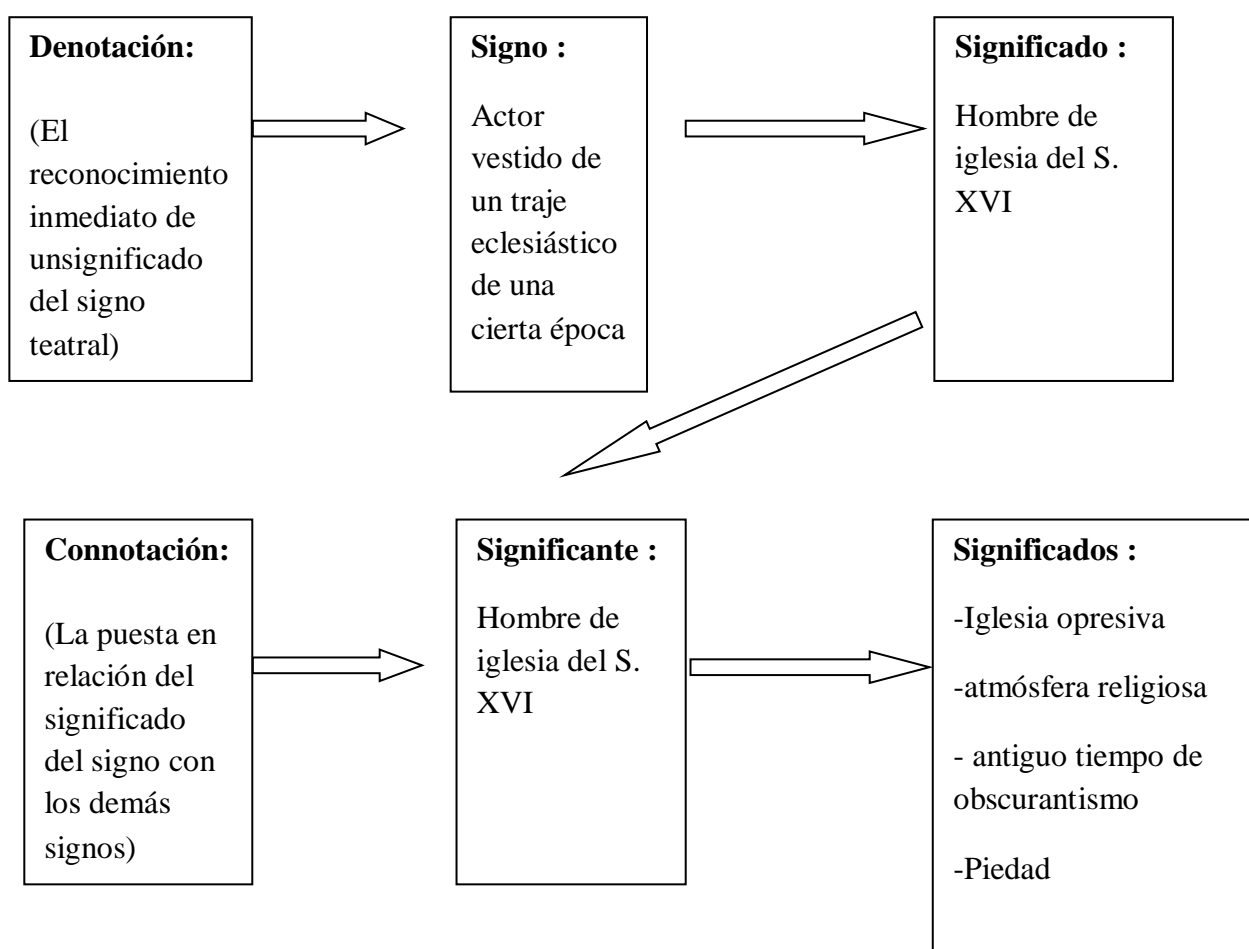
⁶⁴ Traducción propia: “El significado de un signo teatral no puede ser unívoco ni universal anteriormente a su uso escénico”.

⁶⁵ Traducción propia: “Reconocer no es sólo identificar el significado inmediato del signo, sino relacionarlo con otros signos (hacer que funcione como pista, diría Peirce) para darles significado.”

personaje que es el denotado del signo dentro de la ficción, (una personalidad histórica por ejemplo: Rey Felipe o César de Roma, etc.)

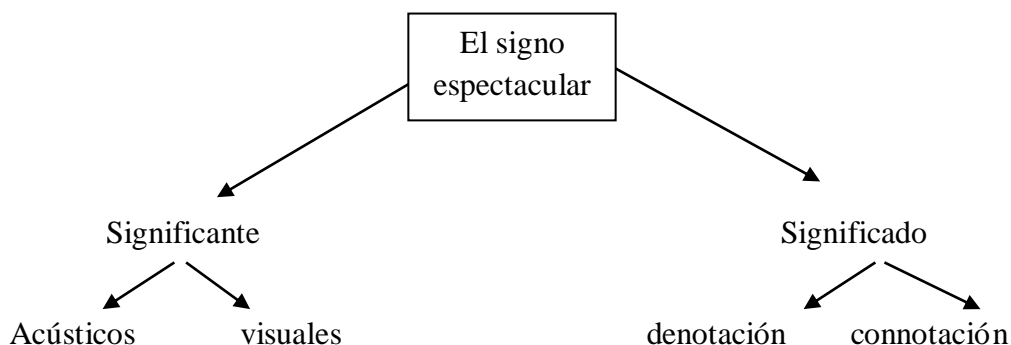
En la siguiente grafía se explica de forma resumida y precisa el punto de la denotación, connotación en el signo espectacular.

Figura 15: esquema explicativo de la denotación/connotación en el signo espectacular (elaboración propia)



Como se puede apreciar en la grafía anterior, el significado del signo en la denotación se convierte en un significante para otros significados en la connotación. A este nivel, intentando resumir todo lo que se ha ido explicando sobre la propia visión y el propio análisis semiótico de una obra dramática según la semióloga Anne Ubersfeld, en la siguiente grafía se halla un esquema sinóptico:

Figura16: Análisis del signo espectacular según Anne Ubersfeld (elaboración propia)



En síntesis, para un entendimiento cabal del sentido del signo espectacular, la autora concluye en tres puntos la cuestión del sentido que puede tener el signo dramático diciendo: “si l’on peut parler d’un sens d’un signe théâtrale, nous concluons: 1. que ce sens est doublé ; 2. qu’il est articulé avec d’autres signifiés (doubles) ; 3. qu’on ne peut évacuer la notion de plan de connotation »⁶⁶ (Ubersfeld, 1996, p. 25).

2.2.3. La representación como texto.

Como todo signo artístico, la concepción del signo teatral está basada en tres ejes, lo que la autora llama “tridimensionalité” la tridimensionalidad. Primero, es un signo que transmite un mensaje intelectual (sea mediante lo lingüístico, lo visual o lo auditivo) es decir un contenido histórico, ideológico, psicológico u otro. Segundo, funciona como estímulo de las reacciones emocionales del receptor. Tercero, contribuye, con su forma de organizarse, en el placer estético del receptor. Y el efecto que produce según estos tres ejes, lo ha denominado “signifiance”.

⁶⁶ Traducción propia: “si podemos hablar de un significado de un signo teatral, concluiremos: 1. que es un sentido doble; 2. Que es un sentido relacionado con otros significados; y que es en el cual no podemos ignorar la noción del plan de connotación.

Lo dicho concierne todo signo artístico, y en cuanto a los signos específicamente teatrales, la autora considera que estos son autónomos y no pertenecen al texto escrito y por tanto no sirven para revivir la literatura, sino forman por sí solos una obra o lo que ella prefiere llamar “texto”, por esto estudia la representación como texto, sometiéndola a las normas aplicables a cualquier texto literario, cual el análisis sintáctico y paradigmático.

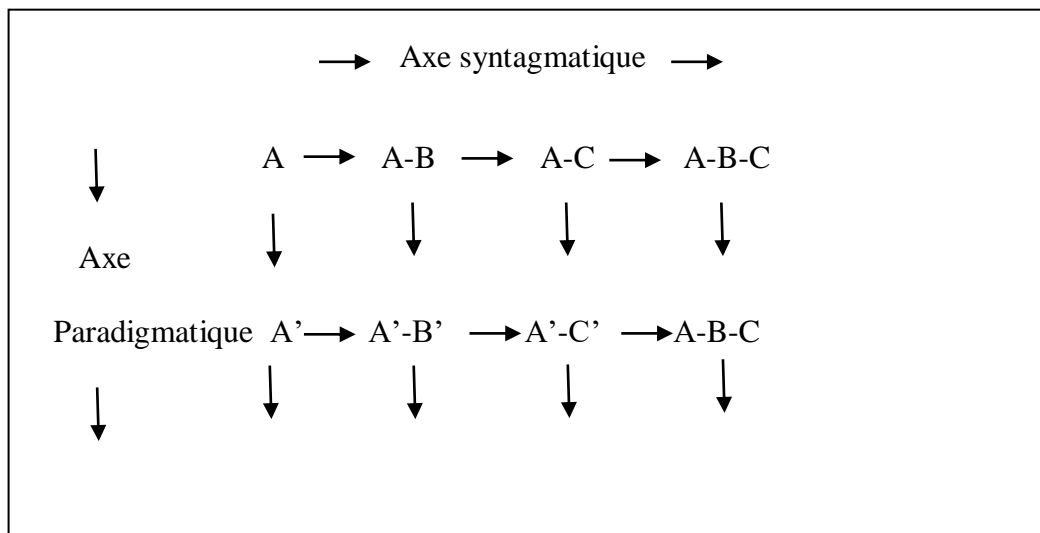
Como acabamos de introducir, para la autora de *Lire le théâtre* la Representación Teatral es un texto general, compuesto de otros textos escénicos, donde el verbal es uno de ellos. Cada texto tiene sus propias leyes y mantiene unas relaciones precisas con los demás textos (sea una relación de continuidad, de discontinuidad o collage-montaje).

Al signo, como es el actor por ejemplo, puede ser analizado según su estructura paradigmática (determinar a qué paradigma pertenece y cuáles son sus componentes que lo constituyen) y según su funcionamiento sintáctico (su papel y función que desempeña en el tejido de signos escénicos)

Desarrollando lo dicho, se encuentra que un modo de análisis del signo espectacular es estudiarlo en su eje paradigmático o de la sustitución y en su eje sintagmático o de las combinaciones (su relación con los demás elementos) igual que otros elementos lingüísticos. El elemento A por ejemplo que puede ser el actor, en el plano paradigmático se puede estudiar los diversos elementos de construcción escénica de un personaje hecha por el mismo actor. Este elemento A se combina con otros elementos B, C, D en el eje sintagmático. Cabe mencionar que cualquier cambio por muy insignificante que parezca en el plano paradigmático, ver. gr. cambio de indumentaria, acarrea otros cambios en el plano sintagmático y por tanto cambiará el sentido general de la Representación como texto. En lo que sigue se ostenta una grafía explicativa

pertenecida a la autora Anne Ubersfeld(1996, p. 28), acerca de lo que se acaba de comentar:

Figura 17: análisis de los signos espectaculares en sus ejes paradigmático y sintáctico



Eje paradigmático: estructura

La construcción de los paradigmas, que se hace tanto por el director de escena como de nuevo por el propio lector parece ser de gran importancia en la teoría que intenta entender y analizar la práctica teatral, la semiótica del espectáculo. Pero ¿cómo se puede construir un paradigma?

Para que se construya un paradigma por ejemplo de una princesa, se necesita establecer relaciones entre diversos signos que forman este paradigma: castillo, corona, ropa solemne...etc. En lo que sigue se intenta explicar el tipo de relación que pueden mantener entre sí los signos en una representación o los llamados por la autora los micro-textos.

Anne Ubersfeld que ha tomado el análisis de la representación como la lectura de cualquier texto literario, considera a la representación teatral como un solo texto formado por textos aislados que tienen relación los unos con los otros. Es una combinación de textos como viene en sus palabras “La R.T. sera donc vue comme *une combinaison de textes* »⁶⁷ (Ubersfeld, 1996, p. 130).

Pero la pregunta que se plantea aquí es ¿qué tipo de relación se mantiene entre estos textos? Pues, vista desde la perspectiva del lector, la relación es la de discontinuidad, puesto que son textos paralelos que necesitan la contribución del mismo lector para hacer de ellos un texto único que es la representación. Y si es vista desde la perspectiva del director de escena, la relación que puede haber entre los diferentes textos es la de continuidad, dado que intenta hacer una poda en los signos de todo lo que no pueden servirle para su propia construcción textual, para el tema que ha elegido y el sentido que quiere dar a la obra.

El actor es un texto, los objetos que forman la escena son un texto también, todos aislados que combinados forman una representación. Por un lado este aislamiento y discontinuidad, según la cual cada uno compone paralelamente su propio texto como productor independiente (maquillador, decorador...etc.), enriquece la representación puesto que se harán varias combinaciones por el lector y por tanto varios sentidos de la Representación. Del otro lado, la relación de continuidad entre los textos establecida por el director de escena crea un empobrecimiento de sentido puesto que se impone una sola construcción de la Representación como texto. En el mismo sentido la autora concluye este punto con las siguientes palabras “le travail de la représentation oscille de

⁶⁷ Traducción propia: “Por tanto, el R.T. será visto como una combinación de textos”.

l'anarchie des textes indépendants à la centralisation "stérilisante", ou de la réduction des micro-textes à la production de signes isolés"⁶⁸ (1996 : 31).

Lo que quiere decir que la representación oscila entre dos direcciones: la primera es ir desde la anarquía de los textos independientes a la centralización esterilizadora (y es la labor que empeña el director de escena) o la segunda con la cual se va en el sentido inverso, es decir desde la poda o la reducción de los micro-textos, que son los sistemas de signos, a la producción de signos aislados, desarrollados cada uno independiente y paralelamente (y aquí es la labor del lector de crear sentido relacionándolos a su manera)

Eje sintáctico: función

La autora comenta en este apartado, que si los signos producidos por el actor se consideran un texto organizado, entonces este mismo puede ser leído según tres funciones: la sintáctica, la léxica y la retórica. El actor puede ser, desde la perspectiva sintáctica (desde el papel o la función que tiene en la trama) el sujeto de una acción; desde la función léxica, sus gestos quedan constituidos de léxico gestual (o sea sus gestos interpretados no son más que léxico realizado en gestos); y según la función retórica, su maquillaje puede ser una metáfora o sus gestos una metonimia de un trabajo...etc. respectivamente, la autora ve posible la lectura o el análisis de la Representación Teatral desde los procedimientos de la lingüística, la narratología y la poética.

Hasta ahora se ha hecho mención de los micro-textos o sea los sistemas de signos, de las relaciones que mantienen entre sí, de su función, pero aun no se ha llegado a

⁶⁸ Traducción propia: "el trabajo de representación oscila de la anarquía de los textos independientes a la centralización "esterilizante", o de la reducción de los micro-textos a la producción de signos aislados "

percibir el sentido de la Representación Teatral en su totalidad, en su conjunto, analizarla como un texto complejo. Para ello la autora ha dicho:

Une grande représentation peut donc être lue dans *tous les sens* : en pointant son signifié (ses signifiés), en pointant le ou les signifiants et leurs constructions. La sémiotique théâtrale a pour but de démêler les divers niveaux de lecture possible et de montrer leur articulation.⁶⁹(1996 : 32)

Como ha quedado expuesto en la cita anterior, la lectura de una Representación Teatral se hace en diversos niveles, que en teoría, son tres. Puede ser leída desde el nivel discursivo, narrativo y sémico, y en lo que sigue se va viendo lo que quiere designar por cada uno de estos niveles.

Nivel discursivo: como la Representación Teatral se considera como un texto complejo puede ser analizada en tanto que discurso o una serie de discursos. Analizar la forma, la construcción, la configuración o la composición de signos, y esto se hace de forma sincrónica y sometiendo este discurso a una segmentación en unidades de manera vertical *découpage vertical*. Por ejemplo una unidad discursiva es una imagen fotográfica de una representación, en la cual se puede analizar otros elementos (cual cuadros, personas y sus gestos, arquitectura...etc.)

Sin embargo, si se limita sólo a este nivel, se perdería lo que es propio del teatro, que es el movimiento diacrónico, y se encontraría en un caso semejante a un análisis de un cuadro. Por esto se debe pasar a leer la R.T. desde el nivel narrativo explicado en el punto siguiente.

⁶⁹ Traducción propia: Una gran representación puede ser leída en todos los sentidos: tratando su significado (sus significados), tratando el o los significantes y sus construcciones. La semiótica teatral tiene por finalidad desenredar los diversos niveles de lectura posible y de demostrar su articulación.

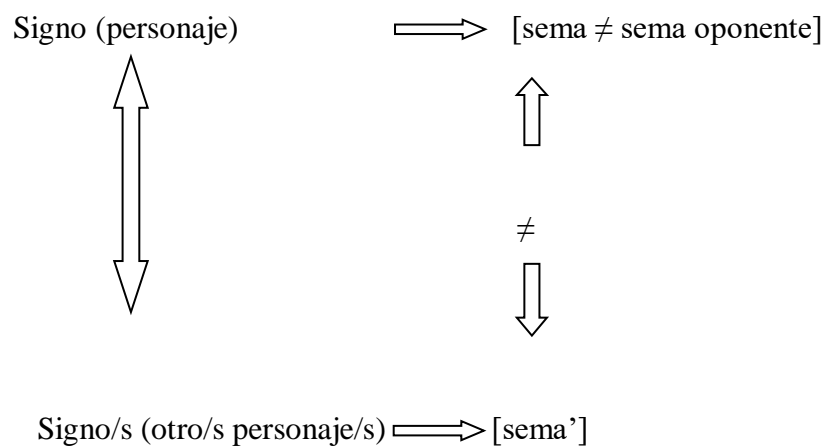
Nivel narrativo: en este nivel se lee la articulación o la relación existente entre los micro-textos, y a diferencia del primer nivel en que no se aíslan las unidades y la segmentación es vertical, aquí se busca segmentar en unidades aisladas para determinar el modo o los modos de articulación de la R.T: actos, cuadros, secuencias medianas. Como el signo es diacrónico, está sometido a un proceso y tiene una historia en la escena. La autora da el ejemplo de los tronos movidos por los soldados, cada vez más pequeños hasta llegar a la más minúscula sofá, lo que designa la destrucción de un poder monárquico en la obra *Tête d'or* de (Claudel-Mesguich). Es por esto que la autora dice que “les signes s’organisent en récits, tel signe a une histoire sur scène, et on peut relever la présence de mythes, autrement dit de “récits””⁷⁰(Ubersfeld, lire le théâtre II l'école du spectateur, 1996, p. 34)

Nivel sémico: por sema se entiende la unidad mínima de significación, y a cada signo se le corresponde una organización de semas. En un solo elemento del espectáculo se puede encontrar un sema y su sema oponente, por ejemplo, la corona de cartón puede designar el sema de la realeza y el otro sema que es irónico, de una realeza de carnaval. Es por esto que es muy importante para entender bien una pieza teatral, buscar los semas opuestos de los signos.

Igualmente, los elementos del espectáculo mantienen una relación entre sí, y esta relación es de tipo oposicional, los personajes entre ellos, los objetos entre sí...etc. Un personaje puede presentar un sema oponente a un sema de otro personaje o de otros personajes que tienen un sema idéntico. Como queda mostrado en el siguiente esbozo:

⁷⁰ Traducción propia: “los signos están organizados en relatos, tal signo tiene una historia sobre la escena, y podemos notar la presencia de mitos, en otras palabras, de "relatos".

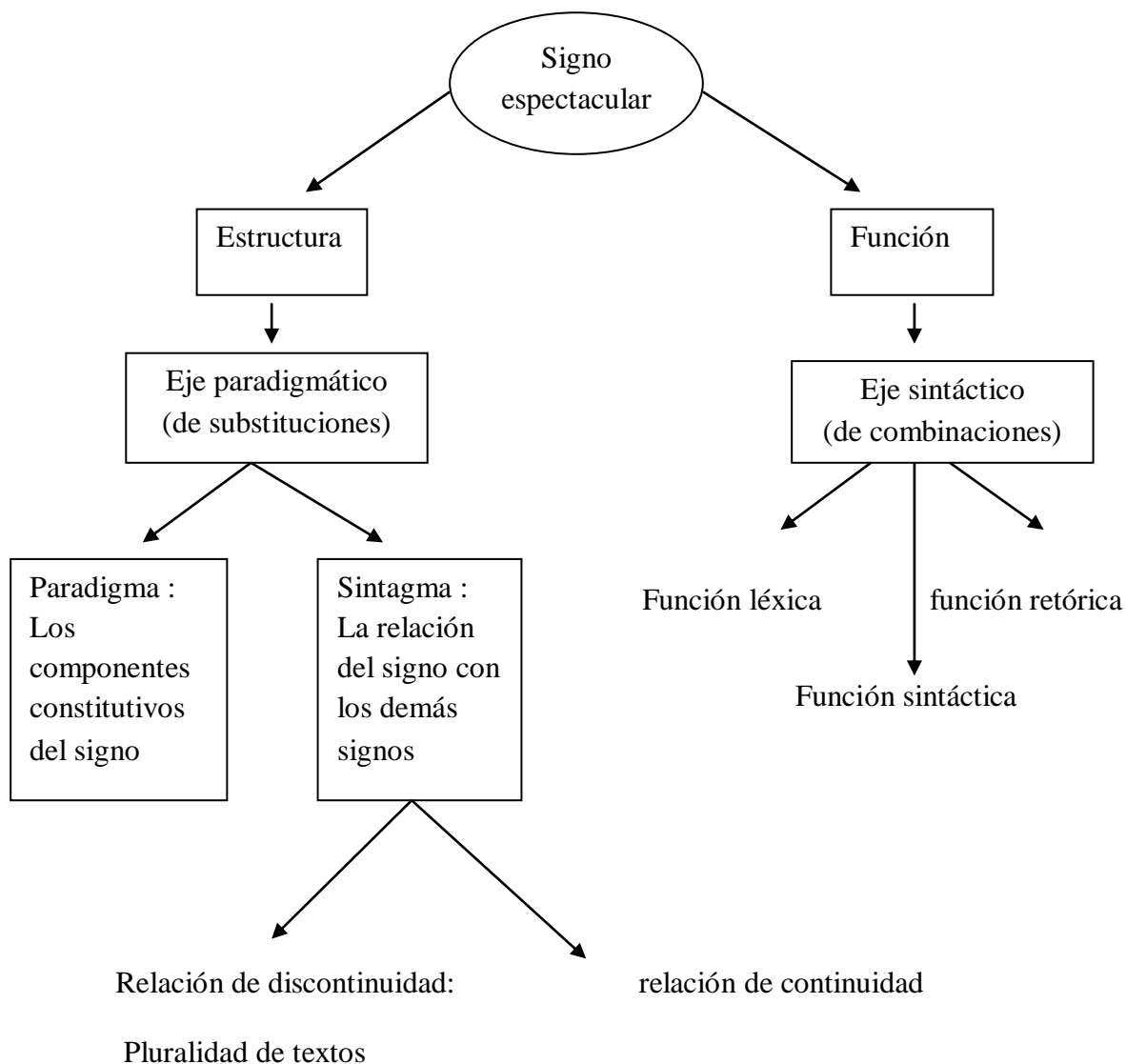
Figura 18: la relación oposicional entre los semas de los signos espectaculares
(elaboración propia)



Y para que la escena presenta una gran claridad de sentido, el director de escena debe poner en evidencia los semas pertinentes que van a determinar los oponentes escénicos, y por tanto el sentido de la obra.

En síntesis y para cerrar el presente punto, se brinda un esbozo en lo que sigue que compendia lo dicho hasta ahora en cuanto al análisis de la representación teatral como texto:

Figura 19: análisis de la Representación Teatral como texto (elaboración propia)



En resumidas cuentas, a través del presente capítulo hemos podido apreciar lo que ha ofrecido el teórico francés Patrice Pavis en su libro *le théâtre contemporain*, de prototipo analítico o lo que él denomina “coopération textuelle” (cooperación, debido a la reunión del lector y el escritor para dar interpretación y sentido a la pieza), en el cual opone la superficie con la profundidad del texto dramático, o sea lo visible con lo invisible. En la superficie hemos podido constatar que ha incluido todo lo que es

explícito, es decir tanto los elementos textuales o de la literariedad como los elementos teatrales o de la teatralidad.

Hemos visto que en la profundidad el mismo autor ha tratado el mundo de las ideologías y del inconsciente, o sea todo lo que queda latente, implícito y destinado a ser descodificado.

En síntesis, hemos podido constatar que Patrice Pavis en su modelo de análisis se ha ido de lo particular a lo general: estudia cada componente y luego pasa a la ideología que queda constituida por el conjunto de los mecanismos dramaturgicos: discursivos, narrativos y actanciales; se ha ido de lo superficial a lo más profundo, de lo concreto a lo más abstracto y de lo cercano a lo más distante.

Ahora bien, se tiene que saber que el modelo de Patrice Pavis se ha limitado solamente al análisis del texto teatral, y en lo que se refiere al texto espectacular con la densidad y complejidad de sistemas de signos que presenta, se han realizado varios intentos, pero que han quedado particulares con la imposibilidad de generalizarlos a todos los dramas. Dentro de los semiólogos teatrales que han tomado la iniciativa de enfrentar este tipo de retos, han sido el lituano Tadeusz Kowzan y la francesa Anne Ubersfeld.

Hemos podido ver cómo Tadeusz Kowzan teniendo como punto de partida el esquema saussuriano, significado (contenido) significante (la expresión), ha diferenciado trece sistemas de signos en una representación teatral, interrelacionados entre sí: palabra, tono, música, efectos sonoros, mímica, gesto, movimiento escénico del actor, maquillaje, peinado, vestuario, accesorios, decorado, iluminación.

Hemos llegado a constatar las diferentes clasificaciones a estos mismos: primero según el emisor, signos emitidos por: el autor dramático, el director de escena, el actor (tono, mímica, gesto), el escenógrafo y el compositor de signos musicales; según el actor (fuera o dentro del actor); según su ámbito: texto hablado, expresión corporal, apariencia del actor, configuración del espacio escénico, efectos sonoros no articulados; y por último, según el canal (acústicos y visuales).

Ahora bien, eso ha sido en lo referente al modelo de Tadeusz Kowzan. Hablando del modelo de análisis que ha ofrecido Anne Ubersfeld, hemos revelado que la autora ha tomado el análisis de una representación igual que cualquier texto literario, y se basó en la semiótica textual. Pues hemos notado que la semióloga teatral coincide con Kowzan, en el hecho de partir de la división saussuriana del signo en significante y significado, clasificando el primero según el canal con el cual viene expresado en: acústicos (sonidos y ruidos; música y palabra) y visuales (signos corporales y gestuales, indumentaria, objetos, decorado, iluminación). Para el significado hemos visto que la historiadora del teatro se ha orientado a la denotación y connotación, si por la primera se entiende el reconocimiento inmediato del significado del signo teatral, por la segunda se refiere a la puesta en relación del significado del signo con los demás signos para darle sentido a la obra.

En rigor, nos ha pasmado cómo la semióloga teatral Anne Ubersfeld ha sometido la representación teatral a las normas aplicables a cualquier texto literario, cual el análisis paradigmático (determinar a qué paradigma pertenece el signo espectacular y cuáles son sus componentes que lo constituyen) y el sintáctico (el papel del signo espectacular que desempeña en relación con otros signos escénicos). Para este último punto, la autora añade diciendo que el signo que podría ser el actor mismo, posee tres funciones: léxica, sintáctica y retórica, y es así que hemos podido concluir que la autora ha visto

posible la lectura o el análisis de la Representación Teatral desde los procedimientos de la lingüística, la narratología y la poética.

En términos finales, hemos podido revelar en el presente capítulo la posibilidad de considerar la Representación Teatral como un texto general, compuesto de otros textos escénicos, llamados por la autora Anne Ubersfeld micro-signos, donde el verbal es uno de ellos, y la posibilidad de leer este texto general en diversos niveles: discursivo, narrativo y sémico.

Capítulo III

***Análisis semiótico y político en *Morir por
Cerrar los Ojos*, teatro del exilio***

En el presente capítulo, se nos toca realizar un análisis semiótico del drama *Morir por cerrar los ojos*, y para ello nos proponemos indagar en los recovecos de los sistemas de signos tanto textuales como espectaculares, siguiendo la estela de los teóricos anteriormente presentados con sus respectivas metodologías y modelos de análisis: Patrice Pavis, Tadeusz Kowzan y Anne Ubersfeld, sin dejar de vista lo que han aportado los especialistas maxaubianos, tales como Gerard Malgat, Carmen Venegas Grau, y Manuel Aznar Soler.

Morir por cerrar los ojos, es un drama que apareció por primera vez en 1944, momento en que el teatro ha sido concebido como una evasión de las secuelas de la sangrienta Guerra Civil que padeció España. Su primera edición fue en México, por la Editorial Tezontle. Dos décadas después, y en 1967, la obra conoce su segunda edición, y esta vez en España, por la Editorial Aymá en Barcelona. Para evitar la censura Aub prepara la tercera edición en 1968, incluyéndola en su *Teatro Completo*, publicado por la Editorial Aguilar en México. La versión de la cual nos hacemos uso en el presente estudio, es la primera publicada en España con texto íntegro sin los fragmentos censurados, de la Editorial Renacimiento, Valencia, 2007.

La obra *Morir por cerrar los ojos*, la ha clasificado su propio autor dentro de su “teatro mayor” cuyas principales características son: tocar causas colectivas; estar escritas sus piezas en varios actos; poseer una intención testimonial y crítica y un personaje femenino redondo, que recibe significantes cambios a lo largo de la trama y una complejidad tan notoria en comparación con los demás personajes.

La obra muestra una importancia histórica, social y testimonial tan notoria que estalla la curiosidad de cualquier lector para aprehenderla, interpretarla, e indagar en su profundidad y en sus lazos que mantiene con los acontecimientos reales de la

historia. Es por esto que hemos decidido dedicar las páginas siguientes al análisis tanto del texto dramático como del texto espectacular de este drama.

1. La superficie

1.1. La textualidad

1.1.1. Musicalidad y lenguaje

En el texto teatral de *Morir por cerrar los ojos*, notamos la ausencia de la sonoridad o la ritmización de las palabras puesto que los diálogos entre los personajes son bastante naturales, haciendo uso de un lenguaje actual y cotidiano.

Por otra parte notamos un ritmo relativamente rápido, puesto que, a lo largo de la obra, no falta el juego incesante de preguntas y respuestas. Algunas dan por pensar, otras son sugestivas, y plantean otros tipos de preguntas en la mente del lector. Un vaivén de ideas, reflexiones, dudas, preocupaciones e interrogantes que a pesar de que algunas encuentren las respuestas en el texto mismo, otras dejan el campo abierto al lector para pensarlas.

1.1.2. Terminología

La obra está elaborada en prosa con un lenguaje usual. La mayoría de las réplicas son cortas puesto que se trata de unas conversaciones en forma de diálogos o polilogos⁷¹ con preguntas y respuestas. Sin embargo, notamos unos intercambios firmes, que no sólo exponen algo sino que interpelan unas explicaciones e interpretaciones por parte del locutor. Este tipo de conversaciones donde cada uno escucha al otro, dan mucho por pensar en la postura que toma cada personaje, y las podemos encontrar entre Juan y María (p 120-p 128), entre Juana y María (p 219- p 221), entre el Teniente y su amigo el Pintor (pp. 183-187). El lector del texto se

⁷¹ Comunicación alternativa basada en la pluralidad (Hickey, 1994, p. 78).

encuentra ante unos diálogos muy bien elaborados que le deja hacer un viaje de introspección y reflexión sobre sí mismo.

Dicho esto, aunque lo que reina en el drama es la forma del diálogo, lo que más peso parece tener en la obra es el “aparte”, en él el autor comunica de forma directa y meridiana la intención que tiene detrás de la composición de la obra, el mensaje que quiere comunicar al público. Interpela al lector tan fuertemente que no se puede evitar reaccionar ante la postura que ha tomado o por lo menos cavilar y dar vueltas a lo que le había conducido decir lo que dijo. El primer “aparte” escrito en 1944 (pp. 82-83) y el otro veintidós años después en 1966 (pp. 84-88). Citamos unos pasajes del primer aparte:

[...] estos dramas históricos, y aun ejemplares –ejemplares en cuanto a espejo y escarmiento, que no en sí, reflejan lo que tanto vimos o vivimos. Gritan males advierten; entienda y salvese quien pueda: son desnuda prueba. Bien poco deben a mi imaginación, [...] no llega ahora frente al público el sufrimiento del hombre, sino el de una nación, el de una clase. Por ahí quizá me pierdo, y mis personajes. (Aub, 2007, pp. 81-82)

1.1.3. El léxico

El léxico es bastante familiar y comprendido por cualquier tipo de lector salvo que en algunas ocasiones Aub utiliza unos extranjerismos como las palabras francesas: “journal” p 116 “uniprix” p123; “ah! Pardon Monsieur” p129; Madame, Monsieur (pp. 142 , 143); “Boches” (p. 144, p. 174) que es una palabra del argot francés que tiene un sentido peyorativo destinada para llamar a los alemanes. “Quartier C” (p 195) para referirse a los cuarteles de los campos de concentración; “récipissé” lo que es el resguardo o el recibo, en francés, está escrita en la obra con un error de ortografía en

vez de “récépissé” (p.207) quizás sea porque el autor quiso hacer hablar el austríaco con un francés incorrecto, para marcar más naturalidad. Aub incluye también en su obra la gastronomía con las palabras “Ragoût” “Goulasch” un plato húngaro, entre otras.

De igual modo, encontramos unos americanismos que denotan la influencia lingüística que ha tenido Aub en México como los vocablos: “empacar”; y el término de “boleta” (p. 181) que significa billete.

Encontramos una pinta del valencianismo en la obra como “en fesols i naps” que significa judías y nabos.

La obra incluye unos dichos tal como la sentencia pertenecida a Luis XV “después de mi el diluvio” (p.125); o el dicho castellano “viene el tío Paco con las rebajas” (p. 121).

Igualmente, notamos una expresión que se repite a lo largo de la obra por la boca de María que es “todo se arreglará” (p. 110, p. 150).

No faltan en la obra palabras coloquiales como “¡Abur!” (p 160), que quiere decir “adiós”; “Redios” (p.179) que se usa para expresar sorpresa o disgusto; “guindillas” término despectivo con el cual Aub se refiere a los agentes de policía. “Chirona” (p. 115) que significa prisión o cárcel, etc.

1.1.4. Isotopía y coherencia

El texto posee un lenguaje o unos diálogos que se enmarcan en un registro coloquial, lo que denota una coherencia entre el léxico, la época y el tipo de personajes; sin embargo no deja de llamar la atención la lengua formalizada usada entre los detenidos. El trato con el “usted” entre los internados incluso estando en la miseria de los campos de concentración sorprende y podría ser interpretada por la pinta francesa que quiere

dar el autor a su texto imitando los franceses al tratar con el “vous” de respeto y cortesía con una persona extranjera.

Las incoherencias que se pueden encontrar pueden ser en el punto del intelectualismo que no deja de mostrar presencia en los campos de concentración, y es lo que caracteriza las réplicas de unos internados como es el caso del personaje del profesor al utilizar figuras de filósofos como símbolos de unas ideologías: Espinoza, Giordano Bruno, o al citar corrientes filosóficas como: el animalismo, el politeísmo, el monoteísmo, el panteísmo, el marxismo, etc. (p .209).

El personaje del profesor se revela poco a poco a lo largo de la obra, y representa en gran medida la figura del autor así como de toda persona culta, inteligente y sabia. Uno de los personajes lo describe como el más sabio del campo. “Pobretón: yo duermo a su lado; es el más sabio de los del Campo, es un gran honor para mí...” (p. 209). Lo que llama la atención en sus palabras, es que el entorno en el cual se encuentra con ladrones, criminales, y todo lo que lleva de sentido la expresión campo de concentración, esto no influyó en el tono de respeto y cortesía que usa con sus compañeros, y se dirige a ellos con el “usted”.

Como otra incoherencia que presenta *Morir por cerrar los ojos*, es el hecho de ir contra corriente y no seguir la tendencia teatral que había en su tiempo, de teatro burgués, con el cual la escena se convirtió en una evasión de la sangrienta guerra civil que conoció España.

1.1.5. El intertexto

Merece señalar en este punto de análisis que Aub estaba influenciado por el teatro del dramaturgo francés Jacques Copeau, el cual estaba comprometido en una renovación de la técnica teatral regresando a temas clásicos para actualizarlos mediante

el humor, la ironía, y las imágenes poéticas. El mismo Aub lo reconoce en una de sus entrevistas diciendo:

Fue Copeau el que verdaderamente me marcó, creo que para el resto de mi vida, con su puritanismo, con su verdad, y con ese juego de actor que es la fuerza misma del teatro y que representa una síntesis entre el autor y el público (Malgat, 2007, p. 47) .

Pues, sus estancias en París le dejaron tener contacto con los renovadores de la escena que constituyeron los teatros del “Cartel” surgido como respuesta al teatro comercial. En la obra de *Morir por cerrar los ojos* encontramos alusiones a otros textos tales como los versos pertenecidos a Dante, al decir:

“a serva Italia di dolore ostello

Nave senza nocchiero in gran tempesta

Non donna di provincia, ma bordello” (Aub, *Morir por cerrar los ojos* , 2007, p. 184)

Y luego aparece en castellano el último verso:

“nave sin timón; no señora de naciones, sino burdel” (Aub, *Morir por cerrar los ojos* , 2007, p. 184)

Pues Aub intenta acercar el caso de Italia, descrito por Dante en los momentos en que Italia vivía divisiones políticas entre el papado y el imperio, ante la tormenta de los intentos de la invasión francesa, al caso de Francia dividida ella también entre el régimen de vichy y del general de Gaulle, frente a la tormenta nazi. Pues intenta decir que aquellas divisiones fueron las que dejaron que Francia pierda su respeto como dueña de los pueblos, dejando de ser como la mujer respetable para estar en el rango de un lugar de prostitución.

Por otra parte, llama la atención igualmente la cita de Quevedo que la pone Aub como epígrafe de su presente obra, para colocar el sentido del título “morir por cerrar los ojos” en la dirección que él quiere que se vaya la interpretación de la pieza.

Perder la libertad es de bestias; dejar que nos la quiten, de cobardes. Quien por vivir queda esclavo, no sabe que la esclavitud no merece nombre de vida, y se deja morir de miedo de no dejarse matar. Tenemos por honesto morir de nuestra enfermedad, y ¿rehusaremos morir de la que tiene nuestra república? Quien no ve la hermosura que tiene el perder la vida por no perder la honra, no tiene ni honra ni vida.(Quevedo, 1950)

Mediante este intertexto Aub da el sentido que quiere transmitir a través del título y de la obra entera. El miedo de abrirse los ojos a la libertad, el miedo por perder la vida y no por perder la honra, y la misma Carmen Grau Venegas lo explica diciendo:

Max Aub incluye una cita de Quevedo como epígrafe a *Morir por cerrar los ojos*, que refleja exactamente el sentimiento del escritor frente a la actitud que se denuncia en la obra y que justifica el título del drama, pues se refiere a la libertad, el miedo de no dejarse matar, el perder la vida por no perder la honra(Grau, 2007, pp. 37-38)

Incluso relaciona este texto con otros textos pertenecidos al mismo autor como *La Gallina ciega*, o *No* en las cuales el autor también habló del punto este de cerrar los ojos a la libertad:

Tal vez de mi generación [...] el que más estuvo en la cárcel fui yo [...]. Y, sin duda, debo esa singularidad a Francisco Franco y al Presidente Daladier (más que el Mariscal Pétain, que no hizo sino seguir la corriente). Queda aquí la expresión de mi reconocimiento sin olvidar al hijo de puta que me denunció, por comunista, en Paris, a finales del 39 o principios del 40. Dios se lo pague y aumente y Santa Lucía les conserve –a todos- la vista... ¿La que nunca tuvieron, por cerrar los ojos a la Libertad y Solidaridad? (Aub, *La gallina ciega*, 1995, p. 393)

En la obra *No*, el autor introduce igualmente ese “cerrar los ojos a medio mundo” como viene en las palabras del personaje Hermann, que como el personaje de María en *Morir por cerrar os ojos* cobró clarividencia al final, y fue lo que le salvó.

No acepto este fatalismo. La vida es más fuerte que todas las teorías y da soluciones cada día. [...] ¿qué necesidad, por no decir necesidad, [...] de establecer la Inquisición, de imponer teorías más o menos científicas por el sólo hecho de que son convenientes políticamente, de cerrar los ojos a medio mundo. (Aub, *No*, 1969, pp. 92-93)

1.1.6. Marcas de literariedad

A pesar de ser un drama con un propósito, y con un realismo y naturalismo tanto en sus acciones como en sus palabras, el discurso de la obra es bastante literario, retórico y poético. Notamos en algunos pasajes ciertas formas rebuscadas y trabajadas con mucho simbolismo sobre todo en lo filosófico e histórico y una notable poética. Podemos citar algunas figuras retóricas tales como:

La metonimia: en la frase pronunciada por el personaje del profesor: “¡Uf! (se mira las manos) no sé si Espinosa hubiese envidiado este trabajo” (Aub, *Morir por cerrar los ojos*, 2007, p. 204) Pues se cita a Espinosa por la relación lógica que mantiene con el racionalismo. Al profesor le parece irracional lo que les estaba pasando en los campos de concentración, de trabajo penoso, represión, y el ser detenido por algo que el gobierno francés mismo defiende tras el armisticio, lo de ser un fascista.

El símil: Aub utiliza un símil bastante fuerte en la conversación que mantienen María y Juana.

Pues la esposa de don protestas al contar la historia de su esposo tras protestar en pleno público delante del General y dice:

Juana: ...a pesar de tener abierta la herida del vientre, vino a ayudarles el chofer. Se lo han llevado al manicomio de Pamiers, porque de esa manera pudo explicar el Comandante al General su legítima protesta. Un médico francés, uno que tiene grandes bigotes grises, lloraba presenciándolo

María: como un Blum cualquiera” (Aub, *Morir por cerrar los ojos*, 2007, pp. 219-220)

Aub quiere transmitir a través de esta comparación la idea de que Blum (que era presidente del consejo de gobierno del frente popular) pudiendo evitar el desastre de la segunda guerra mundial uniéndose con los ingleses contra los nazis, y pudiendo apoyar con las potencias democráticas europeas la causa republicana en España, no lo hizo y se sumó a la política de no-intervención, pues lo estaban presenciando igual que hace el médico francés que ve a Don protestas herido del vientre llevado forzosamente al manicomio tras reclamar al General que viene de visita, en plena sala de detenidos el hecho de dejarles morir de hambre.

La ironía: en la obra encontramos la canción de ¡ay Carmela! Cantada por un coro, que mientras suena su letra que transmite unas escenas de guerra llenas de resistencia, entusiasmo y fuerte voluntad para independizarse, ocurre lo contrario y vergonzoso. En el campo de concentración un sargento está con María en la garita para tomar el precio de la manera más vil y deshonrada, para dejar huir su marido y su cuñado. Una ironía tan fuerte que utiliza Aub para dar una idea de cómo defendía Francia la invasión nazi y de cómo intentaba independizarse del fascismo.

El símbolo: podemos resaltar que Aub ha descrito lo que significaba el color rojo para los franceses durante la segunda guerra mundial: “es rojo!, decían como queriendo asociar a la denominación los fuegos del infierno, el demonio” (p.185)

En la Francia que estaba aplicando la política de no intervención, ser rojo es un delito, porque ello quiere decir apoyar la posición soviética tomada respecto al caso español, es decir la republicana. Decir rojo, es decir republicano.

Metáfora: “y han buscado un cómitre que no tolera distracciones, aunque sea alemán” (p.185) pues la imagen real que se busca con la imagen ficticia de un cómitre es la del que ejerce su autoridad con excesivo rigor o dureza. Y se refiere aquí a preferir los alemanes a los franceses del frente popular.

1.2. La situación de enunciación

1.2.1. Las condiciones de comunicación

Está claro que lo fundamental en una obra literaria es el proceso de comunicación, y en una obra dramática es gracias a las condiciones de esta última que el lector va reconstruyendo e imaginando la situación dramática, entendiendo el conflicto y por tanto el objetivo de la obra. En el drama *Morir por cerrar los ojos* la situación de partida, el intercambio rápido de réplicas entre los personajes y las circunstancias en las cuales se encuentran estos mismos de interrogatorios, detenciones, y el estado de alarma que supone una guerra lleva el lector a imaginar la identidad de locutores y tener una clara idea del conflicto del drama: en una mañana del 10 de mayo de 1940 (justo después de la Guerra Civil española y el inicio de la II Guerra Mundial, y justo en este mes de mayo Aub embarca en Casablanca rumbo a México), en un piso en París, y en un momento de pura normalidad y regularidad. La tríade de María, Juan y Julio empieza a vivir unas situaciones anómalas, tensiones, cuestionamientos, revisiones, esceptismos, deducciones, y toma de posturas que supone cualquier situación de guerra. La violación de las máximas de Grice en la obra crea una tensión dramática. Las ambigüedades que crean las ironías, las metáforas, las alegorías, y los símbolos

implican indirectamente el lector a pensar, a imaginar y a tomar postura. Se empieza a preguntar sobre cómo se va a salir de esta situación y la manera en que se va a solucionar el conflicto.

1.2.2. La conciencia metatextual

Se nota que las rupturas de la ficción para pasar al mundo real no están presentes en la obra. Se mantiene la ficción teatral y no se rompe en ningún sitio para pasar los actores al mundo real y reflexionar sobre la propia teatralidad o indicaciones de la manera de la actuación de estos mismos. Sin embargo, lo único que podemos considerar como posible ruptura, y que son palabras de doble sentido que pueden ser entendidas en dos aceptación diferentes: real y ficticia, son las de María al final: “Allons enfants de la patrie” (Aub, *Morir por cerrar los ojos*, 2007, p. 229). Que puede ser entendida dentro del tejido de la ficción como puede ser un paso al mundo real para indicar a los demás actores de empezar el coro de la marsellesa. Puesto que justo después de la frase de María aparecen los actores que interpretan el papel de internados cantando juntos la marsellesa al final de la obra.

1.2.3. La ritmización

Notamos que el texto carece de musicalidad y su lenguaje es corriente y usual, se respeta la puntuación estándar que reduce toda confusión o ambigüedad sea semántica o sintáctica. Sin embargo, existe una ritmización dramática en la cual la acción es un poco lenta, puesto que el punto fuerte del drama son sus diálogos y en ocasiones notamos que el primer cuadro del tercer acto no contiene acciones sino es enteramente dedicado a las conversaciones entre internados.

1.2.4. *Las indicaciones escénicas*

Escritas en *itálico* sea al principio de cada cuadro, intercalando diálogos o incluso dentro de los diálogos entre paréntesis, las didascalias indican en la obra los movimientos de los personajes, sus gestos, silencios, actitudes y todo lo que deja al lector imaginar la representación y entender los diálogos. A veces estas indicaciones escénicas vienen incluidas en los diálogos, y son las llamadas didascalias internas. Citamos el ejemplo de Julio que en su réplica describe a Emilia uno de los comisarios: “es un poco rudo, como lo requiere su oficio; alto él, gordo, lucido, grande, rubiote, con la Legion de Honor. Socarron, le gustan las bromas pesadas. Debe de ser difícil engañarle. Unas manazas...” (Aub, *Morir por cerrar los ojos* , 2007, p. 131) y describiendo a los de la prefectura diciendo “no son tan malos como parecen; atienden a razones. Son gentes educadas, como usted, como yo”(Aub, *Morir por cerrar los ojos* , 2007, p. 131).

1.2.5. *Las marcas de teatralidad.*

Si por teatralidad se entiende todo lo que es específicamente teatral, y todo lo que no puede ser contenido en el diálogo, sirviendo al lector para una representación mental, se puede constatar en la obra aquellas marcas que indican el juego de los personajes entre el tú y el yo (los nombres de los personajes), las alusiones a los espacios y tiempos, y sobre todo las marcas de oralidad. Estas últimas, se concretizan en la obra mediante las pausas, los silencios, las reticencias, la presencia de los no-dichos. Podemos dar un ejemplo de los no-dichos mediante un pasaje de un diálogo mantenido entre el teniente y su amigo el pintor:

“pintor (al teniente) - y tú, ¿Dónde vas?

Teniente (señalando vagamente hacia la izquierda)- Hacia allá

Pintor – ¡si vienen por allí...!

Teniente – por eso

Pintor – No hay quien los detenga

Teniente – lo he visto mejor que tú”(Aub, *Morir por cerrar los ojos*, 2007, p. 183)

La presencia del huir de la resistencia por parte de los franceses está siempre presente en la obra, a pesar de no estar dicha claramente. El “allá” del cual vienen la multitud, expresada en las palabras del pintor, es la misma resistencia contra los nazis de la cual huyen los franceses.

Asimismo, podemos constatar el no-dicho de la ceguera de consciencia en la expresión que dirige Juan a Julio en una simple discusión “sí, no soy ciego” (p. 135).

En cuanto a las pausas, que es otra marca de oralidad, las vemos bastante en las conversaciones profundas que mantienen los personajes entre sí, como las de Juan y María al hablar sobre lo que les motivó estar donde están ahora (pp. 122- 128).

2. La dramaturgia

2.1. Nivel discursivo

La trama o la intriga entendida como el encadenamiento de los acontecimientos de la pieza y como la división sea interna o externa del texto, en la obra *Morir por cerrar los ojos* esa división externa o visible queda aparente mediante las marcas didascálicas que la dividen en dos partes, y que subdividen estas mismas en tres actos, y los dos últimos actos de la segunda parte en dos cuadros.

Se nota la linealidad de los acontecimientos, sólo que en unos casos vemos los acontecimientos de una escena intercalados por otros de otra escena, lo que crea una especie de puzle que el lector va componiendo y relacionando sus piezas para poder tener la imagen completa de la obra.

En cuanto a la división interna o la conocida por la *dispositio* de la intriga, se observa que se ha respetado el canon clásico tanto en el poseer la obra un cierre al final como en su estructuración en situación inicial, nudo (que incluye el detonante, las peripecias y el elemento reequilibrante) y en una situación final.

La situación inicial: Julio y María forman una pareja y viven en París de 1940.

El detonante: se detiene a Julio por confundirlo con su hermano Juan.

Las peripecias:

- Juan se evade del campo de concentración y se encuentra con María y Julio.
- Vuelven a detener a Julio por ser un extranjero detenido anteriormente.
- Los dos hermanos se encuentran en un mismo campo de concentración, donde

Julio se convierte en un chivato.

- María transmite a Juan y Julio el plan de huida que ha organizado con un sargento a cambio de su honor.
- María empieza a recobrar vista y consciencia y pide perdón por la ceguera intencionada del pasado, en su diálogo con Juana.

Elemento reequilibrante:

- Julio se prepara para la huida y chiva su hermano Juan al comandante para que huya de la cárcel él solamente.

Situación final:

- Julio muere por un tiro de un centinela al intentar huir.
- María vista engañada, triste y colérica grita acusando por asesinos a los soldados y canta la marsellesa ante el cadáver de su marido y toda la gente del campo de concentración.

Sobre esa tela de fondo se han tejido muchos temas: el egoísmo, el miedo, la cobardía, el incumplimiento, la indiferencia ante el caso ajeno, el dilema lealtad/traición, el oportunismo, el honor. Pero ¿cuál será la **temática** central de la obra? Lo que reina en el drama es el tema de la inconsciencia y el incumplimiento. Algunas veces se aborda tan claramente y mediante palabras claras, otras veces son las consecuencias de aquél que nos dicen indirectamente de su presencia. Lo podemos notar en las conversaciones de Juan y María (pp. 124-125); Julio (pp. 136) el teniente y su amigo el pintor (pp. 183-185).

Una tríada de tres personas, un hombre con bastante consciencia que se compromete desde el principio; una mujer que muestra indiferencia al inicio y que consigue abrirse los ojos a las injusticias y barbaridades cometidas, pero quien pierde la vida por haber perdido la vista y muere por haber cerrado los ojos es el hermano del primero, quien ha decidido seguir siendo ciego hasta su muerte.

Pues en *Morir por cerrar los ojos* el mismo título lo dice, que lo que falta es la consciencia y al leer la obra entera se nota que es la falta del compromiso más precisamente.

2.2. Nivel narrativo

2.2.1. Las convenciones escénicas

La obra *Morir por cerrar los ojos* ha podido reunir unos rasgos tanto del teatro clásico aristotélico como del moderno, en los primeros sobresale la linealidad temporal de sus acontecimientos y la presencia de la catarsis y la anagnórisis: la emoción y la reflexión en la obra; y en los segundos, los rasgos del teatro moderno se nota en la obra la influencia Brechtiana puesto que se ve claramente la consideración del teatro como un instrumento para desarrollar una actitud batalladora en su intento de transformar la sociedad.

La autora Carmen Venegas Grau llama la atención a un detalle en la vida del autor que pone en relación el teatro de Aub con el teatro de Quevedo: “nótese que unos versos de Quevedo y un diccionario acompañaron a Aub durante su tiempo de encierro en los campos de Roland Garros, le Vernet d’Ariège, Djelfa y las cárceles de Niza y Marsella” (Grau, 2007, p. 38). Las influencias de Quevedo en la obra de Aub se notan de forma explícita en esta pieza, de modo que una cita de aquél la pone Aub como epígrafe en *Morir por cerrar los ojos*.

Asimismo, agrega diciendo que la presente pieza pertenece al teatro “activo”⁷² y mucho más:

Morir por cerrar los ojos representa un tipo de teatro que puede calificarse como teatro ‘activo’, teatro ético, humanista, optimista (a pesar de su ironía trágica), antimaniqueo, progresista, teatro de la colectividad o testimonio moral dramático. La obra supone, además, una escritura de lucha contra una filosofía de vida: la del ‘idiota’ –en el sentido empleado por Dostoievski en su obra, como ya comentamos antes-, de la indiferencia, de la cobardía, del desprecio, del conformismo o la resignación, de la pasividad y el silencio, de la insolidaridad y la hipocresía, del materialismo y el mercantilismo, del egoísmo y la mediocridad, de la traición y la crisis de la moral, de la administración fantasma con su burocracia, del estado de la caza, del engaño al que ha llegado la política, de la clandestinidad y la represión, de la ocupación, de las condiciones inhumanas en nombre de la ‘razón estado’, de los sistemas policiacos, del nacionalismo cerrado, del totalitarismo, de la xenofobia y del antisemitismo... o del olvido. (Grau, 2007, p. 45)

⁷² En el sentido de “literatura activa” dado por Gide y retomado por Aub. En, 1945, max Aub concluye su *Discurso de la novela española contemporánea* con las siguientes palabras: “dije, hace muy pocos años, lo que sigue, y con ello acabo: [...] En nuestra época, el pacifismo es el maas cruel de los engaños. Si un escritor se empena en no ser hombre de su tiempo, sin vuelo necesario para serlo de todos, ni es hombre, ni es escritor” (Maxico, El colegio de México (Jornadas, 50), 1945, p. 106, ‘Hacia un nuevo realismo’).

Es por resaltar, igualmente, que las obras de Aub, muestran una cercanía, en el punto del desenlace esperanzador que se deja al final, con las del premio Nobel de la Paz, Elie Wiesel, quien también pasó por campos de concentración como el de Buchenwald, y en una de sus entrevistas, citada y traducida del francés al español por la autora Carmen Venegas Grau dice:

Cómo hacer, entonces, para que los jóvenes que nos hacen el favor de leernos o de escucharnos no caigan en la desesperación. Cómo hacer para decirles que, a pesar de todo, se le ha concedido al hombre la facultad de tener esa sed de lo absoluto en el Bien y no sólo en el Mal.(Grau, 2007, p. 59)

2.2.2. La fábula

Entendida como la lógica de las acciones y el curso de los hechos ordenados cronológicamente, podemos decir que la historia es una serie de frustraciones (detenciones, falsas denuncias, traiciones) que llevan a una presión que crea mucho dolor y que este último a su vez ayuda al final a revelar las cosas tal como son en la realidad.

Recomponiendo la historia según el orden lógico de los sucesos se encuentra que, Juan un joven español que estudiaba en la escuela de bellas artes, tenía a María como novia cuando un día decidió dejarla en Francia y acudir como voluntario formando parte de los brigadistas internacionales para luchar con los republicanos en España. (Este acontecimiento viene en la trama bajo forma de analepsis, en la conversación de María y Juan intentando recordar lo ocurrido y lo que les dejó llegar a este lugar, él escapado de la cárcel y su hermano detenido). María se casó con Julio el hermano de Juan por no mostrar ningún compromiso, (en la intriga la acción empieza desde allí, María y Julio casados y viviendo en un piso en Paris de 1940). Juan se casó con

Emilia, y se fue a Madrid, luego a Teruel donde ganaron los republicanos en las batallas de Teruel 1937-1938. Se fue luego a Barcelona y al perder la guerra los republicanos, se encontró en un campo de concentración en Francia, en Vernet d'Arièges. Tras pasar un año allí, se escapó y se fue a la casa de María, allí encontró a su hermano Julio detenido por confundirlo los soldados con él. Los dos hermanos se encontraron en el mismo campo de concentración y allí la presión llegó a su máximo estado. Juan seguía en su postura y Julio en su ceguera. María intentó hacerles escapar de la cárcel pero el resultado era dramático, un centinela le pegó un tiro a Julio al intentar atravesar la alambrada.

2.2.3. El cronotopo

La acción de la obra se desarrolla en el París de los años 40, justo después de la Guerra Civil española e inicios de la II Guerra Mundial. La acción empieza desde un piso en el cual viven María y Julio y su duración es de unos meses desde el 10 de mayo, hasta el 10 de julio del mismo año.

Haciendo un censo de las llamadas temporales y espaciales tanto en las didascalias como en el texto mismo, vemos que la obra presenta un tiempo y un espacio reales dado que se trata de la historia y de los sitios en que estaba él mismo Max Aub durante su periplo exílico.

A modo de ejemplos citamos algunos lugares:

- Vernet d'Ariège : campo de concentración donde estaba Juan para un año desde la pérdida republicana en Cataluña. Es el mismo campo de concentración en que estaba internado Max Aub en mayo de 1940.

- El estadio Roland Garros en Paris, es un campo de concentración al cual llevaron a Julio por ser un extranjero que ha sido detenido aunque por equivocación; y es el mismo campo de concentración por el cual pasó Max Aub en Francia.

En la obra existen espacios aludidos como la Línea Maginot (donde estaba Alfredo el amante de Emilia, era un sistema de fortificación para proteger la frontera francesa nororiental); la orilla del Sena; Montparnasse; Argelia, entre otros.

En lo que se refiere a los tiempos, vemos unas fechas reales como la del armisticio franco-alemán del 22 de junio de 1940, según el cual el mariscal Pétain declaró el cese de lucha contra los alemanes lo que implicó la entrega de los internados a los nazis.

Es por destacar también que en la obra de *Morir por cerrar los ojos*, existe aquel espacio marginal del cual ha hablado Pavis, que sugiere el umbral por el cual se debe atravesar para pasar del mundo de los ciegos al mundo de los videntes. Este umbral es la alambrada del campo de concentración detrás de la cual estaban Juan y Julio encarcelados y delante de la cual María descubrió que era ciega y cantó la marsellesa. “María aparece, por la derecha, como una loca; se precipita hacia la alambrada.[...]María: ¡traidores! ¡asesinos! ¡y así defendéis a Francia! Yo también lo creí y me ha costado la vida. He vivido ciega, muerta, por cerrar los ojos.”(Aub, 2007, p. 228)

Pues, es ese umbral que separa la “Francia oficial” vista por la mayoría de las sociedades, la Francia de la resistencia contra el fascismo, y “la Francia real” que tiene su lado de traiciones y de capitulaciones.

Pues detrás de la alambrada vemos a la Francia que viene descrita con insinuaciones en réplicas como la siguiente: “Malombre: ... ¿o he visto al Coronel cuadrarse ante los

alemanes y estrechar sus manos? ... ¿es verdad que hemos perdido la guerra?
¿Estábamos todos borrachos?

... se estrecharon la mano el Coronel y el alemán.” (Aub, *Morir por cerrar los ojos*, 2007, p. 225).

2.2.4. *El conflicto*

En la obra *Morir por cerrar los ojos* se constata que la naturaleza del conflicto es de imbroglío/reconocimiento, dado que la confusión que reinaba al principio, en la mayoría de los personajes, conoció una aclaración tangible con la trágica muerte de Julio al final. Y esto lo podemos ver claramente en el personaje de María que consigue despertarse, es decir cobrar conciencia y reconocer al final su ceguera anterior.

2.2.5. *Las figuras textuales*

Atendiendo a las fórmulas expresivas utilizadas en las réplicas de los diálogos, desde la óptica de la naturaleza del conflicto, podemos decir que son las que podemos encontrar en el conflicto clásico, explicado en la parte teórica en palabras de Vinaver, el de ataque y de defensa. Entre los personajes existe un intercambio de visiones, consideraciones, opiniones, creencias e ideologías, en el cual cada uno quiere salir con la suya, y es lo que ha creado un ambiente de confusión tanto para el lector como para los mismos personajes. Igualmente, las figuras textuales usadas en la obra son las de un conflicto rápido, dadas las breves y directas preguntas y respuestas en las conversaciones de los personajes.

2.2.6. *Géneros y discursos*

Más allá de la ortodoxa clasificación según la cual la obra se consideraría como una tragedia, el drama *Morir por cerrar los ojos*, su clasificación viene en su aparte, en el cual el autor declara que no es más que un drama histórico y aun ejemplar de modo que

lo explica así: “estos dramas históricos, y aun ejemplares –ejemplares en cuanto a espejo y escarmiento que no en sí- reflejan lo que tantos vimos o vivimos. Gritan males y advierten; entienda y sálvese quien pueda: son desnuda prueba”(Aub, *Morir por cerrar los ojos*, 2007, p. 81) luego habla de la imaginación lo que legitima la obra como literatura: “bien poco deben a mi imaginación, y todo a mi experiencia, de ahí nace un pecado: llevo al teatro lo que, generalmente, ha sido de la novela”(Aub, *Morir por cerrar los ojos*, 2007, p. 81)

Un drama histórico que en el caso de *Morir por cerrar los ojos* intenta dejar testimonio del caso francés durante la II Guerra Mundial, rescatar del olvido los males que ha sufrido su sociedad, tanto por parte de la misma sociedad como por la quimera del fascismo.

El propio autor lo cita en el mismo “aparte” de la primera edición de la obra, escrito el 6 de junio de 1944, la fecha coincide con el conocido desembarque aliado en Normandía, la misma batalla que culminó con la liberación de la Europa Occidental de los nazis. En sus palabras encontramos “el olvido –que es prenda política- es lo contrario del afán que nos mueve a nosotros los escritores...que otra es la Francia que llevamos en el corazón, y mal la serviríamos entregando su desdicha a las tretas del olvido” (Aub, *Morir por cerrar los ojos*, 2007, p. 82)

Pues se ve claramente que el drama *Morir por cerrar los ojos* pertenece al teatro testimonial como lo confirma Esther Lázaro en *la literatura dramática del exilio republicano de 1939* (Lázaro, *la literatura dramática del exilio republicano de 1939*, 2018, p. 42).

2.3. Nivel actancial

2.3.1. La acción

Está muy claro en la obra que lo que hace mover los personajes es aquello que riga las acciones de toda persona en la vida: las ideas y los sentimientos. Es lo que explica Juan en su conversación con María: “Juan: ...porque, en el fondo, nos regimos por ideas y sentimientos muy primarios...” (Aub, *Morir por cerrar los ojos*, 2007, p. 126). Queda preguntarse sobre ¿qué tipo de sentimientos e ideas mueven los personajes de la obra? En el caso de Juan lo que motivó sus acciones era una “idea”, la de contribuir poniendo su granito de arena en la empresa que toda la humanidad había emprendido desde hace miles de años, la del progreso. En su caso relacionaba el progreso con el enfilarse en la vanguardia, formando parte de las brigadas internacionales compuesta por voluntarios antifascistas, lucharon con los republicanos en la Guerra Civil española. Pues, él mismo en sus propias palabras lo expone a María:

Juan: ...un día—¿qué tenía yo, 18 o 19 años?— al salir de la escuela de Bellas Artes y enfilarse la orilla izquierda del Sena —mira, más o menos por allí(*señala*)— se me ocurrió pensar —seguramente no era la primera vez— que el progreso era una cosa evidente, algo que tocaba con la mano. Que mil, dos mil años no era nada —¿era la luz gris y dorada de aquella tarde, el lento desgarrar del río?; no sé—, y que en esos dos mil, tres mil, cinco mil años, la humanidad, el hombre con sus acciones, había llegado a unos resultados importantes. No era la luz artificial, ni los barcos de vapor que iban a Saint-Cloud, ni los puestos de libros: era eso y mucho más. Era el progreso: esa palabra tan caída en desuso y considerada por muchos compañeros como algo cursi, pasado y digno de figurar en los escaparates de las tiendas de antigüedades, verdaderas y falsas, que tenía enfrente. Y asido a esa idea, fui

descubriendo que era necesario ayudar a su marcha y que un muchacho como yo debía, naturalmente, desbrozar caminos e ir a la vanguardia...(Aub, 2007, p. 126).

Encontrados en medio de todo el desorden y la perplejidad que provocan las guerras, Julio y María les rigen la fuerza de dos sentimientos: el miedo y el egoísmo. Miedo de las ruinas que provocan las guerras, miedo de perder sus bienes y el egoísmo de intentar guardar su propia tranquilidad, comodidad y paz. Como lo ha aclarado Julio, la figura que representa la franja social inconsciente, en su diálogo con su hermano Juan:

“Julio: ¡que me oiga de una vez! Las alimañas de tu condición son las que emponzoñan la vida de las personas decentes. Yo quiero trabajar, ¿me oyes?

Juan: ¿quién te lo impide?

Julio: trabajar y que me dejen en paz.”(Aub, Morir por cerrar los ojos , 2007, p. 136)

Pero lo que ocurrió es que lo que estaban buscando en realidad Julio y María era una paz aparente y momentánea “Juan (a María): ...quieres la paz porque es un mal menor, por conveniencia egoísta, por miedo...” (Aub, Morir por cerrar los ojos , 2007, p. 125).

Julio movido por el miedo de perder la vida acomodada que tiene, su negocio, sus bienes, lleva una actitud egoísta y permanece pasivo ante todo lo que ocurre tanto en su país de origen España como en el país en que vivía, Francia que padecía el fascismo.

“Julio: ¿qué pasa? Por suponer el mundo mal repartido, ¿vas a disponer de él a tu absurdo saber y entender? ¡Y a los demás, que nos parta un rayo! Yo me acomodo con lo que tengo y pretendo conservarlo. [...]”

En cambio María su miedo es de otro tipo, el de no querer ver las ruinas que provocan las guerras. El de no querer muertos y minusválidos.

María: No, no y no. ¡Yo no quiero muertos, yo no quiero ruinas, yo no quiero inválidos!

Juan: ¡Si bastara con querer...! Lo malo es que unos quieren una cosa y otros la contraria, y el más fuerte lleva las de ganar. Lo malo es que no tienes fe. Quieres la paz porque es un mal menor, por conveniencia egoísta, por miedo. Tu propia tranquilidad te impide ver el mundo, te encierras en ti mismo: “Después de mi, el diluvio”, dijo el rey más francés, por lo visto. Lo malo ahora es que el diluvio os ha llegado antes de la muerte y moriréis de la tormenta que habéis desencadenado con vuestra cobardía. (Aub, 2007: 125)

Juan movido por el deseo de solidaridad para vencer un enemigo común que amenazaba toda Europa, el fascismo, y toda la humanidad, el absolutismo en general. Es lo que intentaba explicar con casos concretos de países como Holanda y Bélgica en su conversación Juan con su hermano Julio:

Juan: los que pensaban como tú en Amesterdam, Bruselas o Lieja quizás hayan variado de parecer a estas horas... si no es que han dejado de padecer... ahora les llueven bombas...

Julio: ¿y por eso van a variar de ideas?

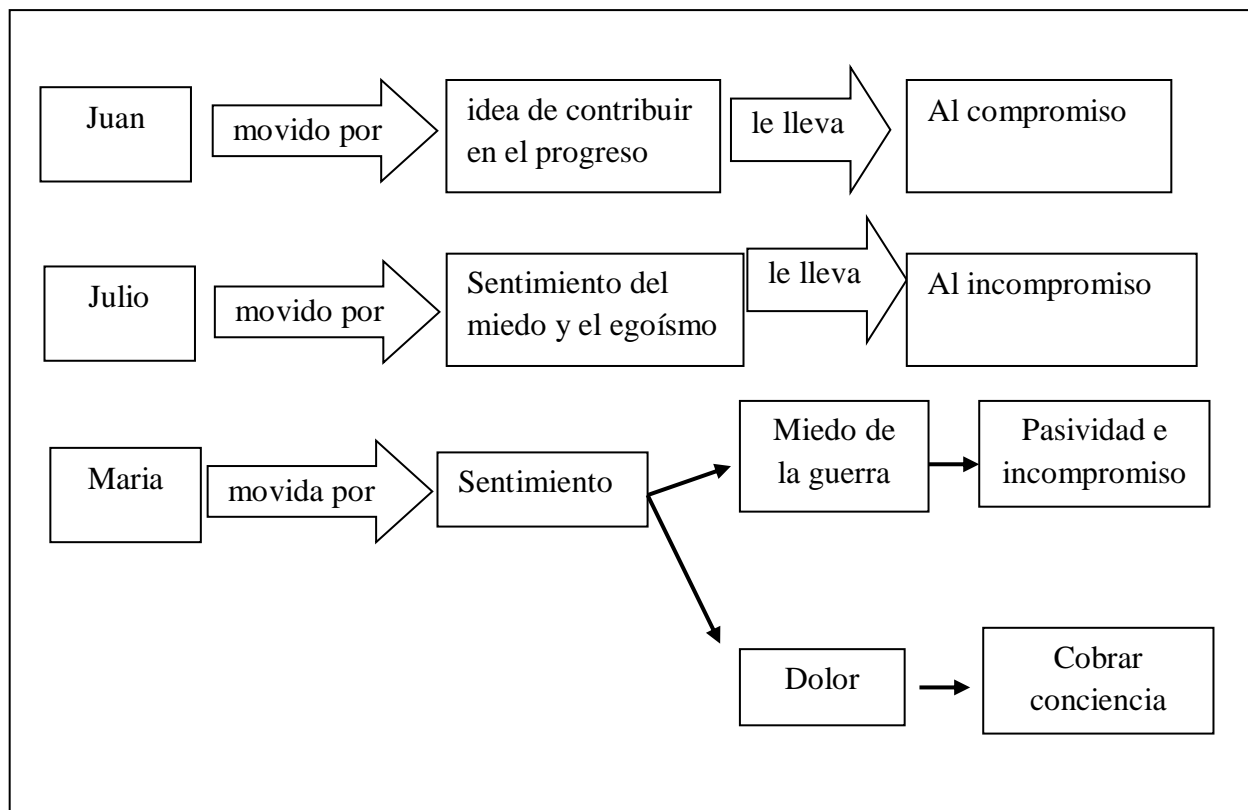
Juan: y si no de cabezas

Julio: no tenéis remedio

Juan: si se hubieran levantado a tiempo contra el imperialismo fascista...”(Aub, Morir por cerrar los ojos , 2007, p. 138)

En los siguientes esquemas se ilustra lo que se acaba de explicar anteriormente:

Figura 20: las fuerzas que mueven las acciones de los personajes (elaboración propia)



2.3.2. *El actante y el modelo actancial*

Lo nuevo en el análisis de los actantes en el drama desarrollado por Pavis, es que los que desempeñan el papel de actantes no son siempre los personajes sino las acciones o las fuerzas que rigen aquellas acciones. Por lo cual en el presente modelo actancial el personaje no es la fuerza regidora central en el drama sino la es la acción o en casos la palabra-acción.

AnneUbersfeld explica que un personaje deja de ser un sujeto si no está relacionado con un objeto, siempre debe existir esta relación de sujeto-objeto, que sin el uno no podría existir el otro. Pues, en *Morir por cerrar los ojos* la mayoría de los actantes

posee una motivación que le hace mover, un objetivo al cual quiere llegar, pero nadie de ellos ha podido alcanzar su finalidad al final (Ubersfeld, Lire le théâtre I, 1996).

En el caso de Julio, este no puede ser un sujeto, dado que según Anne Ubersfeld, alguien que quiere conservar lo que ya tiene y en el caso de Julio es preservar la comodidad de vida, su trabajo y su tranquilidad, no puede ser considerado como un sujeto. Es un elemento que cae en la pasividad y por tanto no lleva a una acción. Anne Ubersfeld considera que podría ser como un oponente o incluso como destinador pero no como un sujeto: “la volonté conservatrice n’engage pas facilement une action, s’il manque la force dynamique et conquérante du désir”⁷³ (Ubersfeld, Lire le théâtre I, 1996, p. 58).

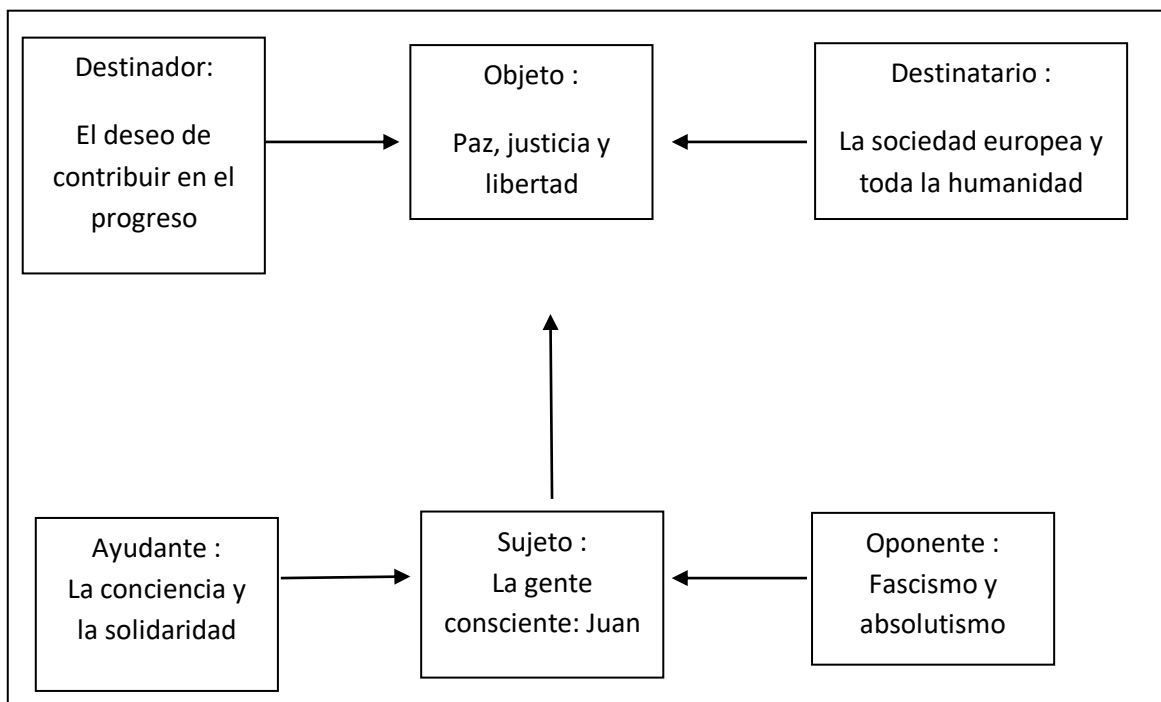
Y es el mismo caso de María que quiere conservar la paz que vive, no queriendo ruinas ni minusválidos que generan las guerras.

Sin embargo, Juan como el representante de la clase de gente consciente no quiere conservar nada sino que quiere contribuir en la idea que tiene del progreso. Tiene ayudantes como tiene oponentes y los dos son abstractos. El esquema actancial que aparece a continuación explica muy bien lo dicho.

⁷³ Traducción propia: “la voluntad conservadora no lleva fácilmente a la acción, si falta la fuerza dinámica y concurrente del deseo”.

Figura 21 :Esquema actancial dePatricePavis en *Morir por cerrar los ojos*

(elaboración propia)



Quizás la máxima virtud del modelo actancial que sea en la narración o en el drama es precisar el objeto buscado, en este caso es la paz y el progreso. El sujeto aquí aparece como una colectividad, un grupo de personas representado por Juan. Y los demás elementos como está aclarado en el esquema, están caracterizados por ser abstractos lejos de ser unos personajes.

Notamos que la obra posee una larga lista de dramatis personae, cada uno y su propia historia. Parece que las vidas de las personas con las cuales se topó Max Aub que sea en sus viajes de negocios a través de la sociedad española, o en sus periplos de cárceles y campos de concentración han dejado que contribuyan en la elaboración de la visión caleidoscópica que caracteriza la obra.

Aub para darnos una idea previa sobre los personajes de la obra les concede unos nombres llenos de sentido y de simbolismo, como es el caso de Don Protestas, el

mismo personaje de Carlos. Llamado por los demás don Protestas representa en la obra aquella voz de las personas que protestan por cada cosa que no sea injusta incluso si parece tan nimia para los demás, como diez minutos robados de la pausa que se da a los internados (p. 163).

Asimismo, el autor pone otros nombres como los que son conforme a las nacionalidades de los personajes: dos yugoslavos: uno Stanislas que significa en eslavo estar glorioso; y el otro Miceslas; el Conde Polaco; El Austriaco; Belga; Chino; un Alemán llamado Gerhard von Ruhn, y otros más. Lo curioso es que en la mayoría de las veces Aub lo pone de forma irónica como el caso del Conde Polaco que luchó con el enemigo soviético de su país Polonia, haciendo la guerra con el ruso Koltchak.

Lo mismo con el nombre del Centinela Bourjois, que puede tener un sentido irónico como puede ser verdad si se considera que el ser burgués está en las actitudes y no en el poseer bienes, pues él ha podido reconocer lo que es traición y ha tenido la valentía de decirlo incluso a sus compatriotas y colegas soldados (p. 159).

Por añadidura, la obra posee unos personajes con nombres de personas reales que existían en la vida del autor, tales como Villanueva (ADV caja 1-6), y Asturi puesto que aparecen en los cuadernos manuscritos de Max Aub (ADV caja 6-1 y caja 6-15) este último aparece como un payaso, sinvergüenza y ladrón.

Merece señalar también que Aub no deja de introducir en la obra unos personajes que representan el aspecto de su personalidad anárquica, liberal e independiente, como es el caso de la figura del teniente, que encarna en gran medida, los pensamientos de Aub. Pues decidiendo ir solo para enfrentar a los enemigos, su amigo el pintor le maldice su pensamiento anarquista: “pintor: como quieras. Pero acuérdate de lo que te digo: tu sacrificio individual es imbécil/ Teniente: me sirve a mi/ Pintor: ¡Ese salvaje anarquismo católico!” (Aub, *Morir por cerrar los ojos*, 2007, p. 187).

3. La profundidad

3.1. Estructuras ideológicas e inconscientes: el sentido

3.1.1. Tesis

Llegamos a los no-dichos escondidos detrás de los temas (egoísmo, miedo, cobardía, lealtad/traición, indiferencia, xenofobia) los huecos que tiene que rellenar el lector de *Morir por cerrar los ojos*; pues lo que trasmite la obra, como sentido oculto o inconsciente, es que el resultado de cerrar los ojos ante la pena ajena pudiendo ayudar, definitivamente lleva a que aquella pena le llegue a quien lo ha tomado con mucha indiferencia.

El caso no se limita a la tríade de María, Juan y Julio sino se extrapola para dar una idea de lo que ocurría entre los países europeos durante la II Guerra Mundial y la guerra civil española. La política de no-intervención, cuyos principales autores eran Francia y Gran Bretaña, ante el caso español, dejó que la muerte llegase a las tierras de estas por medio del totalitarismo fascista.

3.1.2. La ideología

La producción literaria de Max Aub antes y después de la Guerra Civil española no fue la misma. Era un acontecimiento que marcó el antes y el después en sus obras y fue lo que hizo de él un escritor testigo y un autor comprometido.

Llegado a México en 1942, Aub había escrito lo que en aquel entonces era un manuscrito prosaico titulado *Campo francés*, durante su viaje en el barco desde Marruecos a México. El manuscrito toma la forma dramática y se edita en México bajo el título *Morir por cerrar los ojos* en 1944.

Merece señalar que nuestro autor nunca ha tenido en sus intenciones seguir una moda o una corriente literaria, puesto que su objetivo era historiar, dejar testimonio y

comunicar lo que a él le parecía como verdad, y así claramente lo dijo: “Salí de España por no callar –porque esa es mi manera de combatir, porque mi profesión es la de escritor- y no callaré mi verdad” (Aub, Diarios 1939-1952, 2000).

Sin embargo, lo que está claro es que la mayoría de su producción, sobre todo la de después de la Guerra Civil española pertenece a la literatura del exilio. La obra *Morir por cerrar los ojos* está llena de personajes que dan voz a las experiencias exílicas en campos de concentración.

En cuanto a su teatro, Esther Lázaro comentó que pertenece al teatro de testimonio: “Cabe tener en cuenta, como consideración general, que el teatro de Aub responde a un teatro de testimonio, a un teatro político ...en cuanto a su estilo tiende, aunque con licencia, al realismo, como él mismo reconocía”(Lazaro, Max Aub, 2018, p. 39).

El propio autor clasifica su presente obra dentro de su “teatro mayor” cuyos principales características son: tocar causas colectivas; estar escritas sus piezas en varios actos; poseer una intención testimonial y crítica y un personaje femenino redondo, que recibe significantes cambios a lo largo de la trama y una complejidad tan notoria en comparación con los demás personajes.

Es digno de resaltar que es sobre la expresión “literatura comprometida” que se versaron diferentes comentarios y opiniones de varios críticos y teóricos considerándola como una traducción no acertada de “littérature engagée”, tales como Soldevila (1996) , Borrás o incluso el propio Max Aub. Mientras los dos primeros proponen el término literatura responsabilizada en vez de comprometida, dado que entienden compromiso como “una confrontación responsabilizada [de la literatura] con la realidad” (Borrás, 1975, p. 81). Aub prefiere el término “literatura activa”, y esto aparece claramente en sus diarios del 13 de mayo de 1957:

Nada de literatura comprometida, ¡horror! ¿comprometida? ¿qué quiere decir? “Estoy comprometido a...”/ Queriendo decir todo lo contrario. Mejor “literatura activa” como la denomina Gide (Carta a Roger Martin du Gard O.C.R.M. p. CXXIV)./ “literatura activa”, “literatura pasiva”. Tampoco es exacto, pero está mejor. Entre otras cosas porque todos participamos de las dos. (Diarios 1939-1972, 1998 b)

Así es que la obra pertenece a la literatura del exilio, la literatura comprometida y para algunos “responsabilizada” o para el mismo Max Aub a la “literatura activa”. Precisando más el presente drama pertenece al teatro testimonial e histórico, y según la clasificación misma de Max Aub de su teatro, pertenece al “teatro mayor”.

3.1.3. El inconsciente del texto

Tratar el inconsciente de un texto subsume tratar sus sobreentendidos, sus presuposiciones, sus implícitos y su ideograma. Hablando de **los sobreentendidos** tomamos como ejemplo en la obra una conversación de Juan con María de la cual se concluye la definición que tiene aquel de la política:

Juan: si no hubiera memoria, no habría futuro, que también es memoria soñarlo tal como lo queremos. Luego viene el tío Paco con la rebaja. Si vivo para el futuro es para tener recuerdos decorosos.

María—¿a eso llamas política?

Juan —Eso, y el tío Paco.(Aub, *Morir por cerrar los ojos*, 2007, p. 121)

De las palabras de Juan se sobreentiende que la política para él es memoria (y memoria incluye también lo que se sueña que sea), futuro, sueño, y realidad (que en la conversación aparece en la expresión del “tío Paco”). La expresión “venir el tío Paco con la rebaja” significa que el tiempo deja ver las cosas con su tamaño real, y que no se

debe ilusionarse con los tiempos de bonanza porque después vienen tiempos de penurias. Pues vemos que Juan intenta convencer a María de su ideología, para tener un futuro mejor resulta esencial tener un pasado y una memoria decentes. Mas, ella le toma por ilusionado y delirante y prefiere quedarse indiferente “yo ya no quiero nada”(Aub, *Morir por cerrar los ojos*, 2007, p. 122).

Notamos también las palabras de Juan al despedirse de María: “Juan: (sonriendo) – entre el diablo que me desea Julio y tu Dios, me parece que tendré que andar todavía bastante tiempo con el purgatorio auestas” (Aub, 2007, p. 140). Aub introduce aquí mediante un sobreentendido la reflexión de que para pasar de la orilla de la injusticia, la esclavitud, la oscuridad y la falsedad a la orilla de la justicia, la libertad y la luz, se tiene que pasar unos días difíciles que aquí llama purgatorio.

Como tercer punto que merece ser señalado, es el sentido del intrigante título de la obra que se da al final, por la boca de María, que ante el cadáver de su marido y delante de la multitud de soldados, detenidos, comandantes y coroneles, consiguió gritarles la verdad en la cara, despertarse y abrir los ojos. “María: ¡traidores! ¡Asesinos! ¡y así defendéis a Francia! Yo también lo creí y me ha costado la vida. He vivido ciega, muerta, por cerrar los ojos” (Aub, 2007, p. 228).

Las palabras de María evidencian que la muerte no es sólo la física, sino puede ser la de la conciencia, la del espíritu, la del corazón. La respuesta a estas palabras de sacudida que dio María, han sido recibidas por parte del coronel como una locura, y es la misma consideración que cada persona que consigue abrir los ojos. “Coronel (al comandante): ¿no está bien de la cabeza?” (Aub, 2007, p. 228).

En cuanto **al implícito** se refiere, como hemos señalado anteriormente, el diálogo es el punto fuerte de los dramas de Aub, pues en las conversaciones encontramos datos

que están dichos sin ser dichos. Notamos la pluralidad de sentidos ocultos de unas palabras tales como las que aparecen en las réplicas de Juan y Julio:

“Juan: ... no creí que te soltarán tan pronto. Mañana, quizá...”

Julio: pues, ya ves.

Juan: sí, no soy ciego.” (Aub, 2007, p. 135).

El término “ciego” podría tener otra aceptación que no es la mostrada explícitamente, pues la pluralidad de sentido de esta expresión conduce a entenderla como que Juan es el personaje consciente de la obra que tiene abiertos los ojos.

Como otro dato que ha sido dicho sin ser dicho en la obra, encontramos que Aub revela indirectamente que Francia apoyaba el franquismo, podemos concluir la postura franquista que ha tomado en las réplicas de Villanueva (que es republicano), con el Sargento (que es un francés):

“Villanueva: (*antes de salir, al Sargento*) –y pensar que ha luchado uno, en el Guadarrama y en el Ebro, para que no hubiera campos de concentración!”

Sargento: ¿qué culpa tengo yo de que seáis idiotas?”(Aub, 2007, p. 172).

Igualmente ocurre con su postura ante el fascismo, y esto no sólo concierne la clase dirigente del gobierno de Vichy en aquel entonces sino incluso la sociedad, notamos esto en una simple conversación de una portera con una mujer francesa de cuarenta años, madame Goutte (aparece en la obra como una persona que está al corriente de lo que sucede y habla de forma más culta que la portera, cita a políticos: maldiciendo el nombramiento de Mandel (que era contra Vichy), la guerra de los cien años con Inglaterra, deseando que Pierre Laval hubiese seguido el primer ministro, etc.) concluimos que la visión de las dos no traspasa su comodidad del día a día, aunque esto sea a cambio de la traición a la patria. Madame Goutte defiende el hecho de ponerse de acuerdo con los alemanes para acabar teniendo paz aunque esto significaría, rendición

sin ninguna defensa, traición a la patria y a otros países con los cuales Francia firmó un pacto como Polonia e Inglaterra. La portera pasa indiferente frente a esto y pregunta por el precio de un litro de vino, y lo paradójico al mismo tiempo que irónico es el hecho de pretenderse las dos totalmente francesas al decir: “Madame Goutte: ... ¡yo soy francesa por los cuatro costados!; Portera: ¡y yo, madame Goutte, y yo!” (Aub, 2007, p. 118).

El ideologema

Llegamos al punto del **ideologema** del texto de *Morir por cerrar los ojos*, lo social e histórico escondidos detrás de las palabras de la obra. Igual que lo que dice Julia Kristeva “...el texto se liga –se lee- doblemente en relación con lo real: a la lengua (disfrazada y transformada) y a la sociedad (a cuya transformación se pliega)” (1981, pp. 10-11).

La presente obra no deja de mostrar estrechos lazos con el mundo real y unas referencias tan directas a la sociedad y la historia de la época en que fue escrita.

Empezando por **lo social**, vemos en la obra cómo la política que supone garantizar el “bien vivir” de los ciudadanos tuvo un impacto directo en el núcleo de las sociedades, en este caso las familias francesas y españolas. Pues vemos cómo la diferencia ideológica separó entre una persona y su mujer (madame y Monsieur Goutte, este por el Frente Popular⁷⁴ y su mujer en contra mostrándose indiferente), y entre los propios hermanos (Juan y julio, el primero comprometido con la causa republicana y el otro impasible).

La obra *Morir por cerrar los ojos*, es un drama que nos acerca a la cotidianidad de las personas, durante los momentos más candentes de la historia, al nivel familiar,

⁷⁴formado por partidos obreros comunistas y socialistas y organizaciones de la pequeña y mediana burguesía.

personal y social. Nos revela el día a día de las personas, que sean francesas o extranjeras, desde los asuntos de los sentimientos y emociones hasta los del existencialismo. Notamos esto mayoritariamente en el personaje de María, sus réplicas invitan a reflexionar en cómo se veía el casamiento en la sociedad francesa de los años 40 o antes, y el tema del amor cómo ha sido afectado por la política y las reflexiones existenciales. En una de sus conversaciones con Emilia, María habla del amor y el casamiento diciendo:

María: estoy casada con Julio. ¿entiendes? Vivimos en Paris, pero toda mi familia es campesina; yo he nacido en el campo y, en mi tierra, cuando una mujer se casa con un hombre, es para siempre. Yo pude tener a Juan. Antes de que te conociera. Lo perdí por mi voluntad. Esas cosas se pagan con la vida. (Pausa) Todo es como es. Así lo quiso... ¿qué?, ¿la suerte?, ¿la casualidad? Si se realizara lo que se desea a medias... [...] María: estoy con Julio, Emilia, con él me quedo”(Aub, 2007, p. 149).

Se ve que María es bastante influenciada por la educación que ha dado su familia francesa bastante ortodoxa y conservadora, pues a pesar de su amor a Juan no puede estar con él porque así le dicta la tradición.

Por añadidura y sobre el tema del existencialismo se puede constatar en las preguntas estimulantes de Emilia a María, un interrogante que revela cómo los franceses consideran el hecho de preguntarse por el sentido de la vida y la razón de existir, y cómo ha sido esto tomado como pérdida de tiempo y transmitido este pensamiento de padre a hijo:

Emilia: ... a veces se pregunta una que para qué vive.

María: ¿sí?

Emilia: Tu... ¿nunca?

María: cuando era pequeña. Mi abuela, que era campesina seca y renegrada, me quitó aquel conato de incertidumbre y pereza a pellizco limpio. A eso llamaba perder el tiempo. (Aub, 2007, p. 146)

Merece señalar que lo que prevalece a lo largo de la obra desde su inicio, cuando los dos hermanos se encontraban fuera de la cárcel hasta cuando estaban en el mismo campo de concentración, Aub no se paró de aludir a lo que fue la causa de su largo periplo en cárceles y campos de concentración, “la delación” o “la falsa delación”, (en su caso de ser un comunista). La denuncia, el ser chivato o soplón no es lo que falta en este drama, podemos ver lo que piensa el autor sobre el asunto a través de un ejemplo que en las palabras de un vagabundo que un día estaba peleando por un caramelo: “Guillermo: ...lo malo son los soplones que no reconocen que lo son y disfrazan su oficio con ideas” (Aub, 2007, p. 218). Para él, lo que más apena no es el hecho de ponerle a uno en un campo de concentración, de que haya traidores y de que existan los chivatos, pues para él, lo que desangra el alma, es el hecho de ser un chivato sin reconocerlo y dándole a este oficio una pinta ideológica incluso.

Igualmente, uno de los asuntos sociales que ha tratado Aub en este drama es la xenofobia, puesto que él mismo la ha vivido y la introduce en esta pieza en varios personajes citamos a modo de ejemplo a Pinto que ha sido detenido por ser un sefardita. Eso plasma un ángulo de la personalidad de Aub siendo de origen judío. “Pinto: ...llevo cuarenta años establecido, pero como soy sefardita y con una denuncia basta, aquí estoy: por anarquista” (Aub, 2007, p. 171).

Lo que más marca la presente obra en su consideración de literatura de exilio, son las marcas de la actitud acusatoria que llevan los exiliados en sus escritos. La obra pulula de palabras derivadas del término traición. A modo de ejemplo es el caso del

soldado que estaba disgustado por serlo y por lo que pasaba y acusaba de traidores a los que estaban en Reims, pues al preguntarle el personaje Griego sobre lo que ocurre fuera de la cárcel responde:

Centinela: no me gusta nada, pero que nada, lo que está sucediendo. (baja la voz) dicen que ya están en Reims. Nadie entiende lo que ha pasado. Mejor dicho, sí, pero no se atreven a decirlo: todos vencidos. Todos traidores, los peces gordos, se entiende (Aub, 2007, p. 159).

Así pues, la palabra traición y traidor reina en la obra, la vemos también en la boca de un soldado al decir a un internado belga “Soldado: tu rey es un traidor; Pierre: uno más, ¿qué más da?”(Aub, 2007, p. 165).

Asimismo, esa actitud acusatoria la encontramos en la obra incluso entre los franceses mismos, pues Madame Goutte se dirige a María mientras oyen bombardeos:

Madame Goutte(asomándose a la ventana) –desde aquí se puede hacer señales.
 María: ¡Le prohíbo...!; Madame Goutte: ¿qué me va usted a prohibir? ¿en nombre de qué? Mejor haría preocupándose de buscar otro piso; aquí no queremos espías. (y por Emilia) Ni extranjeros...; [...] María: (desalentada) ¡Mi pobre Francia! (Aub, 2007, p. 151)

Pasando a lo **histórico**, la obra se edificada sobre los dos acontecimientos más candentes que vivió Europa y el mundo entero: la II Guerra Mundial y la Guerra Civil española.

Vemos los rastros de la Segunda Guerra Mundial en las detenciones de todos los extranjeros, esto fue una de las formas de protección que tomaba Francia en aquel entonces: “inspector: ...Francia tiene que defenderse...Tenemos la orden de detener a todos los extranjeros que tengan en su expediente una orden de expulsión” (Aub, 2007, pp. 144-145). Había una fiebre de detención al máximo número de personas, pensando

que solo así Francia tendría más control. Notamos esto en la obra al pensar Juan que podrían detener incluso a una mujer embarazada como Emilia (su mujer), dirigiéndola la palabra dice:

Juan: no te voy a dejar aquí. Si vuelven y no dan conmigo, son capaces de llevarte; que, para ellos, si no hay pan, buenas son tortas. Están convencidos de que, con un número fijo de detenidos, tienen el mundo en la mano...(Aub, 2007, p. 139)

La obra nos pinta una imagen de las circunstancias del mundo y precisamente de Francia de principios de los años 40 en plena Guerra Mundial. Nos describe la decadencia que puede acarrear la guerra: miseria, burocracia, desorden, suciedad, y todo lo que incluye la vida en los campos de concentración. Llama la atención la descripción que ha hecho Julio de la cárcel en la cual estaba:

Cincuenta, sesenta, setenta hombres metidos en una habitación más pequeña que esta, con unos bancos indecentes pegados a la pared. Rateros, matones, sinvergüenzas y dos o tres personas decentes, detenidas, como yo, por equivocación. Y, porque clamábamos contra la injusticia, algunos se reían y otros nos miraban con desprecio... todos allí dentro, sudando, fumando, eructando, escupiendo; bueno, usted ya me entiende... los mendigos llenos de miseria, rascándose la mugre...(Aub, 2007, p. 133)

Luego la portera cita el problema de la burocracia causada por la guerra diciendo:

...ayer fui a poner una carta certificada para mi tío, el de Valenciennes, y tuve que hacer cola durante más de una hora. Lo hacen todo de un complicado y con una pachorra... y todo sucio... parece mentira que estemos en 1940.(Aub, 2007, p. 133).

La obra nos brinda una idea de la vida dentro de los campos de concentración, de la degradación moral, de la indecencia y la bajeza vistos en la denuncia, en el hecho de traicionar chivando al otro, lo que viene a ser generalizado, a casi la mayoría de los internados de los campos de concentración, pues en la obra, al dirigirse Juan a Maríalo expone de una forma tan clara.

Juan: ... lo mejor es que lo sepas de una vez: Julio se ha convertido en un chivato indecente. Todo lo que le digas lo repetirá al comandante del campo. No le domina más que una idea: ¡denuncia, denuncia, denuncia! No rezuma odio, que es una pasión, sino rencor, bajeza, resentimiento. Nadie le habla en el campo como no sean traidores de su casta”.(Aub, *Morir por cerrar los ojos* , 2007, p. 199)

En *Morir por cerrar los ojos* el autor revela las eventuales causas de la derrota francesa en la Segunda Guerra Mundial, intentamos resaltar las más significativas de ellas a continuación. Pues en el primer cuadro del segundo acto de la obra se pinta muy bien la situación de Francia durante la II Guerra mundial en la escena en la cual la gente huye de la invasión alemana y nadie resiste o defiende. Aub denuncia la vergüenza del estado y la sociedad franceses, los diálogos son bastante reveladores para describir la situación. Vemos que en un diálogo entre un teniente y su amigo pintor, el verdadero problema que tenía Francia no era más que un tumor, como viene en sus palabras “tumor de temores” tumor de miedo y de cobardía.

Pintor: aquí, en secreto, dime qué ha sucedido

Teniente: ¿Dónde?

Pintor: no sé, en el frente, en la retaguardia, en todas partes...

Teniente: un cáncer, ¿te das cuenta? Francia tenía un cáncer y nadie lo sabía o, mejor, nadie se quería dar cuenta. Así sucede a menudo; y, de pronto, ¡zas!, se

muere uno. No tengo fuerza para soportar tanta vergüenza. Y ya que no puedo sajarlo voy a que me extirpen este tumor de temores. (Aub, 2007, p. 183)

Luego el mismo teniente agrega dilatando la rendición ante el fascismo sin ninguna resistencia, que él mismo no podía figurar el estado tan grave al cual ha llegado Francia.

Pintor: ¿hubo traiciones?

Teniente: no, traiciones no. Es una traición sin traidores, una suma incalculable de pequeñas cobardías. Traidor es el que engaña, y aquí nadie ha intentado engañar a nadie. Todos estaban de acuerdo, desde siempre en mendigar una tranquilidad ficticia que les dejara morir en paz y disfrutar las migajas que les dejaban.(Aub, 2007, pp. 183-184)

Un teniente que prefiere morir con dignidad en el frente aunque se encuentre solo, que vivir toda su vida con la humillación y la vergüenza de dejar su país ser invadido sin lucha. Pues el diálogo de los dos amigos, nos revela también cómo el enfrentarse al enemigo era considerado como locura.

Pintor: no hay quien los detenga

Teniente: lo he visto mejor que tu

Pintor: ¿qué piensas hacer?

Teniente: Morir

Pintor: estás loco” (Aub, Morir por cerrar los ojos , 2007, p. 183)

Como otra causa que puede ser sacada del diálogo del teniente y su amigo el pintor, es que lo que ha motivado la invasión fascista, sin ninguna resistencia, fue el hecho de que los radicales derechistas como EdouardDaladier(quien firmó los acuerdos de

Munich) reprimieron las huelgas y protestas por las cuales era conocido el Frente Popular⁷⁵ (1936-1938).

Teniente: En el fondo, a pesar de la sorpresa del derrumbamiento, que les alela, les regurgita con dulce amargor, les adormece el pensar que se acabaron las huelgas, las vacaciones pagadas, una vez aplastadas las izquierdas. ¡y fueron las izquierdas las que hicieron posible esta componenda nefanda! Ahora dicen: “era necesario, tenía que suceder, prefieren una Francia humillada a una Francia más o menos socialista(Aub, 2007, p. 185)

De estas palabras se interpreta que los derechistas franceses prefirieron una Francia conquistada que una Francia de izquierdistas y socialistas.

Max Aub no deja de citar un lastre tan importante que impidió la natural reacción de los franceses frente a la invasión nazi, que es el “miedo”, en palabras del Teniente esto queda ilustrado:

Teniente: ...y todo ¿por qué? Por miedo. ¡Miedo de perder sus ahorros! ¡Sacrificarlo todo para no perder un diez por ciento de la ganancia! ¡dar el honor con tal de soñar integra la cuenta corriente! Capaces de entregar Córcega, Alsacia y el vientre de sus hijas...(Aub, 2007, p. 185)

Como otro motivo de la derrota francesa, el mismo teniente cita al “elitismo”, y lo que le diferencia de la aristocracia, es sólo el hecho de no ser institucional. Pues es el hecho mismo de favorecer y privilegiar una franja social precisa, en detrimento del resto del pueblo, justificando este acto por el buscar la calidad.

Teniente: también tú, durante los últimos decenios se formó un público de técnicos, y de aficionados a técnicos, que os ha escondido el mundo, románticos de mal cuño; y Francia convertida en Paris, y Paris convertida en un público suficiente para

⁷⁵ Reunía: republicanos, socialistas, obreros, comunistas y fue liderado por Leon Blum, fue aplastado y criticado por no conseguir hacer grandes reformas financieras debido a su nuevo programa de vacaciones pagadas, semana de cuarenta horas, etc.

manteneros. Los pintores pintaron para los pintores, los escritores escribieron para los escritores y los músicos compusieron para los músicos y corifeos, ciegos a lo que no fueran los problemas de sus ombligos sin salida...

Pintor: la calidad...

Teniente: deja la calidad; la calidad es aparte, y la da Dios (*Más bajo*) Sola, mata. Las naciones se hacen con piedras y con sangre. (Aub, *Morir por cerrar los ojos*, 2007, p. 186)

La última frase da importancia al pueblo y su unión como única puerta de salvación. Mediante este drama se entiende igualmente que en el propio ejército francés había una escisión entre sus miembros, pues algunos estaban declaradamente cedidos al fascismo, otros cumplían las órdenes pero, en el fondo no estaban de acuerdo con aquella traición.

Merece señalar que el personaje del teniente reúne varias frentes a la vez, pues es una figura que demuestra el tipo del militar concienzudo, derechista, católico y antes que nada un ciudadano francés. Aquel que rechazó ser vendido y mostraba resignación al tratado de Munich⁷⁶ saliendo de Francia para ir al sur argelino, del cual tuvo que salir de mal manera como dice él, aquel Regimiento enviado allí en la Argelia francesa de aquel tiempo, precisamente el campo de concentración de Djelfa. Todo esto de un lado y el rechazo rotundo de la entrega de su país sin resistencia alguna a los nazis del otro lado. “pintor: pero tú eras de derechas y católico; teniente: y lo sigo siendo. Pero no soy ni seré vendido”(Aub, *Morir por cerrar los ojos*, 2007, p. 184).

Pues, el teniente resulta ser aquel francés que le avergüenzan las posturas tomadas por los dirigentes de su país, ante el caso checo con los acuerdos de Munich, ante el

⁷⁶Tratado de Munich, el 30 de septiembre de 1938 en el cual Francia, Gran Bretaña e Italia cedieron a Alemania lo que ahora se llama la República Checa.

caso español con la política de no intervención, y ante el caso polaco que a diferencia de Francia, no sólo no se rindió ante las fuerzas nazis, sino que creó un movimiento de resistencia del cual resultaron contribuciones militares con las fuerzas aliadas. “teniente: ¡yo no quiero vivir de limosna! Yo no quiero andar por el mundo oyendo a cada paso ¡pobre Francia! No quiero sonrojarme al tropezar con un polaco, un checo o un español.” (Aub, *Morir por cerrar los ojos* , 2007, p. 184)

En definitiva, a más de los motivos citados arriba sobre la derrota francesa, el drama *Morir por cerrar los ojos* da cuenta también de la cobardía, del fanatismo de los gobernantes derechistas “cerrados a todo lo que no sea lo suyo” (p. 185); “la miopía suicida de los políticos, militares encastillados en su fanfarronería” (p.185), la unánime irresponsabilidad, pasividad y actitud egoísta, que sólo le importaba la comodidad del presente, ni la historia ni el futuro. Es como si Aub estuviera parafraseando el dicho de Luis XV, mencionado dentro de la obra, en las palabras de Juan “después de mí, el diluvio”(Aub, *Morir por cerrar los ojos* , 2007, p. 125), pues lo comenta en la boca del teniente como sigue: “quizás no querían la derrota pero en su fondo incontrastable la esperaban. Vendidos los periódicos al mejor postor extranjero... apegados todos al presente sin importarles la historia ni el mañana” (Aub, 2007, p. 186).

Parece que Max Aub tomó el caso francés desde todos sus ángulos, poniendo el foco sobre unos puntos tan impactantes sobre todo para su país España, que vivía la Guerra Civil en aquel entonces, tal es el caso del asunto de la política de no-intervención. En el presente drama, Aub evidencia cómo la quimera de aquella política de no-intervención cuyos autores fueron principalmente los franceses, elaborada para el caso español, llegó años más tarde, a las tierras de la misma Francia con la cara del fascismo. Incluso creando una contradicción entre sí, siendo fascistas detienen en los campos de concentración a los antifascistas, y es lo que ilustra el pasaje siguiente:

Luis: ¿Cómo querías que ganaran la guerra si no la querías hacer? Lo que sucedió es que para ellos ha continuado la no-intervención. Así nos ahogaron y se han ahogado ellos. Si los oficiales eran fascistas y el pueblo veía encarcelar a los antifascistas, ¿qué podías esperar? Dicen que los alemanes tenían ciento cuarenta divisiones y ciento diez los franceses. ¿No te parece suficiente para resistir? Si nosotros...

Acompañante: bebían demasiado

Luis: las clases poseedoras no vacilaron en traicionar a su país por su clase.(Aub, 2007, p. 211)

El autor de *Morir por cerrar los ojos* intentó acercar los dos casos el de Francia y el de España, pues como la primera había mostrado indiferencia ante el caso español durante la guerra civil, una pasividad notoria ante la dictadura y los actos de genocidios. Un año después y el día 22 de junio de 1940, Alemania ocupa Francia. Y así la pandemia del absolutismo que estaba en el vecindario español, ante el cual estaba callada Francia, llegó después a sus tierras, como un precio inevitable de los actos de indiferencia y pasividad.

Así pues, en la obra de Aub notamos un grito, una invitación a la consciencia y la moral, una respuesta o una reacción de la política de no intervención cuyo principal autor era Francia, aunque respaldada por Gran Bretaña. Esta política cuyo objetivo era no intervenir los demás países de gran potencia en el caso español durante la Guerra civil, fue infringida por la Alemania nazi, la Italia fascista y el Portugal salazarista, apoyando el bando sublevado (derechistas), y por la Unión soviética apoyando el bando republicano. De allí, en la obra encontramos que en la Francia tanto de la política de no intervención como en la Francia nazi, el ser rojo era un delito, puesto que ello quería decir ser republicano respecto al caso de España.

Es por esta razón -la razón del silencio- la indiferencia y la pasividad ante la política dictatorial que culminó una guerra civil que duró tres años, que Max Aub se dirige en la dedicatoria de forma directa a los políticos responsables de aquel tiempo, responsables de lo que ocurría en España y de la expansión nazi: Neville Chamberlin, Eduard Daladier, Leon Blum, les dedica este drama para que vean el resultado de sus obras, como aparece a continuación:

“A los desleales inventores y lacayos de la “no-intervencion”, empapados de tanta y tan noble sangre española, Neville Chamberlain, Edouard Daladier, Leon Blum, con el desprecio de todos y muestra de su fraude, que tan caro pagaron sus pueblos”(Aub, 2007, p. 91)

Luego al avanzar en la obra encontramos en la conversación que entabla Juan con María sobre el propósito del karma diciendo:

Juan: No. Eso creéis los que no tenéis fe en él (el mundo del mañana). Porque olvidáis al hombre. Cada cual tiene la vida que merece; por eso no creo en el otro mundo. Castigos y recompensas las ganamos aquí todos los días, todas las horas, en cualquier momento. Te dan lo que vales. (Aub, 2007, p. 124)

Luego agrega “Juan: ... ‘Después de mí, el diluvio’ dijo el rey más francés, por lo visto. Lo malo ahora es que el diluvio os ha llegado antes que la muerte y moriréis de la tormenta que habéis desencadenado con vuestra cobardía.” (Aub, 2007, p. 125)

Siguiendo en el aspecto político, encontramos que Aub ha tratado en la presente obra la dictadura, la democracia y la libertad. Ha abordado el tema de la dictadura en el mundo atendiendo al fascismo. Pues en el diálogo del personaje Vaudier y su acompañante, se entiende que Aub no cree en las democracias, puesto que para él son fingidas y aparentes. Se deduce del diálogo que aparece a continuación, que podría que

el fascismo tuviese su fin pero no la dictadura, puesto que se piensa que si se va uno habrá un grupo de dictadores, que como lobos bajo la piel de oveja defiendan seriamente la democracia.

Vaudier (a su acompañante): -si de verdad creéis que reemplazar a Chamberlain por Churchill da la libertad al mundo, vais aviados. Yo creo, con vosotros, que, a pesar de todo, Alemania perderá la guerra porque acabara, como siempre, haciendo tonterías. Pero también creo que el fascismo la ganara bajo la piel de la oveja.

Acompañante: entonces, ¿por qué no te haces fascista?

Vaudier –porque hay algo dentro de mi –idiota, si quieres- que no me deja. Veras una pléyade de dictadores defendiendo muy serios la democracia...(Aub, *Morir por cerrar los ojos*, 2007, p. 208)

Llegamos al punto de la Guerra Civil española, y observamos que en la obra Aub no deja de aludir a lo que pasó durante esta misma, pues en un pasaje que ha sido censurado, en la edición española de 1967, un personaje cuenta la manera cruel con la cual gente inocente fue matada. “viejo achacoso: yo vine andando desde Zamora; allí había uno al que llamaban “el descabellador” porque los mataba con una aguja. “Zas”, en el cogote. Así se cargó a más de doscientos. Delante de la fosa: “zas”, y al hoyo”.(Aub, *Morir por cerrar los ojos*, 2007, p. 211)

Como otra escena de la Guerra Civil española, tenemos a lo que ha contado el personaje republicano Villanueva, describiendo un choque entre las fuerzas franquistas y los republicanos. El pasaje fue omitido igualmente en la edición española de 1967.

Villanueva –los de las Juventudes estábamos en la calle. Un tranviario gritó: “¡viva la República!”. Y un teniente que iba a su lado le pegó un tiro. Enseguida se armó la ensalada. Tomaron la Telefónica y el centro de la ciudad.(Aub, 2007, p. 213)

En definitiva, a lo largo de la obra se pinta mediante una serie de diálogos pertenecidos a varios internados con sus acompañantes y mediante voces y réplicas de muchos personajes de diferentes partes del mundo, tanto la situación de estos mismos y las causas infundadas que las dejaron estar allí, como la situación política de Francia durante la II Guerra Mundial. Pues a través de esta obra se ha podido tener una imagen panorámica de lo que estaba pasando en el mundo en los momentos más candentes de la historia, en donde cada personaje y su procedencia y su propia historia que esconde el aspecto político de su propio país.

3.1.4. Espacios de indeterminación

No faltan en la obra las pausas, los momentos de silencio que obligan al lector imaginar, montar una escena en una representación imaginaria, completar lo que falta de descripciones sobre los actores, las escenas y las acciones, rellenar huecos y resolver enigmas, crear coherencia entre los elementos aislados. Las pausas se encuentran mayoritariamente en las conversaciones de intimidad que revelan los sentimientos y los pensamientos de los personajes tal como es el caso de la conversación que mantienen Juan y María en las páginas 122 – 128.

3.1.5. La atmósfera de la pieza

La acción de la obra ocurre en un ambiente de intriga y frustración, dado que tanto los personajes como el lector mismo no se para de buscar donde está la verdad, qué partido podría tener la razón, una atmósfera que suponen las guerras y que termina siendo trágica con la muerte de Julio al final.

4. Los signos de la representación según Kowzan

4.1. Signos auditivos y sonoros

4.1.1. Texto hablado

La palabra

Como criterio esencial en un texto teatral es su particularidad de basarse sobre la forma del diálogo. Pues la obra *Morir por cerrar los ojos* contiene diálogos pero lo que más prevalece son los polílogos y lo que más la distingue a esta pieza es el coro, o el canto de la Marsellesa al final de la obra, iniciado por María y seguido por los internados de diferentes acentos.

María: Allons enfants de la patrie...

Coronel : !Cállenla ...!

Por lo que fuere, quizá por la fuerza de su himno nacional, los Soldados no se atreven a ello. De los pechos de los internados, con la emoción de la muerte y los más diversos acentos, sale, a coro, “la Marsellesa”:

“...Le jour de gloire est arrivé,

Contre nous de la tyrannie

L’étendard sanglant est levé. (bis)

Entendez-vous dans les compagnes... »(Aub, 2007, pp. 229-230)

Pues según Carmen Venegas Grau (2007) “la Marsellesa, símbolo de los valores revolucionarios por antonomasia, puede interpretarse como el reflejo del inconformismo, la rebelión llena de fe en la lucha, una lucha activa, colectiva y solidaria”(p. 58).

Es por resaltar que la lucha aquí traspasa las fronteras y todos los nacionalismos e identidades para pasar a representar la identidad humana, y al hombre en su

universalidad y colectividad. Esa lucha puede ser entendida, asimismo, como la que lleva Aub con su escritura, alzando la voz de una colectividad de exiliados frente al silencio impuesto por el totalitarismo y la dictadura. La lucha de Aub, a pesar de contener una cierta esperanza de salvación, tiene su parte de incertidumbres, de miedos y del no encontrar compañía en ese camino, y es lo mismo que dice el propio autor en su diario del 13 de mayo de 1954: “el luchar sólo tiene sus terribles inconvenientes: el sentir la soledad, la duda constante de la inutilidad del esfuerzo, el resquemor del silencio con su caudal de dudas, la falta de público lector” (Aub, 1998, p. 243).

El tono

La forma, el acento y la entonación con los cuales se profieren las palabras, dicen mucho del sentido que se quiere dar. Notamos en la obra que la Marsellesa ha sido cantada por María al final, con gritos y rebelión como aparece en las didascalias, después de intentar tapparla la boca un soldado, se defiende y “María empieza a cantar, ronca” (Aub, 2007, p. 229).

Se tiene que saber que no es la primera vez que aparece la Marsellesa en los textos de Aub, sean los inéditos o los publicados. Pues uno de estos últimos ha sido *Campo francés*, del cual salió la presente obra *Morir por cerrar los ojos*, pero la diferencia reside en que en la primera obra ha sido cantada por un personaje secundario, Villanueva, y con una voz desgarrada y lenta, lo que le da un matiz trágico. A lo que en la presente obra, es la protagonista quien la canta y con una entonación de rebeldía y esperanza, como la misma Carmen Venegas Grau (2007) lo explica:

En *Morir por cerrar los ojos* es María, el personaje femenino protagonista del drama, quien empieza a entonar la canción, como un símbolo de rebeldía esperanzadora... así, el simbolismo de este himno, y el mensaje final de la obra,

varían en función del sujeto que lo interpreta en voz alta y el canto se llena de matices que sólo son apreciables desde un análisis intertextual.(p. 58)

Igualmente, observamos que el coro sale de los pechos de los internados, con la emoción de la muerte y los más diversos acentos, pero lo que más importa es el hecho de que el canto ha sido colectivo. Este detalle lleva a la conclusión de que sólo se halla esperanza en la salvación colectiva. Es como si hubieran entendido todos lo que ha recogido el autor en su obra *Gallina ciega* sobre la lucha: “ha de ser larga y por fuerza, además, incierta en su desenlace. Pero si se renunciara a luchar es cuando no habría nada que hacer. Porque si algo hemos de lograr es por la lucha misma. Lo cual no es prometer la victoria”(Aub, 1995, p. 164).

Por añadidura, llama la atención el silencio o el hecho que no puedan participar los soldados en el canto de la Marsellesa: “por lo que fuere, quizá por la fuerza de su himno nacional, los soldados no se atreven a ello” (Aub, 2007, p. 230). Esto da por entender que al final vencen los gritos y las voces solidarias frente a la represión y la imposición totalitarista del silencio, permitido por las democracias liberales que poco antes han abandonado el caso republicano español a su suerte.

Aquel tono de los internados y de María al final de la obra, deja la pinta esperanzadora y humana con la cual es conocida la obra de Max Aub, precisamente su Teatro Mayor. Igual que en *Morir por cerrar los ojos* en su obra *Tránsito*, un personaje deja esta esperanza, como ha sido comentado por el catedrático Manuel Aznar Soler(1998) haciendo referencia al protagonista que es un español exiliado a México:

Emilio, quien poco antes había afirmado que “hay que hacer todo lo que se pueda” [...], expresa una honda convicción maxaubiana: la de que el futuro no está escrito

porque no existe un fatalismo inexorable, la de que el fin de la historia no está escrito sino que depende de la voluntad transformadora del hombre. (p. 187)

4.1.2. Efectos sonoros no articulados

La música.

No existe mucha música en la obra pero sí, algunas canciones, como las aparecidas en las didascalias siguientes: “luego se oirá, lejana, una canción del Campo. Rafael y otros pasan hablando antes de salir” (p. 212). Esta didascalia viene para hacer el ambiente de un campo de concentración en la pieza.

“llega, lejana, una canción cantada a coro: “la Carmela”.

El ejército del Ebro

Bum bada bum, bada bum

Bum bum.

Una noche el río pasó-o

Ay Carmela, ay Carmela

Una noche el río pasó-o

Ay Carmela, ay Carmela, etc., etc. (Aub, 2007, p. 221)

Esa canción que designa la defensa de la patria y la acción revolucionaria frente al invasor, la ha usado el autor en la obra dentro de una situación paradójica, de que en vez de luchar los franceses contra los alemanes, están ocupados por entretenerse con las mujeres de los detenidos en los campos de concentración.

Efectos sonoros.

En la obra, encontramos una serie de efectos sonoros que designan significados diferentes, citamos unos de ellos a continuación:

Llama la atención el tipo de silbido que ha producido el Soldado Malhombre, después de darse cuenta que ha matado a Julio en su intento de fuga. “el Soldado Malhombre saca un pito y empieza a chiflar desesperadamente” (p. 225). Aquel silbido desesperado, da la sensación de que los intentos de salvación individual, acaban yendo a un camino fatal sin esperanza.

Como otro efecto sonoro, se encuentra en la obra:

Voces de los que están aglomerados ante la puerta gritan “¡los nuevos! ¡Los nuevos [...] se oye hasta el final del acto cómo van pasando lista. Los nombres no llegan a distinguirse, sólo se oye la contestación: “¡presente!” de los detenidos.(p. 174).

Los gritos, las voces de la multitud de detenidos, indica el estado de pánico por el cual pasaba Francia, el sistema de campos de concentración no hizo más que dejarla entrar en una crisis política, económica (por no poder sustentar los cargos financieros), e ideológica incluso.

Por añadidura, los bombardeos indican la época histórica en que se desarrolla la acción de *Morir por cerrar los ojos*, momento en que era realidad la ocupación alemana de la capital francesa y del éxodo trágico. Lo que parece más expresivo es la ubicación de este sonido de bombardeos en la obra, pues en el primer cuadro del segundo acto, vienen justo después de las palabras de Luisa, personaje que simboliza en la obra la clase burguesa y ciega a los males ajenos, incluso las clases medias, que han aceptado la ocupación nazi, en la medida de que no sea perturbada su comodidad.

Luisa: ... ¡si no fuese por ustedes, yo estaría en mi casa de Neuilly, con mis perros y no aquí, perdida, abandonada en una carretera! ¡si Hitler acaba con su gentuza, casi me alegraría de que ganase! (se oye más cercano el bombardeo).(Aub, 2007, p. 189)

El personaje de Luisa simboliza el máximo grado de xenofobia y antisemitismo fascista, dado que habla con un tono peyorativo sobre los extranjeros: “ ¡Por vuestra culpa tenemos guerra! Toda esa hez infecta de españoles, de balcánicos, de árabes, de judíos, sucios, asesinos, indecentes, ladrones asquerosos, sólo movidos por la envidia de nuestras riquezas, populacho indecoroso que hiede!”(Aub, 2007, p. 189).

Los sonidos en la obra *Morir por cerrar los ojos*, poseen una relevancia que podría incluso reemplazar la acción. El sonido de los bombardeos se hace más cerca y fuerte, cada vez que hable el personaje de Luisa, creando un efecto reactivo que da mucho a entender sobre las razones que han llevado a todos a tal situación.

4.2. Signos visuales

4.2.1. Expresión corporal

Mímica.

Como otro gesto notado en la obra: “En la puerta de la barraca, el Griego mira una libreta. Tras la alambrada, en hilera, los presos se pasan pedruscos” (p. 202).

El personaje del Griego, es el que más soplón es, y al mismo tiempo es el que más consideración tiene entre los dirigentes de la cárcel. Su hecho de mirar en una libreta y no formar parte de la hilera de los internados, presentado en las didascalias citadas anteriormente, demuestra cómo en los campos de concentración ponen a la cabeza de un grupo de internados, el que más chiva. Lo vemos también, al ayudar los Gendarmes al Griego para encontrar a Juan y transferirle a otro sitio, sólo para que no pueda no huir con su hermano Julio.

“por la izquierda entran el Griego y dos Gendarmes.

Griego: Ferrándiz, te buscan. (a los Gendarmes.) Ese es.”(Aub, 2007, p. 217)

Gestos.

En la pieza, el hecho de cobrar consciencia por la necesidad del compromiso, lo vemos en el abrazo que se dan María y Juana, ésta que junto con su marido y Juan han intentado varias veces hacerles enterar a María y Julio, representantes de la franja social indiferente, de la necesidad del compromiso.

“María se queda parada al oír el deseo de Juana. Se abrazan” (p. 221).

Asimismo, al final de la obra cuando María consigue salvarse de la ceguera, y echarles en la cara la verdad a los soldados y al coronel, y en su grito esperanzador de una Francia nueva, un soldado intenta hacerla callar al tatarla la boca. Este gesto parece en la obra como signo de los intentos de los militares en hacer callar la gente y toda persona con conciencia.

“María: ¡vuestra podredumbre servirá de abono a una Francia nueva...!

Coronel: ¡háganla callar de una vez!

El Soldado Primero intenta poner la mano ante la boca de María. Esta se defiende.

Soldado Primero: ¡Perra! ¡Me ha mordido! ” (Aub, 2007, p. 229).

Y a pesar del trágico final, siempre reina en la obra la esperanza. La esperanza de llegar a la salvación, tras una lucha activa contra la tiranía y la opresión. El grito de María va en sintonía con lo que proclamó el general De Gaulle desde Londres, aquel llamamiento a los franceses libres, que se oponían a la decisión del mariscal Pétain, de firmar el armisticio con Alemania.

A veces las didascalias vienen para contradecir lo que se dice, y es lo mismo que ocurre con las didascalias que corresponden al Sargento, sus gestos y su tratamiento a un enfermo, no hacen legítimas sus quejas por la falta de sentido común.

- El Sargento que, pavoneándose majestuoso en su inspección, llega hasta el Enfermo. A este.

- Le da un puntapié

- Le vuelve a dar con el pie. El enfermo no hace más que quejarse.

- El Sargento se inclina, coge al Enfermo por el cogote y lo pone en pie.

- El Sargento suelta al Enfermo, que cae como un guiñapo. (Aub, 2007, pp. 163-164)

Quizás lo que marca las obras de Aub es el hecho de que a más de exponer situaciones problemáticas, siempre deja una brecha por la cual se asoma la luz esperanzadora, y unas propuestas de salida de aquel laberinto. En la obra *Morir por cerrar los ojos*, el autor presenta cuatro posibilidades para salir de aquella situación caótica, tres de ellas son fracasadas y sólo la cuarta posibilidad encarnada en los dos personajes, el Pintor y Juan que podría mostrar una salida de la crisis que vivían todos.

La primera solución ha sido la encarnada en el personaje don Protestas, es la de la palabra, las reivindicaciones verbales ya no son una solución, sino se debe actuar pasando a la acción. La solución de la reacción presentada por Jorge tampoco se presenta como suficiente, si es pasiva e inactiva, sus gestos presentados en las didascalias del texto, lo demuestran:

- Jorge ha abierto y leído su carta y permanece inmóvil, sentado en una silla, como una piedra. (P. 165)

-Jorge sigue inmóvil en primer término (p. 167)

Pinto está al lado de Jorge que no se ha movido (p. 172)

-Jorge se levanta, rígido, y cae preso de un ataque epiléptico. (p. 172)

La tercera propuesta es el intento de recurrir al sacrificio individual, y es lo que presentan los personajes, el alemán Von Ruhn, que se ha suicidado en el campo de concentración antes de la entrega de los detenidos a los nazis: “da a entender, con un gesto, que se ha degollado” (p. 174). Y del Teniente Bernard, que decide ir al frente, aunque se encuentre solo, temiendo tener una vida vergonzosa.

Una pléyade de nuevos personajes ilustra la xenofobia francesa, el materialismo y la lucha contra la igualdad, salvo un personaje, el Teniente Bernard, que simboliza el pesimismo del clarividente que presagia el futuro de Europa. Para este último, ante la indiferencia de Francia frente al avance del fascismo, la única salida es el suicidio. Juan encarna la postura opuesta, al confiar en la salvación colectiva, negando la utilidad del sacrificio individual. (Grau, 2007, p. 42)

Como cuarta solución que introduce Aub en la obra *Morir por cerrar los ojos*, es la lucha activa, que propone el Pintor, junto con el esperanzador humanismo solidario, representado en el personaje de Juan. Así lo reafirma el mismo autor en su nota preliminar de la obra base de esta pieza, *Campo francés*: “el hombre –solo- tiende a la destrucción, a la muerte; y el mundo, la humanidad, a la vida” (Aub, 1998, p. 14). Esta última propuesta, la del humanismo solidario como un verdadero redentor de las crisis, la ha incluido en su obra *No* (1949) pertenecida al mismo Teatro Mayor, en las palabras del personaje Hermann:

Ajáis con desenvoltura, pisoteando con soberbia cualquier intento de convivencia, convencidos de vuestra inatacable superioridad, [...] olvidándose del hombre, que no cuenta; para los comunistas, que lo sacrifican sin piedad al establecimiento de un mundo más justo; para los norteamericanos, que lo transforman en un punado de dólares [...], como una mercadería, lo que es, quizá, todavía más asqueroso. Y porque creo en el hombre, en el hombre de carne, hueso y libertad, soy optimista. Pasará lo que tenga que pasar, pero el mundo no se salvará ni por comunista ni por capitalista, sino por el humano. (Aub, No, 1969, pp. 91-92)

Llama la atención en el presente drama el encogimiento de hombros por varios personajes, lo que refleja la pasividad y la indiferencia tanto por parte de la sociedad como por la clase dirigente en aquella época, citados unos por Aub claramente: Daladier, Blum, Laval, Chamberlain, Mandel, Koltchak, el Mariscal (Pétain). Como es el caso del Conde al preguntarle un detenido sobre lo que les acaba de dictar el comandante: “El Conde se encoge de hombros” (p. 204). Un internado tras advertirle Juan de no acercarse a la alambrada para no ser penalizado, “El internado se encoge de hombros” (p. 215); un Gendarme tras preguntarle Maria sobre la procedencia de la gente en éxodo “Gendarme primero: (encogiéndose de hombros) (p. 176); “el Gendarme segundo se encoge de hombros” (p. 177); y lo que demuestra mayor indiferencia es el encogimiento de hombros de un Sargento, tras preguntarle un Capitán sobre su parecer en lo relativo a las condiciones del armisticio franco-alemán.

“Capitán: ...¿has leído las condiciones del armisticio?”

Sargento: sí, claro.

Capitán: ¿qué te parece?” (pp. 191-192)

El Sargento se encoge de hombros.”

Igualmente, el elemento femenino en la obra, salvo unos casos como el personaje de María al final y Juana la mujer de don Protestas, representan aquella postura de inacción de una Francia indiferente ante el nazismo. La misma Carmen Venegas Grau lo explica así:

Muchos de los personajes de la obra son el reflejo de esa sociedad caracterizada por la pasividad, la inacción (a través del encogimiento de hombros de los personajes, que colma las acotaciones de la obra), la falta de preparación y anticipación, la confianza en la invulnerabilidad de la Línea Maginot...es de resaltar que la mayoría de los personajes femeninos de la obra, tales como Madame Meunier, la Portera, Madame Goutte o la madre de Rosa, vecinas de María, la protagonista –e incluso esta última antes de abrir los ojos- representan a esa Francia muda, dormida, apolítica, indiferente y acomodada, responsable del derrumbamiento francés por cerrar los ojos al nazismo.(2007, p. 47)

Y termina agregando:

así pues, dos Españas se enfrentan en el exilio, tal y como ocurre en la obra *Morir por cerrar los ojos*: la de los militantes que reivindican la memoria de la España no dictatorial –cuyo prototipo es el personaje de Juan- frente a la de los conformistas o “traidores” –simbolizada por el personaje de Julio-”.(Grau, 2007, p. 26)

4.2.2. Movimiento escénico del actor

El movimiento de Julio al ir a la alambrada para salvarse él solo, representa el caso de Francia que ha caído víctima de su actitud egoísta y su intento de salvación individual frente al totalitarismo, creando con Inglaterra la política de no intervención.

Julio muere por cerrar los ojos, por falta de valores y valor- y con él cierra los ojos de forma definitiva la Francia de libertades, por el hecho de callarse, de pasar indiferente ante los casos opresivos que viven los países vecinos como España. El optar por la salvación individual, y el cerrar los ojos ante los casos ajenos, definitivamente llevan a la muerte, esto es lo que quiere comunicarnos lo que ha ocurrido a Julio y por extensión a la Francia de “Liberté, Egalité, Fraternité”.

Por otra parte, llama la atención el movimiento del personaje de María al discutir los dos hermanos, enfrentándose hasta la disputa, sobre sus posturas, Juan con el militarismo, y Julio con el conformismo. María se interpuso entre los dos. Dicha postura explica el dilema en que estaba María, seguir el inconformismo de Juan o permanecer en la indiferencia de Julio:

“Juan: si se hubieran levantado a tiempo contra el imperialismo fascista...

Julio: ¡Cómo te oiga una palabra más de tu cochina política, te aplasto!

Juan: ¡Prueba, cobarde!

María se interpone entre los dos.”(Aub, 2007, p. 138)

Los movimientos del personaje Julio, después de que María le anuncie junto con Juan el plan de la fuga para los dos, indican la situación en que estaba la sociedad francesa de los años 40, la de denuncias, y delaciones incluso en el seno de una misma familia como lo explica Aub en su diario del 24 de marzo de 1951:

¿qué se puede esperar de un mundo así organizado si no es el miedo, el callar, el fingir, la mentira? ¿no te das cuenta de que llegamos a pisar el mismo terreno que aborrecemos, tanto tu como yo, de la vida policiaca, nazi y falangista, donde los hijos denuncian a los padres, los hermanos a los hermanos. (1998, p. 182)

Pues, en la obra justo después de despedirse María de los dos hermanos, Julio pide ver al comandante para denunciar a su hermano Juan en su intento de huir de la cárcel por la noche, para que pueda salvarse él solo.

María abraza a Julio. El comandante sale, cerrando tras él su puerta. María, bajo, a Julio.

Hasta la noche.

Julio acompaña a María hasta la puerta. María sale. Julio vuelve, pensativo, hasta el centro de la escena. Entra el Sargento.

Julio: Mi Sargento, el comandante le llama.

El Sargento se dirige a la puerta del Comandante.

Julio: Hágame el favor de decirle al Comandante que quiero hablar con él lo más pronto posible. Es un asunto urgente.

El Sargento asiente con un gesto y abre la puerta. Julio mira a derecha e izquierda.

Muy urgente. (Aub, 2007, pp. 200-201)

Traiciones y denuncias había incluso entre vecinos, en la mayoría de los casos con la intención primaria de tomar un negocio al denunciado, quitarle el piso en el que vive, quedarse con su mujer, o por cualquier otro interés. Es por esta razón que Juan preguntó a María, buscando la razón de la detención de Julio:

María: ¿así que tú crees que te buscan a ti?

Juan: sin duda. A menos que...Oye, ¿alguien quería quedarse con la tienda?

María: Que yo sepa, no.

Juan: ¿Te ronda alguno de cerca?

María (sorprendida): No ¿por qué?

Juan: son razones de denuncia bastante frecuentes. ¿Cómo os lleváis con los porteros?

María: muy bien.

Juan: ¿y con los vecinos? (Aub, 2007, p. 113)

Pues razones como estas: no portarse bien con un vecino o un portero, el antojarle alguien la mujer de otro (el caso de Jorge) o su negocio (lo que ha pasado con el personaje Pinto), han sido, y valga el tono irónico, delitos suficientes para una detención. Una denuncia anónima, que lleva al denunciado, extranjero en la mayoría de los casos, pasar un largo periplo en los campos de concentración.

Pinto (a Jorge): Anda, Jorge, ¿no oyes? Nos vamos.

Jorge permanece inmóvil; luego, enseña a Pinto la carta que ha recibido.

Jorge: se ha salido con la suya.

Pinto: ¿tu mujer?

Jorge: ¡Golfa! ¡Perdida! ¡Canalla! Y lo peor es que ella no tiene la culpa, sino ese sinvergüenza de policía que la perseguía desde antes de que nos casáramos. Me metió aquí...y ahora ha conseguido lo que buscaba. ¡Ah, no, no y no! (Aub, 2007, p. 172)

En el caso de Pinto, la razón de su detención ha sido el antojarle el dueño de la casa su carnicería.

Pinto: Usted lleva casi tantos años como yo en Francia y conoce mi carnicería, ¿no?

Pues al dueño de la casa se le ha antojado para su hijo. Llevo cuarenta años establecido, pero como soy sefardita y con una denuncia basta, aquí estoy: por anarquista.(Aub, 2007, p. 171)

Y lo peor, esta denuncia les persigue aun estando en la cárcel:

Mientras el soldado descifra lentamente los sobres, el Griego se acerca al Sargento, que iba a salir; están solos en su término.

Sargento: ¿qué hay?

Griego (señalando, por lo bajo): el centinela es rojo.

Sargento: ¿cómo se llama?

Griego: Bourjois.

Sargento: está bien. (2007, p. 164)

Pero lo que Aub presenta como algo peor en una denuncia, no es la del amigo a su amigo sino es la del hermano a su hermano, puesto que en su cuaderno marrón manuscrito dice: “para ser enemigo de algo hay que conocerlo: cuando mejor, más. No hay odio como el del hermano a su hermano, ni antisemita como el propio judío” (ADV Caja 6-15).

En la obra aparece la figura de Julio denunciando su hermano varias veces, como queda claro en el caso siguiente:

“Julio se precipita hacia el Sargento.

Julio: ¡Sargento! ¡Sargento!

Sargento: ¡Cállate la boca!

Julio: ha llegado mi hermano, ¡al que confunden conmigo! ¡Hay que decírselo al Comandante! El es el revolucionario. ¡Está aquí! ¡Es aquel!”.(Aub, 2007, p. 171)

Lo mismo lo confirma Juan a María:

Se acabó. Lo mejor es que lo sepas de una vez: Julio se ha convertido en un chivato indecente. Todo lo que le digas lo repetirá al Comandante del Campo. No le domina más que una idea: ¡denuncia! ¡denunciar! ¡denunciar! No rezuma odio, que es una pasión, sino rencor, bajeza, resentimiento. Nadie le habla en el Campo como no sean traidores de su casta.(Aub, 2007, p. 199)

Pues, después de proponerles su plan de fuga María a Juan y Julio, éste delata a su hermano y opta por la salvación individual, el hecho de dirigirse a la alambrada para escapar solo, y el destino fatal de su muerte por un tiro de un soldado, reafirma la idea de Juan de que no hay otra salvación más que la colectiva.

En la obra, se destacan didascalias que remiten al estado político, económico e ideológico que vivía Francia durante la II Guerra Mundial. Una fiebre de detenciones y arrestos estaba viviendo por no llegar a determinar el verdadero enemigo, ello dejó incluso a los más altos responsables estar en una situación sospechosa o incluso de enemistad en algunos casos. Pues, después de anunciar un soldado al Comandante que van llegando unos dos cientos detenidos más al mismo campo, se introduce la didascalia que indica los movimientos de los nuevos detenidos "...De dos en dos van entrando los nuevos detenidos, que se paran en el centro de la escena; entre ellos, Juan." (Aub, 2007, p. 167).

Ese movimiento de los detenidos nuevos entrando al campo, determina no solamente la Francia que se ha convertido en tierra de internamientos y campos de concentración, sino también los momentos de tensión que vivía el país en la primavera de 1940 de arrestos masivos, dado que las detenciones del mayor número posible de extranjeros, ha sido la medida más tomada en momentos de mayor amenaza. Se entiende mediante el movimiento de los internados y sus gestos que Francia estaba pasando por una confusión social, una política de internamiento aleatoria y caótica que no era más que una señal de una guerra ideológica.

Igualmente, notamos otro movimiento masivo de los personajes, esta vez refleja el trágico éxodo hacia el Sur de la población civil que huye del París ocupado por los nazis: "por la puerta entreabierta y la ventana se ven pasar gentes que huyen de la

invasión. 16 de junio de 1940, en el centro de Francia. En el suelo duermen varias personas que no se despiertan en todo el acto” (Aub, 2007, p. 176).

Por añadidura, es por destacar las didascalias con las cuales se inicia el tercer acto, sobre los movimientos de los internados que estaban formando una fila para pasar el uno al otro pedruscos. Aub incluye el detalle de la dirección en la cual desplazan las piedras, primero de derecha a izquierda y con un mando de un teniente, cambian la dirección de derecha a izquierda. Estos movimientos interpretan lo que viene justo después, en el diálogo del pintor con un profesor alemán, de que el gobierno francés ha cambiado de postura y los tiene detenidos por la misma razón que oficialmente defiende Francia, el estar con el fascismo tras firmar el armisticio con los alemanes. Pues los internados, ven insensato e incluso imbécil el hecho de detener a los alemanes, ahora que están en una Francia alemana.

Tras la alambrada, en hilera, los presos se pasan pedruscos, de mano en mano, en cadena, de derecha a izquierda. Van vestidos con harapos, medio descalzos, entre ellos el Conde Polaco, muy elegante. Por la izquierda entra el Teniente Combs, se para y espatarra en medio de la escena.

Combs (con voz de mando): -izquierda, izq...!

Los internados cambian la dirección de su trabajo, pasan ahora las piedras de izquierda a derecha. El Teniente sonrío satisfecho y sale por la derecha.

Pintor (al profesor que está a su lado) -¿se puede comparar esto con los campos alemanes?

Profesor: -Todos preguntáis lo mismo. Allí éramos todos alemanes, y enemigos los unos de los otros. Esto es peor, porque es imbécil. Nos han encerrado por defender

lo que, oficialmente, defiende el gobierno que nos aprehende. Se vengan en nosotros de su incertidumbre, de su falta de fe. (Aub, 2007, pp. 202-203)

4.2.3. Apariencia del actor

Peinado.

El único comentario sobre el peinado en la obra es el relativo a María al final de la pieza. Aparece como despeinada, tras una sacudida que la dejó despertar, y ver las cosas tal como las veían Juan, Juana y su marido don Protestas. “De la garita sale María, llorosa, despeinada, desventurada, mordiéndose los nudillos. Sale corriendo por la derecha. Aparece luego, en la puerta de la garita, muy a lo macho, abrochándose el uniforme, el Sargento (Aub, 2007, p. 222).

Vestuario.

La indumentaria de María al principio de la obra y al final es totalmente antagónica. Dado que pasó por un proceso que la dejó ir de la ceguera de la comodidad, a la apertura de los ojos provocada por el dolor. Pues al inicio de la pieza aparece: “María entra por la izquierda acabando de acomodarse una bata de andar por casa” (p. 95). Y al final de la obra se ve descuidada y desventurada, tras salir de la garita del Sargento, la noche en que ha sido planeada la fuga de Julio y Juan. Y como dice el personaje de Juana a María en la obra, todo esto “porque vosotros no quisisteis enteraros” (p. 220).

Igualmente el personaje de Julio al principio, su vestuario indica que llevaba una vida lujosa y una posición bastante cómoda, antes de pasar por los campos de concentración.

“entra Julio abrochándose el cuello, en mangas de camisa” p. 98.

“julio se hace el nudo de la corbata ante un espejo” p. 99.

“poniéndose la chaqueta” p. 99.

4.2.4. Configuración del espacio

Accesorios.

Las didascalias sobre los accesorios no son abundantes en la obra, sin embargo, notamos al principio cuando María y Julio vivían en un piso en París, algunos demuestran la calidad o el nivel de vida que llevaban antes de la entrada de Julio a la cárcel. “un lujoso aparato de radio” (p. 96); “un jarrón del Louvre” (p 97).

Decorado.

En el último cuadro llama la atención el decorado: “La alambrada atraviesa diagonalmente el escenario. A la derecha, una garita. Al fondo, a la izquierda, los parámetros de un barracón” (Aub, 2007, p. 221). Pues, la alambrada que atraviesa la escena, simboliza el límite entre la libertad y la tiranía, entre la salvación y la opresión. Julio que quería cortarla solo y a escondidas, quería atravesar ese límite para ir a su antiguo mundo, pero su intento de salvación individual fracasó haciéndole perder la vida. Un decorado que deja claro el límite entre dos mundos totalmente diferentes, y que atravesarlo sólo será posible mediante la salvación colectiva, encarnada esta última por el personaje de Juan.

En el segundo acto, y precisamente en el primer cuadro, la descripción de la escenografía y del decorado sobrio, da a entender el estado en que estaban los franceses en los momentos de éxodo masivo sin dirección conocida. Gente exhausta de tanto caminar, huyendo de la invasión nazi, sin resistencia.

Interior de una modesta casa campesina, que da a la carretera. Por la puerta entreabierta y la ventana se ven pasar gentes que huyen de la invasión. 16 de

junio de 1940, en el centro de Francia. En el suelo duermen varias personas que no se despiertan en todo el acto. De vez en cuando sube un ronquido. El mobiliario es pobre.

A la izquierda, sentado en una silla, el Pintor, muchacho rubio y fuerte; un Gendarme, de pie, a su lado. Otro habla con María, cerca de la mesa donde descansa, acodada, Emilia. El Campesino, en la puerta, mira el éxodo. Es de día.
(Aub, 2007, p. 176)

Iluminación.

La iluminación no tiene mucha presencia en las didascalias de la obra, salvo unos casos como para indicar si es de día o de noche mediante la luz de luna. Pero es de distinguir, al final de la obra la luz de linterna tanto de un Teniente enfocándola en el cadáver de Julio, como la del Coronel enfocada en María, hasta deslumbrarla. Impidiéndola ver tras cobrar la vista y abrirse los ojos al final.

“Teniente: (enfocando su linterna): no sé, mi Coronel: tiene la cara contra la tierra”
(p. 226)

“el Coronel enfoca a María con su linterna eléctrica; esta calla, deslumbrada” (p. 228)

Lo que ha marcado el inicio del proceso de la “apertura de ojos” por parte de María, fue el caer víctima de la xenofobia de sus vecinos, que consideran a cualquier extranjero como su feroz enemigo. Luego con el sargento que tomó su deshonra como soborno para la fuga de su marido y su cuñado del campo de concentración. Y al final al encontrarse decepcionada por la traición de su marido a su hermano Juan,

delatándole para escaparse solo, y el colmo fue el asesinato de Julio por el soldado. Aquel acto la liberó del miedo, la liberó de la ceguera.

Llegando al cierre del presente capítulo, digamos que hemos podido comprobar la eficacia de los modelos de análisis tanto de Patrice Pavis, de Tadeusz Kowzan como de Anne Uberseld, explicados detalladamente en el capítulo anterior, en desmontar tanto el texto dramático como el texto espectacular, en explotar el sentido de un drama en su totalidad, y en llegar a gestionar su ideología.

Mediante el análisis de la superficie hemos podido averiguar que *Morir por cerrar los ojos* no es más que un drama histórico que grita los males y los sufrimientos no solamente de un hombre sino de toda una clase.

Además, se ha podido constatar a través del análisis de este drama que Aub, fue un dramaturgo de difícil encaje comercial. A pesar del teatro aburguesado que monopolizaba el panorama del teatro español en aquellos años, con un sugestivo eco autobiográfico Aub mostró con *Morir por cerrar los ojos* su compromiso y su activismo inherentes en sus obras.

Mediante el tratamiento del intertexto hemos descubierto que el presente drama de Aub decanta hacia el teatro de Quevedo en su activismo, de Elie Wiesel en su desenlace esperanzador, de Jacques Copeau, en cuanto a su puritanismo y búsqueda de la verdad, de los renovadores de la escena en París, en mantener una reacción contraria al teatro comercial. Asimismo, hemos podido constatar que la obra muestra unos rasgos clásicos aristotélicos a la vez que modernos. Vistos en su linealidad y en su capacidad de llegar tanto a la anagnórisis como a la catarsis, dado que la grandeza de este drama reside en apelar a la empatía del receptor a través de unos personajes y unos diálogos muy bien contruidos.

Por otro lado, hemos podido constatar lo moderno en la huella brechtiana en su actitud batalladora y en su intento de transformar la sociedad.

Por añadidura, a través del análisis tanto de la literariedad como de la teatralidad se ha podido demostrar la apabullante fuerza estética de *Morir por cerrar los ojos* con la cual Aub ha transmitido de la forma más poética posible lo que estaba ocurriendo en el periodo de principios de la Segunda Guerra Mundial en Europa, precisamente en Francia y en España de finales de la Guerra Civil.

Ahondando en la profundidad de la obra, hemos descubierto que nuestro autor nunca ha tenido en sus intenciones seguir una moda o una corriente literaria, dado que observamos su objetivo de historiar, dejar testimonio y comunicar lo que a él le parece como verdad. La obra *Morir por cerrar los ojos* está llena de personajes que dan voz a las experiencias exílicas en campos de concentración, y que dilatan la atrocidad de la política de no-intervención de Francia ante el caso español, del apoyo francés al franquismo, de las detenciones de todos los extranjeros como medida de protección que tomaba Francia en aquel entonces, de las falsas denuncias, de las eventuales causas de la derrota francesa en la Segunda Guerra Mundial ante el fascismo y de la manera cruel con la cual gente inocente fue matada durante la Guerra Civil española.

Dicho lo anterior, mediante el análisis de los signos de la representación hemos podido descubrir que, el presente drama invita a una lucha activa, una lucha que traspasa las fronteras y todos los nacionalismos e identidades para pasar a ser una lucha de toda la humanidad, la del hombre en su universalidad y colectividad. Lo mismo comunica el final trágico de la obra, que da la sensación de que los intentos de salvación individual, acaban yendo a un callejón sin salida. El optar por la salvación individual, y el cerrar los ojos ante los casos ajenos, definitivamente llevan a la muerte,

esto es lo que quiere comunicarnos lo que ha ocurrido a Julio en la obra y por extrapolación a la Francia de “Liberté, Egalité, Fraternité”.

Asimismo, hemos podido constatar que Aub siempre deja una pinta esperanzadora en su obra, y a más de diagnosticar los problemas y las crisis que vivían los internados y toda persona que lucha contra todo totalitarismo y dictadura que silencia las voces conscientes, ofrece soluciones y eventuales salidas, y la que más defiende es la lucha activa colectiva y humanitaria.

En síntesis, hemos podido descubrir en el presente capítulo, que la obra de *Morir por cerrar los ojos* no deja de mostrar estrechos lazos con el mundo real y unas referencias tan directas a la sociedad y la historia de la época en que fue escrita. Lo que justifica su pertenencia a la literatura del exilio, a la literatura comprometida y para algunos “responsabilizada” o para el mismo Max Aub “literatura activa”.

Capítulo IV

Estudio semiológico y analítico del drama burgués *Deseada*

Deseada (1950) es un drama que ha sido escrito en el periodo de la posguerra, momentos en que el teatro español perdió dramaturgos de gran calibre como Lorca, Unamuno y Valle Inclán. En un tiempo en que el teatro fue concebido como una evasión de la sangrienta Guerra Civil que había conocido España. El teatro burgués era lo que monopolizaba las escenas, de modo que la realidad histórica y social quedó poco reflejada, y fue reemplazada por el retrato de los conflictos que podrían tocar la clase media-alta de la sociedad de aquel entonces.

Respecto a su autor, *Deseada* fue escrita en el periodo del destierro de Aub en México, por esto nos vemos preguntando ¿podrá *Deseada* ser el reflejo de la experiencia exilica de su autor? ¿Como ha estructurado Aub este tipo de drama? Y de qué mecanismos se valió para confeccionar una obra de diversión? Son los mismo que los usados en la obra de *Morir por cerrar los ojos*? Todo esto lo vamos a descubrir en el presente capítulo, aplicando las teorías de la Semiología Teatral explicadas anteriormente.

1. La superficie

1.1. La literariedad

1.1.1. Materia de las palabras

En la obra de *Deseada* Aub usa un lenguaje asequible de unas simples conversaciones familiares, dado que la acción no sale de la casa familiar pero llama la atención un uso inusual de un código entre Teodora y su difunto padre Miguel, que difícilmente se puede descifrar.

Podemos observar, pues, la musicalidad del texto en estas aliteraciones que deja el sonido de la “p” repetirse muchas veces. “Teodora: ¿quiepen sepe maparchapa?” (Aub, *Deseada*, 2010, p. 176), descifrándolo Teodora pregunta a su padre Miguel

¿quien se marcha?; como otro ejemplo es: “Miguel: Tipi epenepesrapazopon” p. 176 lo que quiere decir, “tienes razón” ; también es cuando Teodora dice “Teodora: ...hapas, tapa, lupu, epe, gopo...” (Aub, Deseada, 2010, p. 178) para designar: hasta luego, y otras más palabras que sólo padre e hija entienden, y así lo dice Teodora en una de sus réplicas: “teníamos una clave especial para hablarnos sin que nos entendieran” (Aub, Deseada, 2010, p. 132).

1.1.2. Tipos de palabras

Aub en este drama hizo uso tanto del soliloquio, como de los diálogos y polilogos. Para el primero vemos el personaje Pedro manteniendo un discurso consigo mismo y pensando en voz alta, de que fue él la víctima de sí mismo, la víctima de sus escritos, invenciones, e imaginaciones. Víctima de los personajes que ha creado.

(Pedro se queda solo, Nona sale. Toma unos libros y mira uno de ellos. Es un libro suyo. Sonríe)

Pedro: yo mismo me fabriqué esta trampa infalible. Debo parecerme una mosca cogida en una liga cualquiera. ¿Quién me libraré del atolladero si no hay salida? Puedo escoger –como un conejo cogido en su gazapera- entre el tiro de gracias del cazador al acecho el hurón... que ya me alcanza...(Aub, Deseada, 2010, pp. 150-151)

Los diálogos y los polilogos sea entre Deseada y Teodora, sea entre la tríade de Pedro, Teodora y Deseada están llenos de sentimientos tan fuertes como el odio, la ira, la venganza, el amor.

1.1.3. Isotopía y coherencia

Según la clasificación de Esther Lázaro, Aub escribió en su teatro breve entre los años 1946 y 1948 tres tipos de obras que él mismo clasificó en “teatro policíaco”, “teatrillo”, y “de diversión”. *Deseada* según el mismo autor arriba citado pertenece al

teatrillo que presenta “los casos de las piezas que no se relacionan entre sí, que tampoco tiene que ver con temas políticos, pero a las que Aub atribuye más valor que a las clasificadas en diversiones...las obras escritas entre 1946 y 1948 que Aub recoge bajo el epígrafe de “teatrillo” son de caracteres muy distintos” (Lazaro, Max Aub, 2018, p. 49)

Pues el texto de *Deseada* es lleno de metáforas, sobrentendidos y citas literarias, denota un cierto culteranismo. Escrita *Deseada* en el exilio, y en el año 1950, presenta una gran incoherencia que reside en el hecho de no tener ninguna pinta o rasgo del teatro del exilio sino que podría pertenecer al “teatro burgués”. Mediante esta obra Aub intentó alejarse de sus circunstancias en el exilio mexicano y seguir la tendencia que estaba en España, imitando el teatro de Benavente, defendiendo los más rancios valores tradicionales: lealtad, sacrificio, amor, fidelidad, protección, entre otros.

1.1.4. El intertexto

Lo que resalta a la vista a la hora de leer la obra de *Deseada* es la base clásica en la cual se había fundado, puesto que no faltan en ella las referencias a otras prácticas culturales como el teatro clásico de Shakespeare o los libros sagrados como la biblia. La intertextualidad queda bastante clara cuando Aub cita a Hamlet, el protagonista de la famosa obra shakespeariana *Hamlet*.

Pedro: La vocación de Hamlet tiene sus quiebras, Teodora, y ten en cuenta que el dinamarqués creía en Dios y en el demonio. Y claro, no sabía a qué carta quedarse: el espectro de su padre podía ser encarnación del malo dispuesto a perderlo (Aub, *Deseada*, 2010, p. 137)

Asimismo, se observa una meridiana intertextualidad en la frase de Fray Luis incluida en el cuadro tercero en boca del personaje Pedro para describir el estado de ánimo de Teodora: “faltan palabras a la lengua para los sentimientos del alma” (Aub, Deseada, 2010, p. 71). Avanzando más en la lectura a través de Teodora Aub cita unos versículos bíblicos que estaba leyendo Pedro antes de morir: “Acuérdate que mi vida es viento, y que mis ojos no volverán a ver el bien. Los ojos que me ven no me verán más: tus ojos sobre mí, y dejaré de ser” (Aub, Deseada, 2010, p. 155). Luego cita otros versículos: “¿Cuál es mi fortaleza para esperar aún? ¿Cuál mi fin para dilatar mi vida? ¿Es mi fortaleza la de las piedras? ¿o mi carne es de acero?”(Aub, Deseada, 2010, p. 155)

1.1.5. Marcas de literariedad

A pesar de aparecer el lenguaje de la pieza corriente y usual sin un léxico rebuscado o una búsqueda de un efecto poético en los vocablos, la sintaxis y la retórica son muy rebuscadas que dejan al simple lector como si estuviera ante unos trampantojos, dado que la mayoría de las figuras retóricas son semánticas que tocan el sentido tales como, las metáforas, las alegorías, símiles, y es lo que hace el drama tan literario y tan poético.

Una alegoría tan expresiva y profunda, que encadena una serie de metáforas y que aparece en las palabras de Nona:

Nona: [...] dicen que desde hace poco han aparecido víboras por estos campos... (Pedro no contesta) voy a echar unas cartas al correo y a ver a mi hermana...contra las picaduras no hay más que el hierro ardiendo... Duele, pero cura. Deja cicatriz pero salva...(Aub, Deseada, 2010, p. 150)

A modo de una tabla vamos distinguiendo la imagen real de la ficticia en esta alegoría.

Figura: la imagen real y la ficticia en una alegoría

Imagen real	Imagen ficticia
Teodora	Víbora
Casa	Estos campos
Amor de Teodora	Picaduras
Poner fin a este amor	El hierro ardiendo
Olvidar su amor	Cura

Como otra metáfora es la identificación de la situación en que está Pedro con un atolladero: “Pedro: ¿Quién me libraré del atolladero si no hay salida?” (Aub, Deseada, 2010, p. 151)

Llama la atención también la paradoja que usa Aub en boca de Deseada para describir la carne humana: “Deseada: pero la carne resiste. Es dura de blanda” (Aub, Deseada, 2010, p. 14)

Asimismo, no faltan en la obra los símiles tales como en el soliloquio de Pedro en el cual predice que la solución está en su suicidio diciendo mediante un símil: “Pedro: ¿quién me libraré del atolladero si no hay salida? Puedo escoger –como un conejo cogido en su gazapera-entre el tiro de gracia del cazador al acecho el hurón... que ya me alcanza...”(Aub, Deseada, 2010, p. 151)

Pues, asemeja a sí mismo a un conejo cogido en su gazapera dado que él ha caído víctima de sus escritos, de su imaginación, y de sus personajes inventados. Puesto a escoger entre el tiro de gracia del cazador o huir, que fue la hipótesis que le dio Teodora al entrar pero se la quita de la mente enfatizándole que le seguirá como su sombra.

Teodora: (entrando sin mirarlo) y que no se te ocurra huir. Sería inútil. Removería el cielo y la tierra hasta dar contigo...gritaría la verdad por todas partes hasta enronquecer. No se lo dije antes por si prefieras que nos marchemos. Escribes mejor que hablas. Y que no se te ocurra fugarte, Pedro, sería inútil porque entonces: “te quebrantaría con sueño”. De hoy para siempre seré tu sombra y te apoyarás en mí...(Aub, Deseada, 2010, p. 151)

Por añadidura, en la réplica de Deseada se utiliza un símil en el cual se asemeja a Teodora con una tortuga en la indiferencia, en la cruel pasividad. “Deseada: él murió y ella se fue. ¡Tú eres testigo! ¡Se fue! ¡Se fue sin una palabra! Sin una explicación... como una piedra. No, como una piedra, no: como una tortuga. Impasible” (Aub, Deseada, 2010, p. 17).

1.2. La situación de enunciación

1.2.1. Las didascalias

Según Anne Ubersfeld:

A partir du moment où le praticien (metteur en scène) est placé devant un texte écrit [...] il se trouve en face de deux systèmes de signes linguistiques :

a) L'un est fait des didascalies dont la fonctionnalité est de commander et de programmer la construction des signes de la représentation.

b) L'autre sera présent, scéniquement, sous forme phonique (et non plus sous la forme de signes écrits) ; il représente le discours qui devra être tenu sur scène par les comédiens⁷⁷(Ubersfeld, lire le théâtre II l'école du spectateur, 1996, pp. 16-17)

⁷⁷ Traducción propia: “Desde el momento en que el practicante (el director de escena) se encuentra frente a un texto escrito [...] está enfrentando dos sistemas de signos lingüísticos:

a) uno constituido de didascalias, cuya funcionalidad es controlar y programar la construcción de los signos de la representación.

Pues el texto explicado en primer lugar por la autora, consistido en las didascalias está formado por signos que según la misma autora son autónomos y no pertenecen al texto segundo, sino que forman por si solos otro texto. Esos signos lingüísticos tienden a prevenir las ambigüedades que podrían caer sobre el sentido y las interpretaciones que se suelen dar a los diálogos, dan necesarias informaciones sobre la forma de hablar, de actuar de moverse, del retrato físico, tono de voz, la intencionalidad expresiva (si es furioso, sarcástico, ironico... etc), indumentaria...etc.

Y es lo mismo que confirman Greimas y Courtés en su diccionario, sobre la « textualité » (la textualidad) “le texte théâtral de son côté subsume l’ensemble des langages de manifestation (intonation, gestualité proxémique, jeux de lumières, etc.) auxquels il a recours »⁷⁸(Greimas & Courtès, 1979, p. 39)

En la obra *Deseada*, citamos a modo de ejemplo las didascalias relativas al personaje de Nona, que según la catedrática Zerrouki Saliha (1999, p. 06) puede desempeñar el papel de pantomima dado que a lo largo del primer cuadro no aparece sobre este personaje más que su gestualidad teatral.

Nona arregla la habitación p. 11

Se para, mira a su ama y sigue sin decir palabra p. 11

A un gesto de Nona p. 12

Nona sale p. 16

Nona vuelve a entrar p. 16

Nona asiente p. 16

b) El otro estará presente, escénicamente, en forma fónica (y ya no en forma de signos escritos); representa el discurso que tendrán que realizar en el escenario los actores”

⁷⁸ Traducción propia: “el texto teatral por su parte subsume todo el conjunto de los lenguajes de manifestación (entonación, gestos proxémicos, efectos de luz, etc.) a los cuales acude”

Nona se sienta p. 18

Nona niega p. 21

Nona sale sin hacer ruido p. 22

Merece señalar igualmente que la obra termina con unas notas escritas para el director de escena (p.205-206) en las cuales Aub comenta cómo podría ser resuelto el asunto del cambio inmediato de los trajes de los actores en unas escenas sucesivas que pertenecen a épocas de tiempo distintas. Son unas líneas que se inscriben en las marcas didascálicas.

1.2.2. Las marcas de teatralidad

La teatralidad, a más de ser la referencia a una representación ficticia y artística (alusiones a espacios, tiempos, modalidad de actuación...etc.) consiste en la dramaticidad, en las tensiones dramáticas en los diálogos, en las marcas de oralidad y todo lo que es específicamente teatral. Pues en los diálogos de la obra *Deseada* notamos aquellas marcas de oralidad, mayoritariamente en las reticencias y en los no-dichos.

Para los primeros, están principalmente en las insinuaciones y los sobreentendidos que hace Nona tanto a Pedro como a Deseada, de las intenciones maliciosas de Teodora, dado que sólo ella pudo predecir desde el inicio de que Teodora no vino a casa para las buenas.

Nona predice el plan malicioso de Teodora “algo tramas. No sé qué, pero malo. Yo lo impediré” p88 lo que va confirmando Teodora en el cuadro siguiente “[...] no llegué aquí por las buenas. No. La verdad es otra” (Aub, *Deseada*, 2010, p. 130)

Es por esto que encontramos la insinuación de Nona a Pedro para que tenga cuidado: “Nona: cuídese, que hace mucha falta en esta casa” esta frase lleva una pluralidad de sentidos, y es también lo que ocurre con la expresión de Teodora “de

pronto el cielo se nubla” (Aub, Deseada, 2010, p. 123). La expresión puede llevar doble sentido. Podría referirse a la meteorología como podría prevenir que una tormenta está por llegar.

Por añadidura, notamos un no-dicho cuando, después de declararla y confirmarla Teodora a Nona sus predicciones, aquella la asemeja a un águila “Teodora: es curioso cómo te pareces a un águila”(Aub, Deseada, 2010, p. 87) es como si sin decirlo estuviera diciendo que sólo Nona es quien pudo tener una aguda vista y pudo volar tan alto para llegar a tener la imagen completa de lo que estaba ocurriendo en la casa de Deseada.

En contraparte, Deseada la asemeja Nona a un gorrino que tiene una vista baja, se lo insinúa diciendo:

Nona: corre, faltas tú en la pocilga

Deseada: ¿qué quieres decir?

Nona: ¿qué culpa tiene el de la vista baja de que lo llamen gorrino? Hay cosas que no tienen remedio.

Deseada: ¿por ejemplo?

Nona: el que salgas ahora por esta puerta. Anda, que te lo van a quitar...(Aub, Deseada, 2010, pp. 56-57)

Todos marcan una oralidad que deja la obra marcada de tanta teatralidad.

2. Mecanismos dramáticos

2.1. Trama y temática

La división externa de la **intriga** queda visible en la obra mediante las didascalias que marcan el inicio de cada cuadro. Son claras separaciones que reparten la totalidad de la obra en ocho cuadros.

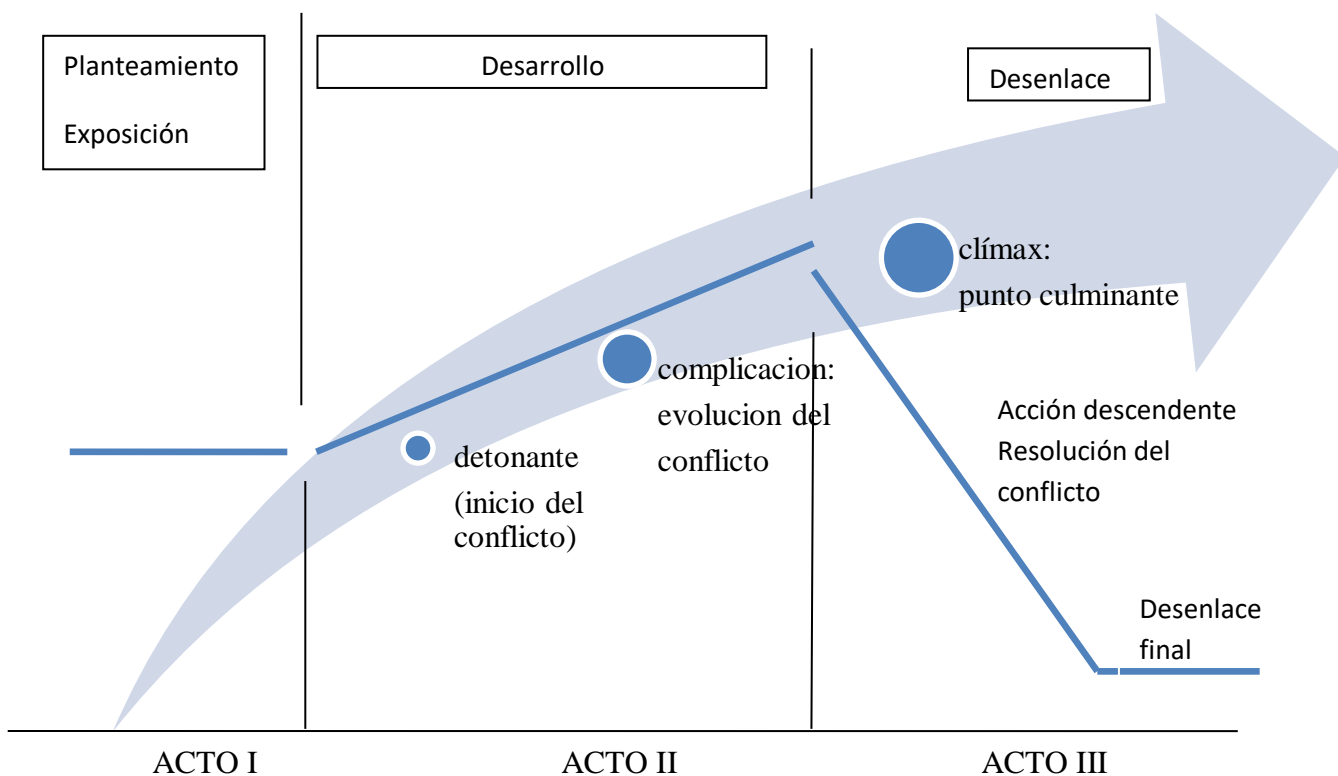
Se nota que la obra está escrita con la técnica *in media res*, dado que empieza la historia desde el medio, lo que lleva a decir que las nociones de la dramaturgia clásica han sido considerablemente modificadas. Conviene recordar lo que se designa por el esquema clásico en un drama, que no es más que:

La estructura encontrada en la *Poética* de Aristóteles: planteamiento, nudo, desenlace, dentro de los cuales se desarrollan las curvas dramáticas, incluidas dentro de la ley de progresión continua (explicada por Michel Chion(1985, p. 143) que procura que la tensión dramática vaya creciendo hasta el clímax.

Por su parte el guionista estadounidense Syd Field (Aranda & Felipe, 2006, p. 152) ha desarrollado ese esquema clásico en su conocido “paradigma ternario” designándolo como el prototipo al cual cualquier guionista o director de escena debe conformar, tengámonos presente que el paradigma “es una exposición esquemática de la trama que la divide en tres actos: la presentación de la acción, el nudo y el desenlace final” (Aranda & Felipe, 2006, p. 148)

En el esquema que figura a continuación queda aclarado el modelo clásico de la estructura de una trama en un drama.

Figura 22: la tensión dramática y la estructura de la trama (elaboración propia)



Ahora bien, en lo conocido por el discurso o la construcción dramática, lo que es la manera de presentar la historia de *Deseada*, esta dista mucho del modelo arriba explicado. El autor del presente drama ha gestado su discurso in media res, empieza justo desde el medio de la historia, con el acontecimiento de la vuelta de Teodora a la casa de Deseada, después de pasar un año del suicidio de Pedro. Es por esto que vamos a presentar lo que viene expuesto según el orden de los cuadros en la división externa del drama y cómo habrían debido ser expuestos los acontecimientos en la división interna, para tener una historia ordenada cronológicamente.

División externa de la intriga del drama *Deseada*

En lo que sigue se expone la idea general de cada uno de los ocho cuadros de la obra:

Primer cuadro:

Teodora vuelve a casa, después de pasar un año del suicidio de Pedro, y madre e hija se encuentran culpándose mutuamente la muerte de este.

Segundo cuadro:

Pedro visto muerto, Deseada empieza a preguntar la razón de su suicidio.

Tercer cuadro:

la llegada de Teodora, muy cambiada y con tanta alegría, a la casa de su madre Deseada.

Cuarto cuadro:

Después de pasar una semana de la llegada de Teodora esta consigue entablar conversaciones profundas con Pedro, la criada Nona predice el plan malicioso de Teodora.

Quinto cuadro:

Teodora revela a Pedro su maquinación, le declara su amor como él a ella y el cuadro termina con el ruido de un tiro.

Cuadro sexto:

Madre e hija discuten la razón del suicidio de Pedro y las razones que dejaron Deseada llegar a recordar la razón del ingreso de Teodora al colegio como interna.

Cuadro séptimo:

Deseada se enfrenta con Miguel en lo relativo a su engaño y los malos hábitos que enseña a su hija Teodora y termina decidiendo enviarla interna en un colegio.

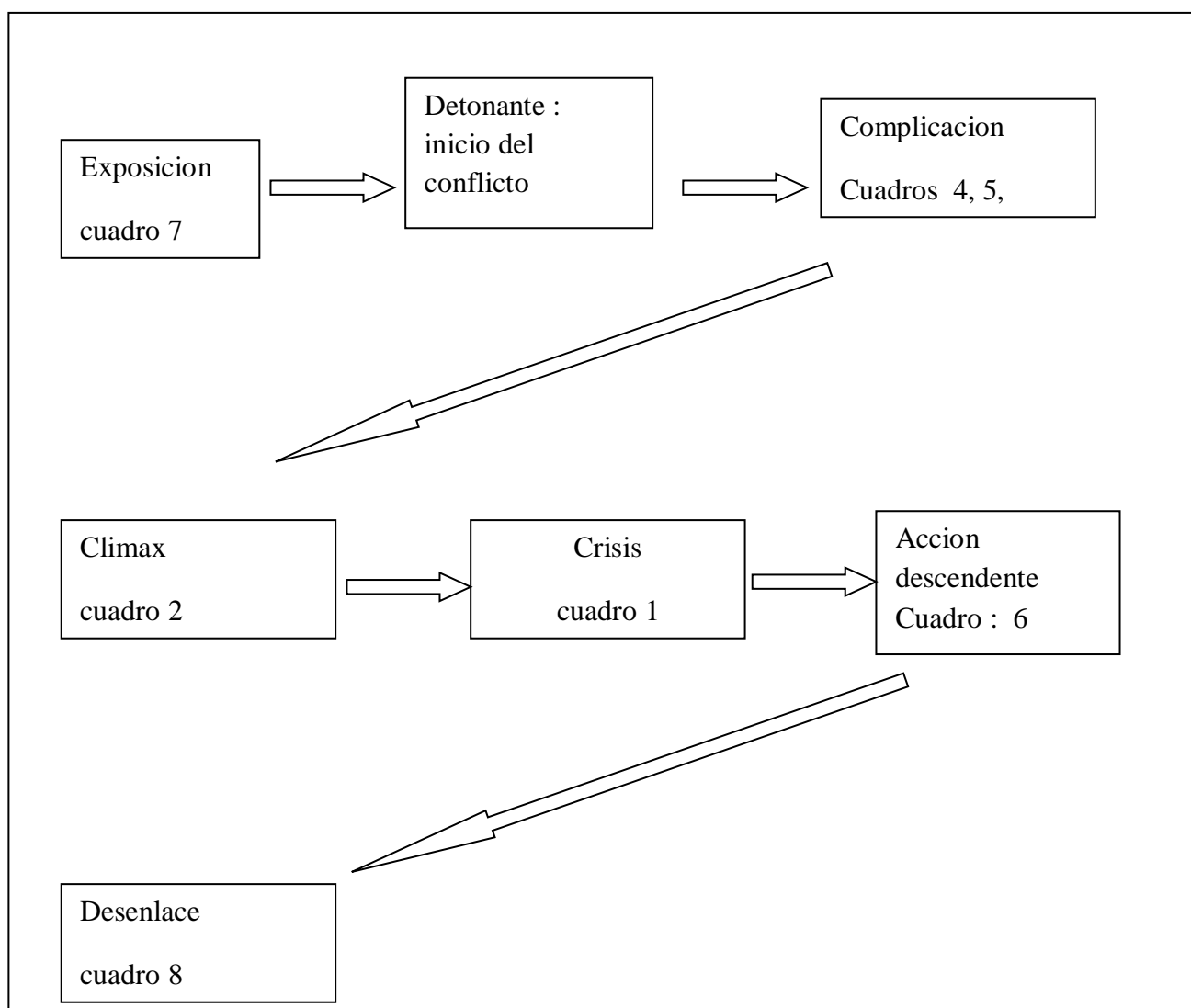
Cuadro octavo:

Deseada cuenta la verdad a Teodora y madre e hija se reconcilian al final.

División interna de la intriga del drama *Deseada*

Como se puede constatar los acontecimientos no siguen un orden lógico en la obra y la manera de presentar la historia en *Deseada* no es la corriente y la ortodoxa como la encontrada en el drama anterior *Morir por cerrar los ojos*, cuyos acontecimientos se presentan ordenados lineal y cronológicamente. Por lo cual en la figura siguiente se intenta mostrar la división interna de la intriga, precisando las tres partes: planteamiento, nudo, desenlace con sus respectivas curvas de la ley de progresión continua y esto confrontándolas también con los cuadros de la obra.

Figura 23: la división interna de la trama (intriga) del drama *Deseada* (elaboración propia)



La temática

De todo lo que ha quedado expuesto por la trama se construye la temática de la obra de *Deseada* que gira alrededor de un tema central a pesar de contener unos subtemas secundarios. Ubicar la temática principal ayuda mucho a entender los diálogos de la obra como lo confirma la teórica AnneUbersfeld al tratar este punto:

L'essentiel sans doute de ce qui est dit dans le dialogue de théâtre, c'est ce qu'Erving Goffman appelle « le sujet de la conversation », c'est-à-dire ce autour de quoi on « échange » les propos. On ne peut guère comprendre un dialogue de théâtre sans mettre en lumière sa thématique principale, le domaine autour duquel tournent les échanges.⁷⁹(Ubersfeld, lire le théâtre III le dialogue de théâtre, 1996, p. 106)

Acabando la lectura de *Deseada* se piensa involuntaria y directamente en la obra de *El malentendido* de Albert Camus, dado que las dos tienen como tema central **los malentendidos familiares**. Igual que el personaje de Jan, de Albert Camus, cae víctima de su madre y su hermana al no mostrar su verdadera identidad tras su larga ausencia. Deseada y Pedro caen víctima de Miguel el difunto marido de Deseada y de su hija, al no mostrar la verdadera imagen del padre de ésta, motivo de todos los conflictos.

⁷⁹Lo esencial de lo que se dice en el diálogo del teatro, es sin duda, lo que ErvingGoffman llama "el asunto de la conversación", es decir, aquello en torno al cual "intercambiamos" las palabras. Difícilmente podemos entender un diálogo teatral sin destacar su tema principal, el ámbito sobre el cual giran los intercambios.

2.2. Estructuras narrativas

2.2.1. Las convenciones escénicas

La obra ha sido escrita en el periodo de la posguerra, momentos en que el teatro español ha perdido Lorca, Unamuno y Valle Inclán. Y tiempos en que se ha empezado a concebirse la escena como una evasión tras una sangrienta guerra civil. Un teatro que poco refleja la realidad histórica y social, conocido por el teatro burgués, es en el cual se retratan los conflictos que pueden tocar la clase media-alta de la sociedad.

Deseada trata unos conflictos familiares de una clase social, surgidos del engaño, el desamor, la venganza, el rencor, el odio, la hipocresía y que llevan en este drama al final trágico con el suicidio de Pedro. Notamos unas pistas en las réplicas de los personajes de que se trata de una familia burguesa, como un ejemplo de esto son las palabras que dirige Teodora a Pedro: “¡estás en peligro de hundirte en la oscuridad y en la obesidad, burgués!” (Aub, *Deseada*, 2010, p. 107)

2.2.2. La fábula

La obra nos viene diciendo que tanto el amor como el odio ciegan, a través de una historia llena de emociones tan fuertes: venganza, sacrificio, odio, ira, amor.

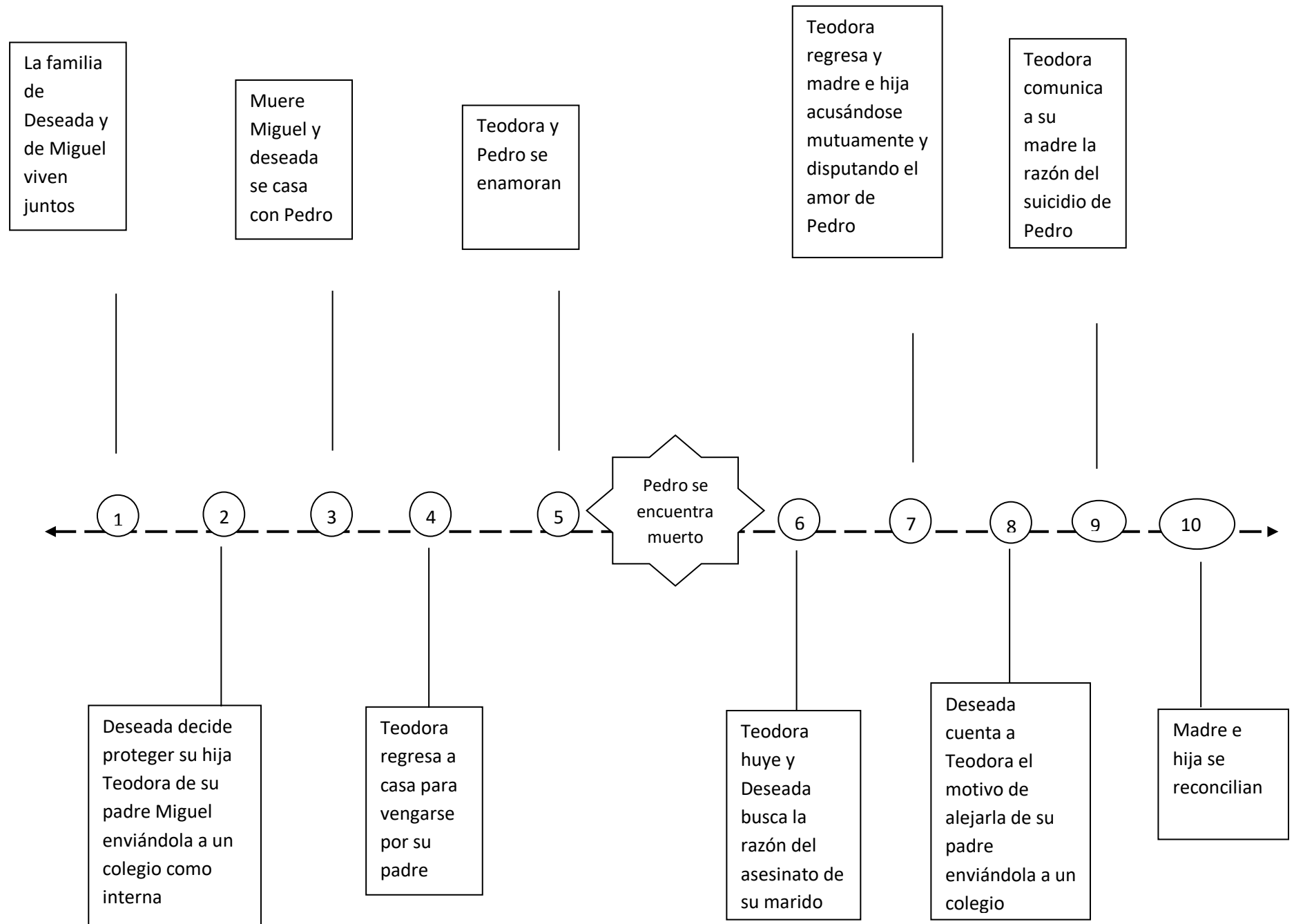
Nos intenta comunicar a partir de esta historia que necesitamos la verdad para liberarnos, liberarnos de la ceguera que puede provocar cualquier sentimiento fuerte. En el caso de la historia de *Deseada* es el amor al padre y el odio a la madre por unas razones infundadas.

Deseada harta de las malas andanzas de su marido, Miguel, decide proteger a su hija Teodora de 16 años enviándola como interna a un colegio. Tras la muerte de su marido

Deseada decide proseguir su vida y casarse de nuevo. La noticia no encuentra una buena recepción en Teodora y despierta en ella el deseo de vengarse de su madre, para el alma de su padre y por el hecho de alejarla de él. Un día la bella joven de veinte años decide regresar a casa urdiendo un plan maquiavélico, conquistar su padrastro el novelista encarnando uno de los personajes de sus novelas. Ha sido el inesperado amor que empieza a sentir la joven hacia Pedro como luego él hacia ella, que deja los planes de Teodora llevados por el viento. Pedro no encuentra otra salida decente para él más que preferir el suicidio que traicionar su esposa Deseada y es así que deja la madre desesperada y la hija huida. Tras un año, Teodora regresa y madre e hija se encuentran disputando el amor de Pedro y culpándose mutuamente su muerte. Al final Deseada y la criada Nona aclaran a Teodora el malentendido y la presentan la verdadera imagen de su padre, que era la única razón de alejarla en un colegio, y ha sido así cómo madre e hija se reconcilian al final.

La fábula latente o inconsciente escondida detrás de estos acontecimientos simbólicos, busca revelar el efecto desastroso que pueden engendrar el dejar ser encaminado por los sentimientos negativos como la ira, el odio, así como los nefastos efectos de los malentendidos, la ignorancia, el no pensar en poner en tela de juicio lo que resalta a primera vista y lo que parece como imagen exterior, y el no tomar la pena de pensar y buscar la verdad.

Figura 24: presentación cronológica de los acontecimientos del drama *Deseada* (elaboración propia)



2.2.3. *Tiempo y espacio dramáticos*

El tiempo

El tiempo ayuda a reconstruir cronológicamente los acontecimientos para saber lo que condujo a Pedro a suicidarse. La obra se compone de cuadros que contienen una serie de flashback como de flashforward.

Una imbricación premeditada por el autor para hacer que el lector reconstruya el relato en los recuerdos de los protagonistas. Entendemos leyendo la obra que el orden temporal de los acontecimientos, no ha sido conforme a la historia contada o la fábula, sino que queda orientado por lo que viene en las réplicas, por la evolución de las situaciones y de la comprensión que dan las palabras de los personajes en lo relativo a la relación causa-consecuencia.

El cambio de temas, de situaciones, de ritmo de narración es bastante frecuente en la obra y es para el lector de sobreentender la duración de la acción, y el orden de los sucesos. En lo que sigue, basándose en las llamadas temporales existentes tanto en las didascalías como en el texto primero, los diálogos de los personajes, vamos viendo lo que presenta cada cuadro.

Cuadro primero:

hoy, atardece, hace un año. Un año entero. P. 21 (desde que se suicidó Pedro), la noche ha caído, la escena está en penumbra. p. 23. Luego se empieza la narración de los hechos a modo de un recuerdo con la expresión pronunciada por Teodora. “¡Recuérdalo! ¡Recuérdalo! Era un domingo por la tarde” p. 42

Cuadro segundo:

En palabras de Deseada al dirigirse a Pedro muerto se dice “no hace todavía dos meses que llegamos aquí” p 49. Y empieza a hacerle recordar “¿recuerdas? ... todo era claro...” p. 49.

Cuadro tercero:

“mucho sol. Muchas flores” lo que quiere decir que es de día y las flores denotan la primavera, sea entendida esta como estación, o como los momentos alegres de Deseada con Pedro.

Cuadro cuarto:

“Teodora lleva el mismo traje que la escena anterior” p 85. Se sobreentiende que es la continuación del cuadro anterior y que no ha pasado mucho tiempo, o es la misma tarde en que llegó Teodora o el día siguiente, lo confirma su réplica “no hace todavía una semana que estoy aquí” p 85

Cuadro quinto:

“Deseada vestida poco más o menos como en el cuadro anterior” p. 116. Se entiende que secontinua el cuadro anterior.

Cuadro sexto:

No hay ninguna llamada temporal pero del diálogo de Teodora y de Deseada el lector puede augurar que se trata de después de la muerte de Pedro por un año.

Cuadro séptimo:

“Es de día” p. 167 y como aparece Miguel en los dialogantes, la escena remonta a los años en que Deseada vivía con Miguel y su hija antes de la muerte de ese. En las didascalias encontramos la edad de Teodora: “Teodora 16 años” p. 172.

Cuadro octavo:

Se regresa al presente, puesto que Deseada continúa relatando a Teodora el pasado que tenía que vivir con Miguel.

Ahora bien, basándose en todas las llamadas temporales se puede deducir que la acción entera de la obra, desde su inicio en que Teodora ha sido enviada a un colegio, dura aproximadamente más de cinco años. Lo que lo prueba es la edad de Teodora que tenía 16 años cuando se ingresó como interna en el colegio, ha pasado cuatro años lejos de casa para regresar teniendo 20 años. En estos cuatro años muere su padre, aproximadamente cuando ha pasado tres años en el colegio, dado que dice a su madre, “hace un año no pensabas que así sucede” (se refiere al año en que muere su padre Miguel y deseada se casa con Pedro). El año y los meses que quedan son los mismos en que Teodora regresa a casa, Pedro se suicida y ella se queda fuera de casa huida hasta regresar para saber Deseada la realidad sobre la muerte de Pedro.

El espacio dramático

Según Pavis:

El espacio dramático se construye cuando tenemos una imagen de la estructura dramática del universo de la obra: esta imagen se constituye a través de los personajes, sus formas, sus características, etc. Y por las relaciones de estos personajes en el desarrollo de la acción (Pavis, Diccionario del teatro, 1984, p. 179)

Lo mismo lo confirma la teórica AnneUbersfeld comentando que los elementos que indican el espacio en una pieza dramática son varios, y pueden ser encontrados en el texto primero (los diálogos) como en el texto segundo (las didascalias):

...les éléments qui permettent la construction du lieu scénique sont tirés des didascalies qui fournissent, comme nous savons :

a) Des indications de lieu, plus ou moins précises et détaillées selon les textes ;

b) Les noms des personnages (qui font partie des didascalies, ne l'oublions pas) et, du même coup, un certain mode d'investissement de l'espace (nombre, nature, fonction des personnages) ;

c) Des indications de gestes ou de mouvement...

La spatialisation peut provenir du dialogue : la plupart des indications scéniques dans Shakespeare sont simplement tirées du dialogue par déduction (c'est ce qu'on nomme des « didascalies internes »)⁸⁰(Ubersfeld, 1996, pp. 114-115)

Tanto las indicaciones escénicas, como los nombres de los personajes y sus movimientos, sirven en gran medida para precisar el espacio. Para los movimientos de los personajes, sólo se sabe por deducción, por ejemplo si el personaje corre, la escena debería ser espaciosa, si se mueve con pasos cortos la escenografía debería ser pequeña, etc.

Pues según las didascalias que ofrece el texto podemos decir que el espacio en *Deseada* es un espacio limitado, la acción se desarrolla solamente dentro de la casa de Deseada (el salón de una casa de campo p. 7, el ventanal del fondo p. 72; la pared, en la

⁸⁰ ... Los elementos que permiten la construcción del lugar escénico son tomados de las didascalias que proporcionan, como sabemos:

a) Indicaciones de lugar, más o menos precisas y detalladas según los textos;

b) Los nombres de los personajes (que forman parte de las indicaciones escénicas, no lo olvidemos) y, al mismo tiempo, una cierta forma de inversión del espacio (número, naturaleza, función de los personajes);

c) Indicaciones de gestos o movimiento ...

La espacialización puede provenir del diálogo: la mayoría de las indicaciones escénicas en Shakespeare han sido simplemente tomadas del diálogo por deducción (estos se denominan "didascalias internas").

puerta p. 47...etc.) y los espacios al exterior son espacios aludidos que sólo quedan invocados en las réplicas de los personajes.

Igualmente, de los diálogos se deduce que es una casa de dos plantas: baja y primera. “Miguel: sube al cuarto azul” (Aub, Deseada, 2010, p. 168); incluso que podría estar ubicada en una granja, puesto que en los lugares aludidos encontramos:

¡qué bonito está el campo! P 74El jardín, los corrales, el establo p 80 la pocilga p. 56. La huerta p. 53.

2.2.4. El conflicto

En la obra hay un conflicto muy latente entre los personajes, es un conflicto cerrado y su naturaleza es de enigma/revelación. No se sabe ni la razón del suicidio de Pedro ni la de alejar la madre su hija Teodora de su padre Miguel, enviándola a un colegio y en la medida que se va avanzando la obra todo queda aclarado.

La razón del suicidio de Pedro la ha anticipado Aub en el cuadro tercero, al hablarle deseada al respecto de la muerte, y es cuando responde que la honradez es lo que más vale la pena, el ser fiel a sí mismo y el no mentir, pues al perder esta percepción que tenía de sí mismo, no vio más remedio para él que perder la vida y suicidarse. Lo mismo aparece en el cuadro quinto, al declararle Teodora a Pedro su amor y le propone que se escapen juntos. Este la responde con una frase que la repite dos veces “Pedro: ¿crees que se han acabado en este mundo las personas decentes?” (Aub, Deseada, 2010, p. 140). Pedro enfatiza la razón de su suicidio en esta misma conversación diciendo a Teodora “no me importa el pensar de los demás, sino mi propio respeto” p. 140

En el sexto cuadro, Teodora confirma esta razón del suicidio de Pedro a su madre diciéndola que no ha podido traicionar su esposa y se mató porque era “una persona decente” p159

Lo mismo ocurre con el enigma de que la madre aleje su hija de su padre, enviándola a un colegio. Este malentendido queda resuelto con las conversaciones de Deseada, Teodora y la criada Nona, y con un cuadro entero a modo de un flashback que describe los días en que vivían Deseada y su hija con su marido Miguel. El cuadro presenta la mala educación que transmitía Miguel a su hija Teodora, como el hecho de enseñarla a fumar a edad temprana.

2.2.5. Figuras textuales

Las conversaciones en la obra de *Deseada* aparecen fragmentadas dado que se presentan entrecortadas por otras de modo que la continuación de un diálogo no se encuentra en el cuadro siguiente sino que es para el lector de relacionar los diálogos encontrados de forma desordenada en los cuadros. Por lo cual las figuras textuales quedan escondidas en la obra, es para el lector de resaltarlas y relacionar los fragmentos para formar un diálogo. Como los locutores de la obra están comprometidos en un debate formando una serie de intercambios se nota en las réplicas las categorías dramáticas usuales: “ataque, defensa, riposte, esquivé”⁸¹(Vinaver, *Ecritures dramatiques*, 1993, p. 902)

Vemos que las cuatro son aplicables a la obra de *Deseada*, dado que los personajes entablan un debate en que atacan, defienden, responden y se esquivan. Los más largos y retóricos intercambios son los encontrados en la conversación de Deseada con Teodora en los cuadros (1, 6, 8) y es la mejor ilustración que se puede dar.

Se empieza con una constatación luego un ataque por parte de Teodora a Deseada acusándola la muerte de Pedro “fuiste tú la que lo mató” (Aub, *Deseada*, 2010, p. 41)

⁸¹ Traducción propia: “ataque, defensa, respuesta, esquivé”

Deseada se encuentra en una posición de defensa “mentira! ¡Mentira horrenda!” (Aub, Deseada, 2010, p. 42). Y Teodora responde agresivamente “¡recuérdalo! ¡recuérdalo!” y empieza a recordarla lo que pasó, luego se esquiva mediante la justificación del amor que sentía Pedro hacia ella. Y así se repite hasta que se termina la conversación en el cuadro octavo con la reconciliación de las dos, madre e hija.

2.3. Estructuras actanciales

2.3.1. La acción

En la obra *Deseada*, la acción no progresa con un encadenamiento y linealidad sucesivos sino que es una especie de puzle que el lector va construyendo haciendo un vaivén mental de prolepsis y analepsis para poder tener una imagen completa que posee sentido para la obra.

2.3.2. Los personajes

Tratar los personajes según el modelo actancial ayuda mucho en precisar el objeto del deseo. A este respecto Anne Ubersfeld ha hablado de un modelo actancial múltiple, explicando que esta es una de las diferencias entre el modelo actancial en el texto narrativo y en el texto dramático.

Allons un peu plus loin: peut-être pourrions nous dire que ce que distingue le texte dramatique du texte romanesque par exemple, c'est le fait qu'au théâtre nous ne sommes pas confrontés à un seul modèle actantiel, mais au moins à deux.⁸²(Ubersfeld, Lire le théâtre I, 1996, p. 66)

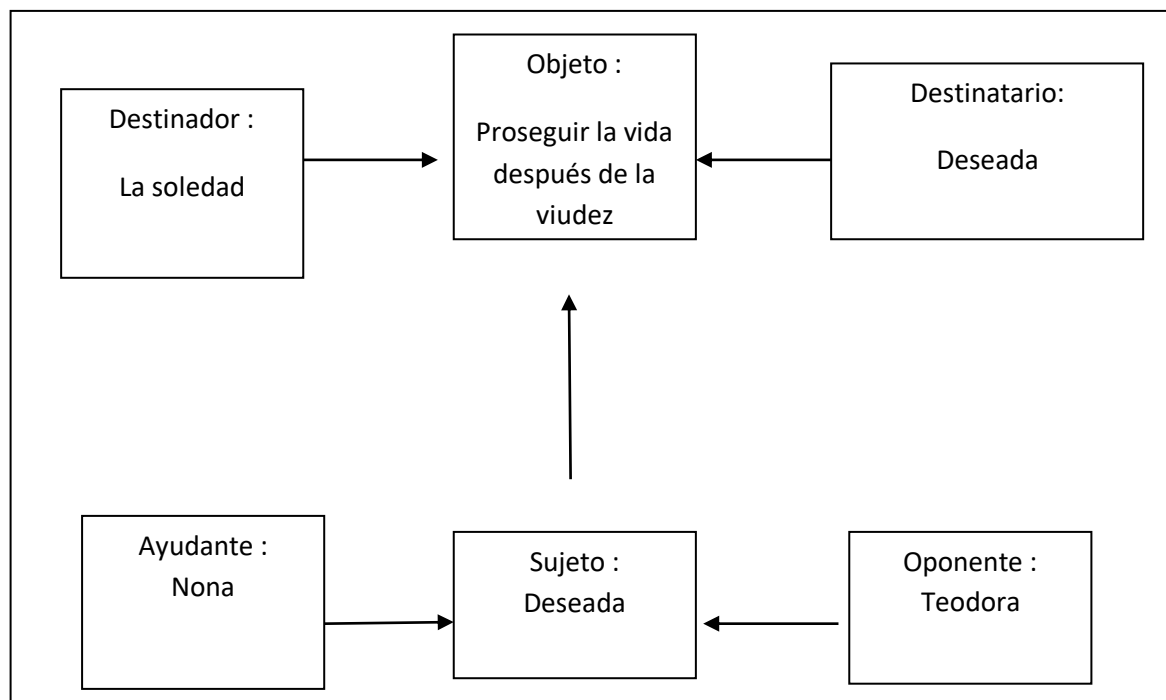
Agregando que un oponente o un objeto podrían ser en otra parte un sujeto, y es esto lo que hace la precisión de los elementos del modelo actancial de una pieza dramática difícil. “Si la détermination d'un sujet de la phrase actantielle est parfois difficile, c'est

⁸² Traducción propia: “Vayamos un poco más allá: quizás podamos decir que lo que distingue el texto dramático del texto novelístico, por ejemplo, es el hecho de que en el teatro no nos enfrentamos a un solo modelo actancial, sino al menos a dos.”

qu'il y a d'autres phrases possibles, avec d'autres sujets ou des transformations de la même phrase, qui font de l'opposant ou de l'objet des sujets possibles »⁸³(Ubersfeld, Lire le théâtre I, 1996, p. 66)

Es lo que ocurre con la obra *Deseada*, en la cual se resaltan dos modelos actanciales.

Figura 25: primer modelo actancial del drama *Deseada* (elaboración propia)



Llama mucho la atención un pasaje en la obra que sirve de gran pista para ubicar el objeto buscado por Teodora. Aub lo pone en la obra mediante las palabras de Pedro, que lo asemeja al mismo caso que el protagonista de la obra inspiradora de todos los tiempos, la de Shakespeare, Hamlet.

Pedro: La vocación de Hamlet tiene sus quiebras, Teodora, y ten en cuenta que el dinamarqués creía en Dios y en el demonio. Y claro, no sabía a qué carta quedarse: el espectro de su padre podía ser encarnación del malo dispuesto a perderlo (Aub, *Deseada*, 2010, p. 137)

⁸³ Traducción propia: "Si la determinación de un sujeto de la oración actancial es en ocasiones difícil, es porque existen otras posibles oraciones, con otros sujetos o transformaciones de la misma oración, que hacen del oponente o del objeto sujetos posibles"

En los dos casos el de Hamlet como el de Teodora el objeto buscado es el hecho de vengarse por la memoria de su padre.

Figura 26: Modelo actancial aplicado a la obra de Shakespeare (elaboración propia)

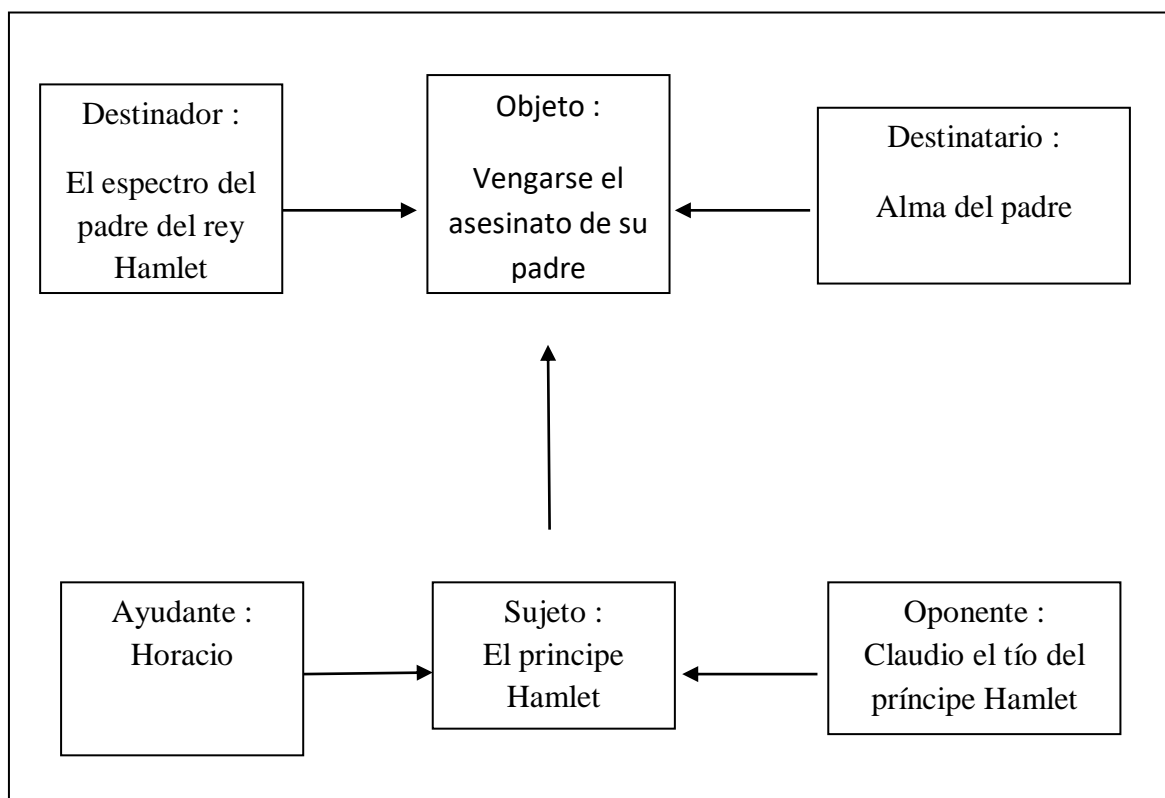
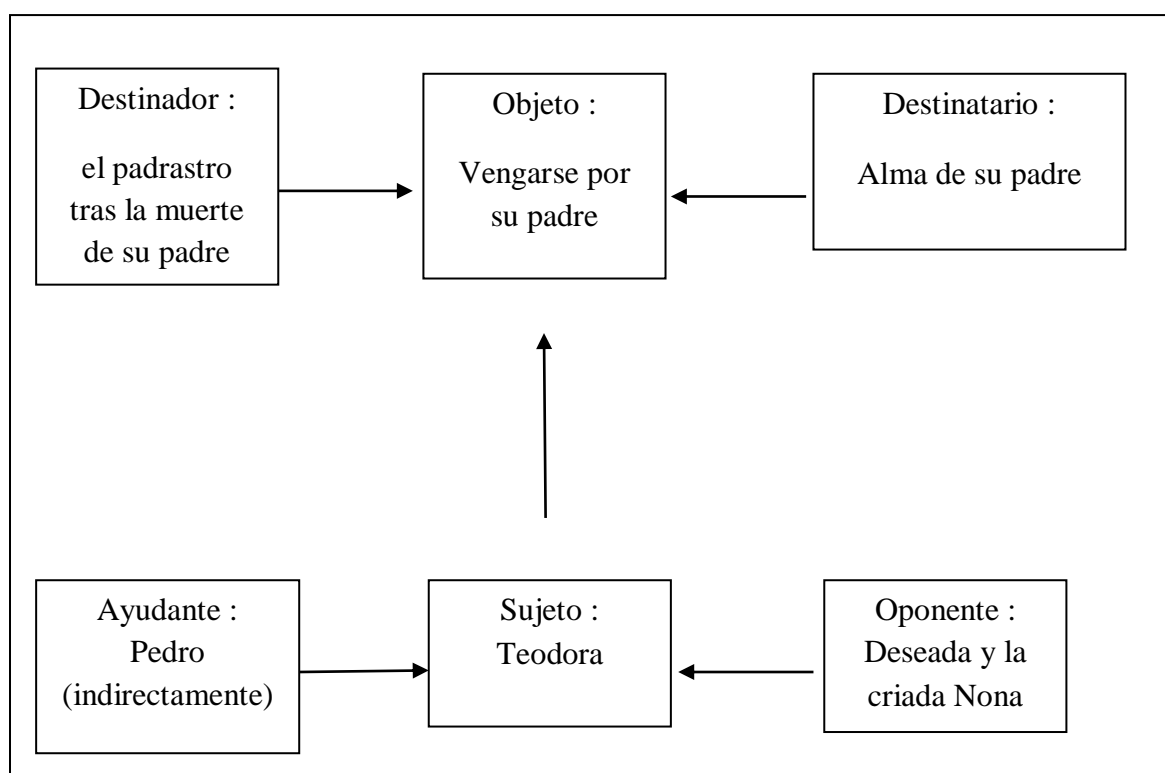
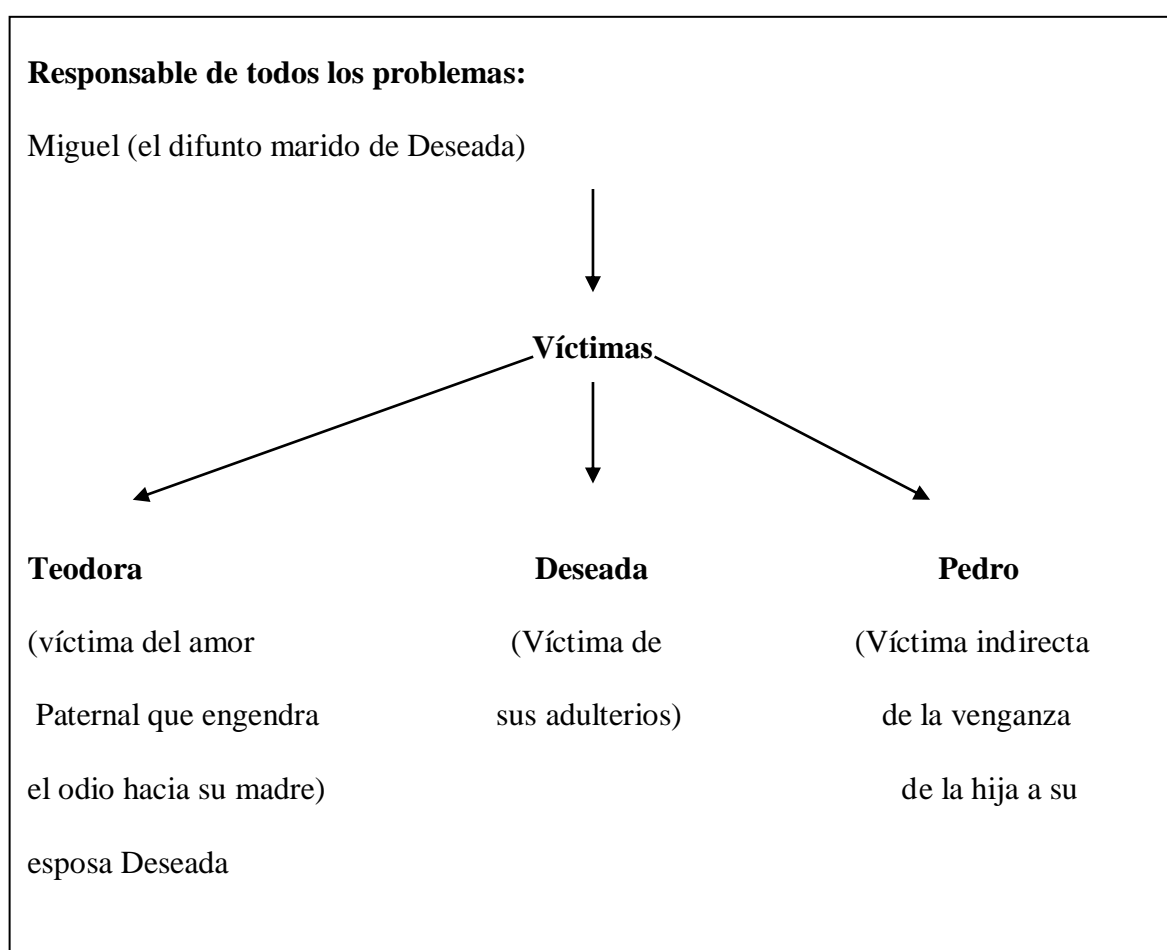


Figura 27: segundo modelo actancial del drama *Deseada* (elaboración propia)



Fijado el modelo actancial en el drama de *Deseada*, se puede hacer una clasificación de los personajes según las relaciones de causalidad y de conflictos encontradas entre ellos, según lo que viene en la monografía de Zerrouki Saliha (1999, p. 29)

Figura 28: clasificación de los personajes según las relaciones de causalidad y conflictos entre ellos



3. La profundidad

3.1. Estructuras semánticas

3.1.1. Tesis

Los subtemas que trata la obra de *Deseada* llevan a pensar en algo que no está dicho de forma meridiana, pero lo llevan todos los rincones de los ocho cuadros de la pieza. El drama intenta comunicar un problema que puede ocurrir en las familias burguesas, el de los malentendidos familiares. Los subtemas del: odio, la ira, la venganza, el rencor que en realidad son infundados llevan a unas consecuencias tan trágicas. Después de la lectura de la obra la impresión que deja al lector es como si toda esta ficción hubiera sido inventada por el autor con la intención de mostrar la importancia de llegar a la verdad antes de reaccionar, de aclarar los malentendidos, de no dejarse llevar por los sentimientos negativos: ira, rencor, odio, venganza...etc. Puesto que el camino de estos nunca llevan a buen puerto.

3.1.2. La ideología

La obra de *Deseada* pertenece al teatro comercial como lo ha confirmado el mismo Manuel Diago en un artículo suyo:

Deseada, una obra que nunca le satisfizo (a Aub) (siempre la consideró una pieza menor, convencional), pero que compuso pensando en que, por su carácter, bien podría acceder a los circuitos comerciales. No fue así. La obra se estrenó, sí, pero en Buenos Aires y dentro del circuito de Teatro Independiente. Lo hizo el Teatro Estudio, el 16 de abril de 1952, en un montaje dirigido de Roberto Pérez Castro, con decorados de Guillermo de la Torre y un elenco integrado por Mercedes Munguía, María de Lucca, Ernesto Villar, Estela Santamaría (Elsa Carol), R. Pérez Castro (Darío Cedar).(Manuel, 2015, p. 180)

Dicho esto, bien cabría decir que como la obra no contiene nada de histórico ni de testimonial de modo que está lejos de las circunstancias del mundo exílico a pesar de ser escrita durante el periodo del exilio del autor Max Aub, *Deseada* se considera como una obra de contraexilio según Claudio Guillen. Este mismo describe la literatura de contraexilio como sigue: “el poeta aprende y escribe desde el exilio, distanciándose de él como entorno o motivo”(Guillén, 1995, p. 31)

La obra no tiene ningún rastro de que ha sido escrita en el exilio, Aub se distanció completamente de su situación exílica, para componer una obra de diversión. Del contenido que trasmite la obra resalta a la vista el tratamiento de los conflictos que podrían ocurrir en una familia burguesa, y no nos tiene que escapar el detalle de que Aub era una persona proveniente de este ambiente, de un ambiente familiar burgués, lo que justifica su hecho de cultivar este tipo de teatro, aunque esta obra fue una excepción en su producción dramática mayoritariamente testimonial.

3.1.3. El inconsciente del texto

El texto está lleno de **sobrentendidos** sobretodo en las predicciones e insinuaciones que lanzaba la criada Nona a Deseada y a Pedro de lo que estaba tramando Teodora.

En lo que se refiere a los sobrentendidos encontramos el personaje de Nona que insinúa a Pedro que debe tener cuidado “cuídese, que hace mucha falta en esta casa”, la pluralidad de sentido que ofrece esta expresión lleva a pensar en una advertencia de lo que ha estado ocurriendo detrás de los bastidores desde que ha llegado a casa Teodora. Igual pasa con la frase que ha dirigido Nona a Deseada previniéndola del plan de Teodora: “Nona: anda, que te lo van a quitar...” (p. 57).

Lo mismo lo notamos en la réplica de Nona a Pedro insinuándole que está en una situación de la cual no le resulta fácil salir, el amor a la hija de su esposa y el deber de

ser fiel a esta última. Nona identifica Teodora con la víbora, y se sobreentiende de sus palabras que con tal de que Pedro se salve de la infidelidad hacia su esposa debe sacrificar su amor hacia Teodora, a pesar de que esto podría dolerle.

Nona: ...póngase botas altas para salir si es que sale...dicen que desde hace poco han aparecido víboras por estos campos...(Pedro no contesta) voy a echar unas cartas al correo y a ver a mi hermana ...contra las picaduras no hay más que el hierro ardiendo... Duele, pero cura. Deja cicatriz pero salva...(Aub, Deseada, 2010, p. 150)

El ideograma

Llegamos a la intertextualidad según la aceptación de Julia Kristeva o la relación que podría mantener este texto con otros textos, y observamos que el presente texto muestra una estrecha relación con la obra clásica Shakespeariana de *Hamlet*. Los dos buscan la venganza para el alma del padre, los dos llegan a un punto de no retorno, y los dos terminan con una tragedia.

En lo referente a la interrelación del texto con lo social e histórico, está muy claro que la obra muestra una ruptura con su contexto sea el social o el histórico. Escrita durante el exilio de su autor en México, justo después de la segunda Guerra Mundial y sin embargo cuenta una historia muy dista de su contexto.

Lo que llama la atención es el tratamiento de los conflictos que podrían haber en el seno de una familia burguesa:

- **La búsqueda de la verdad y el dolor que causa la ignorancia**

Resulta curioso cómo Aub incluye siempre en sus obras, de una forma o de otra la preocupación por la búsqueda de la verdad, y el grado del dolor que podría causar su

ignorancia. La presenta como si fuera la única razón de la existencia del ser humano en este mundo, la fuerza motriz que hace mover todo este mundo sea cual sea su procedencia, su estatus o sus circunstancias. Por otra parte, el autor presenta por la boca de Deseada lo nefasto que podría ser el resultado de la ignorancia, en este caso la ignorancia de Teodora de la verdadera imagen de su padre, y la ignorancia de la razón de la muerte de Pedro por Deseada. En el soliloquio de esta última frente al personaje de Nona que permaneció escuchándola sin pronunciar una palabra, se evidencia lo explicado:

Deseada: [...] la verdad está escondida en esta casa y un día saldrá, disparada como una liebre, y entonces no erraré, te lo aseguro. (se sienta) ¿qué dolor se parece al de ver morir el ser más querido? Y lo más terrible: sin saber por qué. La razón es siempre un consuelo, el único de los que todavía vivimos... la ignorancia roe, Nona, y estoy vieja de no saber, arrugada de ignorancia. ¿te extraña oírme hablar así, a mi que jamás aduje razones para vivir? Nunca saben los demás lo que una lleva en las entrañas. ¡si me vieras por dentro! ¡carcomida de tinieblas, sin saber lo que tengo entre las manos!(Aub, Deseada, 2010, p. 13)

Igual pasa con el hecho de ignorar la razón de por qué está ocurriendo lo que ocurre, el autor describe el peso que lleva este tipo de ignorancia y la paciencia que podría exigir tal situación.

Deseada: ¿qué hice para que me castigaran? Tú no lo sabes. Yo tampoco... no saber. ¿Existe alguna pena mayor? Porque ella sí sabe. (a un gesto de Nona) ¡Sí, no me repliques, estoy segura de que ella sabe! Y no es sólo la ignorancia lo que me roe; es la afrenta. Estar cogida en un cepo. (Aub, Deseada, 2010, p. 18)

- **La acusación de locura por gritar la verdad**

Aub aborda un punto tan delicado en la réplica de Deseada en lo relativo a lo que la mayoría de los psicoanalistas llaman la zona de sombras o lo que el propio Carl Jung denomina la sombra, lo que es el aspecto inconsciente de la personalidad de todo hombre y que lleva todas aquellas actitudes que el yo consciente no reconoce como propios. En la réplica de Deseada Aub ha tratado el tema de locura, como algo inherente en toda persona y que se varía en su porcentaje según cada cual:

Deseada: ¿eh, Nona? ¿tú crees que no sé que dicen que estoy loca...? ¿Qué me he vuelto loca? ... ¡ni siquiera se dan cuenta de las palabras que emplean! Volverse... es decir presentar la otra cara. Por lo menos admiten que todos la tenemos, que podemos ser distintos, aparecer, de pronto, con la cruz en la frente (Aub, Deseada, 2010, p. 11)

Luego Aub, en este drama reitera casi la misma situación presentada en la obra de *Morir por cerrar los ojos*, el hecho de ser pronunciada la verdad por un personaje y que los demás los consideran salido de quicio. “Deseada: si enseñas lo escondido y gritas la verdad –lo que todos ocultan- empiezan a llamarte demente, insana alienada...” (Aub, Deseada, 2010, p. 11)

- **La libertad**

Como otro tema que ha tratado Aub en este drama es el de “la libertad”, en el sentido de que lo que deja al hombre no ser libre son las responsabilidades que acarrear: la historia, el miedo, el casamiento que ata, los niño y en el caso de Teodora la venganza que también encadena. En la réplica de Pedro se entiende que la libertad se encuentra sólo en una persona que perdió la razón o un niño que aun no ha llegado a la edad de conciencia:

Teodora: ¿no eres libre?

Pedro: sólo es libre el que no tiene recuerdos. Libre el niño de teta y libre el loco de atar.

Teodora: ¿estás seguro? ¿o tienes miedo?

Pedro: ¿de qué?

Teodora: los hombres son libres pero tienen miedo de su libertad. Entonces inventan cadenas y se regodean con ellas. Elegiacos que somos.

Pedro: ¿y tú eres libre?

Teodora: yo no, pero ese es otro cantar...encadenada a mi padre... pero algún día se romperá el hilo...

Pedro: ¿y yo?

Teodora: (da una vuelta a su alrededor) ¿tu? Ah, ¡perdón!, se me olvidaba ... ¡estás casado! ¡Gran collar! Llevas carlanca y con el nombre del dueño grabado en ella.

Pedro: tendrás hijos.

Teodora: (feroz) ¡nunca!

Pedro: si todos pensarán como tú, dentro de medio siglo, evidentemente, el mundo estaría libre para hacer lo que le diera la gana: ni Dios se iba a enterar. Pero en espera de ese día, aunque no lo creas, las galaxias ruedan por ti. Los barcos cruzan los mares... (Aub, Deseada, 2010, pp. 100-102)

- **La crueldad de la indiferencia y la pasividad**

Parece que Aub no deja la mínima ocasión para tratar el tema de la impasibilidad, la indiferencia y la pasividad. En esta obra lo presenta como la mayor crueldad que podría existir, y asemeja la gente que toma esta actitud a tortugas, que para él son peores que las piedras. Dentro de la obra es el personaje de Teodora que lo encarna, y Deseada la identifica como sigue:

Deseada: ... ¿conoces tú un animal más indiferente? ¿Un animal más... cruel? No me digas nada. No me mires así si te digo que las tortugas son crueles. Pero lo son. No hay mayor crueldad que la indiferencia... cerradas a todo. ¡hagas lo que hagas, no se enteran de nada! ¡Piedras vivas! Hay personas que son como las tortugas. Avanzan, e esconden. Piedras lentas. A veces, las piedras, a golpes, dicen lo que quieren y se quedan quietas para siempre: acusando. Impías. Por eso dicen; corazón de piedra. Pero las tortugas no sirven para hacer catedrales. A lo sumo, adornos... ella no tiene corazón de piedra; tiene corazón de tortuga. ¡Un corazón lento, inflexible!... el murió y ella se fue. ¡Tú eres testigo! ¡Se fue! ¡Se fue in una palabra! Sin una explicación... como una piedra. No, como una piedra, no: como una tortuga. Impasible. (Aub, Deseada, 2010, p. 17)

- **La ceguera y el hecho de abrir los ojos al final**

Al leer los ocho cuadros del drama, llama la atención la reiterada acusación por ceguera que se dirigen los personajes unos a otros:

Teodora a Deseada por el amor de Pedro que siente hacia ella: “Teodora: estas ciega... y te emperras.” (Aub, Deseada, 2010, p. 160)

Luego Nona que considera a Pedro y Deseada como ciegos al no poder descubrir lo que ha estado tramando Teodora: “Nona: ... la señora está ciega... que Dios se lo conserve, y a usted la vista....” (Aub, Deseada, 2010, p. 150)

La contienda que más prevalece en la obra es la mantenida entre la ceguera y la vista, simbolizados muchas veces por la marrana o la puerca para la primera y para la segunda por el águila.

“Pedro: ¿qué culpa tiene la marrana de llamarse puerca, joven Nona?” (Aub, Deseada, 2010, p. 53)

Y luego Nona dirige una pregunta retórica a Deseada que contiene la respuesta de la pregunta de Pedro: “Nona: ¿qué culpa tiene el de la vista baja de que lo llamen gorrino? Hay cosas que no tienen remedio” (Aub, Deseada, 2010, p. 56)

También, la ceguera voluntaria de Deseada ante los actos de infidelidad de su marido Miguel, sólo para conservar su familia.

Deseada a Miguel: “Cerré los ojos a todo... tu no necesitas hacerme regalos para cerrarme los ojos, como dicen que sucede alguna vez entre los demás. ¡Me los hacen ellas!” (Aub, Deseada, 2010, pp. 183-184)

Luego, nona intenta abrírsele los ojos a Teodora para que vea la verdadera imagen de su padre Miguel:

“Nona: no la defiendo. Hablo con la verdad en la mano para que abras los ojos.

Teodora: no te preocupes: no los volveré a cerrar en lo que me queda de vida” (Aub, Deseada, 2010, p. 199)

Pero la que permaneció con la visión perspicaz tanto de la verdadera imagen del padre de Teodora, Miguel, como de lo que estaba tramando Teodora en la casa, ha sido el personaje de Nona presentada en la obra como el águila, conocida esta por su aguda visión y el vuelo tan alto que la deja ver las cosas desde todos sus ángulos.

- **La actitud acusatoria**

Como otro punto que ha tratado Max Aub igualmente como lo ha hecho en el drama de *Morir por cerrar los ojos* es el punto de la actitud acusatoria, solamente que aquí en

Deseada la acusación ha sido sobre la muerte de Pedro. Cada una por su parte, madre e hija acusa la otra de su muerte.

“Deseada: [...] ¡pero ahora me abres entera a la luz! ¡tú le mataste, por odio! ¡tú le mataste, en venganza! (Aub, *Deseada*, 2010, p. 41)

- **La traición**

Lo que se presenta como un leitmotiv en las obras de Aub es el tema de la traición, pues igualmente en este drama lo ha abordado Aub, pero esta vez lo presenta como una forma honrada si el traidor sigue fiel a su traición. Sin embargo lo que le parece malo o deshonorado es traicionar por puro pragmatismo para no decir oportunismo.

En el caso de Pedro fue esta honradez que le dejó poner fin a su vida, perder la honradez para él quiere decir dejar de ser fiel a sí mismo, a sus principios y ha sido esta la razón esencial que le dejó suicidarse. Dado que al preguntarle *Deseada* sobre si quiere morir Pedro respondió.

Pedro: (riendo) hoy no. Todo está claro como tú, y la honradez es lo único que vale la pena. La honradez como la entiendo y que nada tiene que ver con deudas, ni siquiera con mentiras, sino ser fiel a sí mismo. Un traidor que sigue traicionando es una persona honrada. Lo malo, el malo, es el que traiciona una vez porque le conviene (Aub, *Deseada*, 2010, p. 66)

Lo implícito

La obra lleva una línea oculta que corre paralela a la de los acontecimientos y las réplicas de los personajes, esta línea a pesar de que no aparece de forma meridiana, a partir del desenredo de los implícitos sí que se llega a ser descubierta. Está claro que a lo largo de los ocho cuadros se busca la razón del acontecimiento que marca toda la

obra, que es la muerte de Pedro. Y a pesar de aparecer la muerte sin un asesino y a pesar de llegar a la conclusión de que ha sido un suicidio, lo implícito dice otra cosa.

Llama la atención cómo la obra empieza con la búsqueda de la razón de la muerte de Pedro por Deseada y luego en el mismo cuadro aparece Teodora para decir “Teodora: ¿yo? Yo soy la razón, yo soy las cosas como debieran ser” (Aub, Deseada, 2010, p. 38)

Y en el último cuadro después de que madre e hija se confrontan con la verdad, aunque la didascalia presenta lo contrario de lo que dice el personaje “Deseada: ... (Teodora va a salir. Deseada recurre a su último recurso, a sabiendas de que miente) ¿por qué lo mataste?” (Aub, Deseada, 2010, p. 203) y a pesar de que la didascalia muestra que el personaje está mintiendo, la réplica de Deseada no ha sido una mentira.

El caso ha sido que con una persona decente basta con dejarle con el remordimiento de su conciencia, y es lo que ha hecho Teodora que sea sin o con intención, en rigor fue ella quien lo mató conquistándole con su amor aun sabiendo que está comprometido con la lealtad a su esposa.

Pedro ha sido una persona decente y es lo que ha dicho Teodora al disputar el amor de Pedro con su madre:

Teodora: [...] ¿no comprendes que no podía? ¿Qué le era imposible? Caí en ello más tarde. No pudo hacerlo porque era una “persona decente”. ¿ con qué voz iba a decirte: quiero a tu hija, ahí te quedas? ¿En qué tono, con qué cara, con qué gesto podía haberte dicho: quiero a Teodora? (Aub, Deseada, 2010, p. 159)

Lo mismo se confirma en las palabras de Pedro a Teodora:

“Pedro: ¿crees que se han acabado en este mundo las personas decentes?” (Aub, Deseada, 2010, p. 140)

4. Los signos según Kowzan

4.1. Signos acústicos

4.1.1. Texto hablado

La palabra

Son los monólogos, soliloquios y diálogos que intercambian los actores. Tratando la palabra desde la óptica lingüística como propone Kowzan podemos resaltar la aliteración en el nivel fónico como por ejemplo el sonido “p” que se repite en las réplicas de Miguel y su hija Teodora (pp. 176, 178), y dado que el texto no pertenece a una época lejana pues sólo se encuentran algunos ejemplos del hipérbaton en el nivel sintáctico.

El tono

La manera de emitir las palabras determina en gran medida el sentido y el efecto que se quiere dar a lo expresado, en el drama *Deseada* se observa ante las réplicas unas palabras descriptivas que denotan la modalidad en que el personaje o el actor dice lo que dice v. gr. :

-Suave; en broma p. 63

-tono amargo p. 105

-riendop.53

-desesperadap.158

-turbadap. 80

-muy alegre p. 80

-Feroz; en broma p.102.

-Cariñosa p. 109

-Durísimo p. 143.

-Con amarga ironía p. 157

-Profundamente dolida p. 33

-En un tono impersonal, habla lentamente p. 23

A veces este tono viene para contradecir las palabras de las réplicas como es el caso del tono irónico con el cual Teodora contaba a Deseada que fue ella quien le mató a Pedro. “Teodora: (con amarga ironía) saqué la pistola y disparé... ¿no es así? Luego salí tranquilamente” (Aub, Deseada, 2010, p. 157)

4.1.2. Efectos sonoros no articulados

- **La música**

En la presente pieza teatral, no existe ningún tipo de música dado que las salidas de los actores se hace solamente con un mutis, y en cuanto al cambio del presente al pasado esto se sobreentiende de los diálogos o de las didascalias que indican tiempo mediante una palabras como por ejemplo “hoy”.

- **Los efectos sonoros**

Lo que interesa más en un análisis de los signos sonoros en la escena no son los ruidos naturales sino los artificiales como lo ha explicado Kowzan, dado que son estos últimos los que intentan comunicar sentido. Aub ha aplicado la economía de los signos de la cual ha hablado Kowzan (explicado en la parte teórica más arriba), pues no hay prodigalidad, repitiendo los mismos signos, ni austeridad. Notamos en la obra gritos, risas y ruidos que marcan acontecimientos. Para estos últimos se hallan:

* la puesta en marcha de un motor, y el ruido de un coche que se aleja velozmente.

P. 48.

* se oye el ruido de un coche que se acerca p. 72

* Se oye un tiro p. 152.

Los gritos son los mismos que imite Deseada expresando el dolor de la muerte de Pedro, así como los gritos de espanto y sollozos que marcan el drama.

Igualmente en la obra existen las risas, unas que expresan júbilo, otras son irónicas, para las primeras son las histéricas risas notadas en los personajes de Teodora y su padre Miguel, como también en el personaje de Deseada realizando un soliloquio después de pasar un año de la muerte de Pedro: “ríe, ríe tanto que ya no puede contenerse. Al final sofoca su risa histérica y se queda pensativa p. 22.

4.2. Signos visuales

4.2.1. Expresión corporal del actor

Mímica

En la obra de Deseada los signos musculares del rostro vienen para reforzar la palabra:

Pedro se sorprende p. 105

Pedro sigue pensativo. Mira hacia el lado contrario al que salió Deseada p. 121

Sorprendida p. 30

Se fija en Teodora p. 47

Indefinible p. 125.

Revolviéndose furiosa p. 125

Sonriendo amargamente p. 133

Pedro sonrío p. 150

Nona mira fijamente p. 169.

Deseada seria p. 177

Gesto

En la obra se notan muchas indicaciones de los gestos de los personajes, unos de ellos llegan incluso a reemplazar una emoción o expresar lo indecible, lo podemos ver en el gesto de Deseada de arrodillarse y levantarse por reiteradas veces ante el cadáver de Pedro. Son gestos que denotan una gran desolación, desesperanza, dolor y falta de energía para soportar la trágica noticia, los encontramos en el cuadro segundo: “Deseada de rodillas; cae de nuevo de rodillas; se vuelve a arrodillar; se levanta sorprendida; se arrodilla de nuevo” (pp. 45-48). Podemos ver igualmente el movimiento de la cabeza que dice tanto de su estado de ánimo, pues alzando la cabeza expresa sorpresa o susto, luego la cabeza sobre las rodillas de su hija al final de la pieza, denota arrepentimiento, debilidad y soledad.

En los demás personajes también se notan gestos:

Gesto de Pedro p. 61;

Pedro hace un gesto p. 128;

Pedro toma un libro p. 150.

A un gesto de Nona...etc.

pero lo que más importa en un teatro es la modalidad de llevarlos a la escena, puesto que es allí que se nota el verdadero sentido que se quiere dar tanto a las palabras dichas como a las no dichas.

4.2.2. Movimiento escénico del actor

Los movimientos de un actor, su ocupación de un espacio en relación a otros actores, decorado, o espectadores revelan mucho sentido oculto, a modo de ejemplo es el paso hacia atrás de Deseada respecto a su hija Teodora. “Deseada: (dando un paso atrás) ¿Quién eres tú?” p. 38. Un movimiento semejante podría ser un signo de desconfianza por parte de la madre hacia su hija.

“Teodora en vez de ir hacia su madre se dirige inmediatamente a Pedro y le tiende la mano” p. 73. Un movimiento que transmite la falsa imagen de la aceptación del padrastro.

4.2.3. Apariencia del actor

Maquillaje

El maquillaje denota la edad, el estado de salud, el ánimo de los personajes, en el ejemplo de Teodora que después de pasar un año de la muerte de Pedro, regresa con una cara sin afeites, totalmente contraria al día en que vino a la casa de Deseada, con apariencia alegre y vestida de blanco, lo que denota en el primer caso tristeza e indiferencia ante cualquier consideración.

En las palabras de Teodora a su madre, se notan algunas didascalias internas como “La boca desdibujada, las cejas sin pintar, el color mal repartido; se te marcan arrugas que no tienes” (Aub, Deseada, 2010, pp. 109-110) es lo que da una idea sobre la edad de Deseada, su forma despreocupada de cuidarse, y su ignorancia de lo que tramaba su hija.

Peinado

Como única forma de peinado que se encuentra en la obra es la referida a Teodora que tenía 16 años “el pelo recogido” p. 172. El peinado podría denotar la joven edad de la chica, y quizás el ambiente campestre en el cual ocurre la acción, pero todo depende del espectáculo, y de cómo quiere el director de escena presentarlo todo.

Vestuario

El vestuario dice mucho de los personajes y de su entorno, de la época y la temporada en que se encuentran e incluso de la clase social a la cual pertenecen, es lo que vemos en lo que lleva Deseada de vestuario:

“Entra Deseada con abrigo de viaje, un velo o un pañuelo en la cabeza” p. 169.

“Entra Deseada vestida poco más o menos como en el cuadro anterior. Pañuelo y pamelita distinta” (p. 116).

El pañuelo que lleva en su cabeza podría denotar la época y la clase social a la cual pertenece, estamos en la primera mitad del siglo XX, la misma época en que fue escrita la obra, finales de los años cuarenta e inicios de la década cincuenta. El pañuelo que sea el puesto sobre la cabeza o en el cuello como adorno, en aquella época era prenda de la clase burguesa.

Los abrigos y los guantes indican la estación en que se encuentran. Incluso la pamelita, los pantalones marcan el espacio campestre en que se desarrolla la acción.

“Entra Deseada. Viene de la huerta, completamente despreocupada. Viste con pantalones, toca pamelita” (p. 109). Esta misma indumentaria podría denotar que Deseada no está al tanto de lo que está ocurriendo en su casa, y de su impotencia de ver las malas intenciones que tiene Teodora de conquistar su marido.

Notamos igualmente el color del vestuario que exterioriza el estado de ánimo de los personajes, por ejemplo el color claro, simboliza la alegría, como en el caso de Deseada en el cuadro tercero: “Entra Deseada por la izquierda, alegre, vestida de claro” p. 55 o en el caso de Teodora “Entra Teodora seguida de Nona. Viene vestida de blanco. Muy alegre, muy desenvuelta” p. 73

Contrariamente, después de la muerte de Pedro por un año viene “vestida con un abrigo de viaje, sin ostentación, sin tacones...se quita lentamente los guantes” p. 23. Lo que da una idea de su tristeza y despreocupación.

El vestuario del personaje de Nona que “va vestida de negro, con delantal blanco” (p. 11) Según lo que viene en el análisis de la catedrática Zerrouki Saliha:

“El único traje que es llamativo por el simbolismo que conlleva, es el de la criada: representa la neutralidad misma, blanco y negro, que es el papel que desempeña la anciana dentro del drama (acotación cuadro uno)”.(Zerrouki, 1999, p. 23)

Simboliza la postura objetiva que ha tomado Nona ante todo lo que estaba ocurriendo en la casa de Deseada, desde los engaños de Miguel a su esposa, hasta los intentos de Teodora de conquistar Pedro, incluso en las disputas de la madre e hija tras el suicidio de Pedro. No podía cambiar nada en la acción a pesar de poder prever el desastre: “Nona: algo tramas. No sé qué, pero malo. Yo lo impediré” (p. 88).

Por añadidura, la vestimenta en blanco y negro hace de la criada el águila de la obra, lo dice la misma Teodora en sus réplicas:

“Teodora: es curioso cómo te pareces a un águila: con el dorso negro y el vientre blanco” p. 87 “Teodora: no te escurras, águila” p. 85

Luego la misma criada lo dice de sí misma e interviniendo en la discusión de Teodora y su madre Deseada como un testigo de lo que ocurría. “Nona: Va a hablar el águila” p. 197. El águila que tiene una aguda vista, a pesar de estar tan lejos volando alto. El águila que observa y en la mayoría de los tiempos se queda callada.

4.2.4. Configuración del espacio escénico

Accesorios

Los objetos que aparecen en la obra muchos de ellos indican las estaciones en las cuales ocurre la acción y el estado meteorológico. La meteorología se extrapola para tener un sentido abstracto y oculto de cómo van los acontecimientos de la historia. Al principio de la acción el objeto que indica el ambiente de paz, alegría y la primavera de la vida de Deseada es el búcaro lleno de flores que coloca Nona.

“Muchas flores. Nona acaba de colocar un búcaro” p. 53, cuadro 3.

Pero no tarda esto en cambiarse al llegar Teodora a casa, incluso lo dice con sus propias palabras “Teodora: de pronto el cielo se nubla” p 123 insinuando de que una tormenta está por llegar a esa casa. Y es lo que queda confirmado luego, en el hecho de que sin ton ni son se introduce una naranja en la escena, lo que indica la llegada del invierno, y el momento de tempestades. “Teodora, lleva una naranja en la mano” p. 146 Cuadro 5; “ ¿ves? Tengo una naranja en la mano, ahora la paso a esta. La verdad es que no sé, exactamente, con qué dedos espachurrarla...” (Aub, Deseada, 2010, p. 147)y esto después de declararla Pedro su amor. Al final Deseada vista con un florero en las manos, sin flores. “Deseada toma un florero” p. 14 y esto después de la muerte de Pedro por un año.

Estos objetos dejan de ser signos de primer grado, para pasar a ser los de segundo grado, al empezar a expresar las circunstancias de los que los usan. Y al tercer grado al tener un valor semiológico de grado elevado. Lo mismo que hemos explicado con el ejemplo de la gaviota del drama de Chejov en la parte teórica, pasa con los objetos de la obra de deseada, que unos se repiten como el florero y las flores, y otros aparecen sin mostrar necesidad u ocasión, como es el caso de la naranja. En los esquemas que aparecen en lo que sigue, se ilustra lo explicado.

Figura 29: grados del signo del búcaro de flores (elaboración propia)

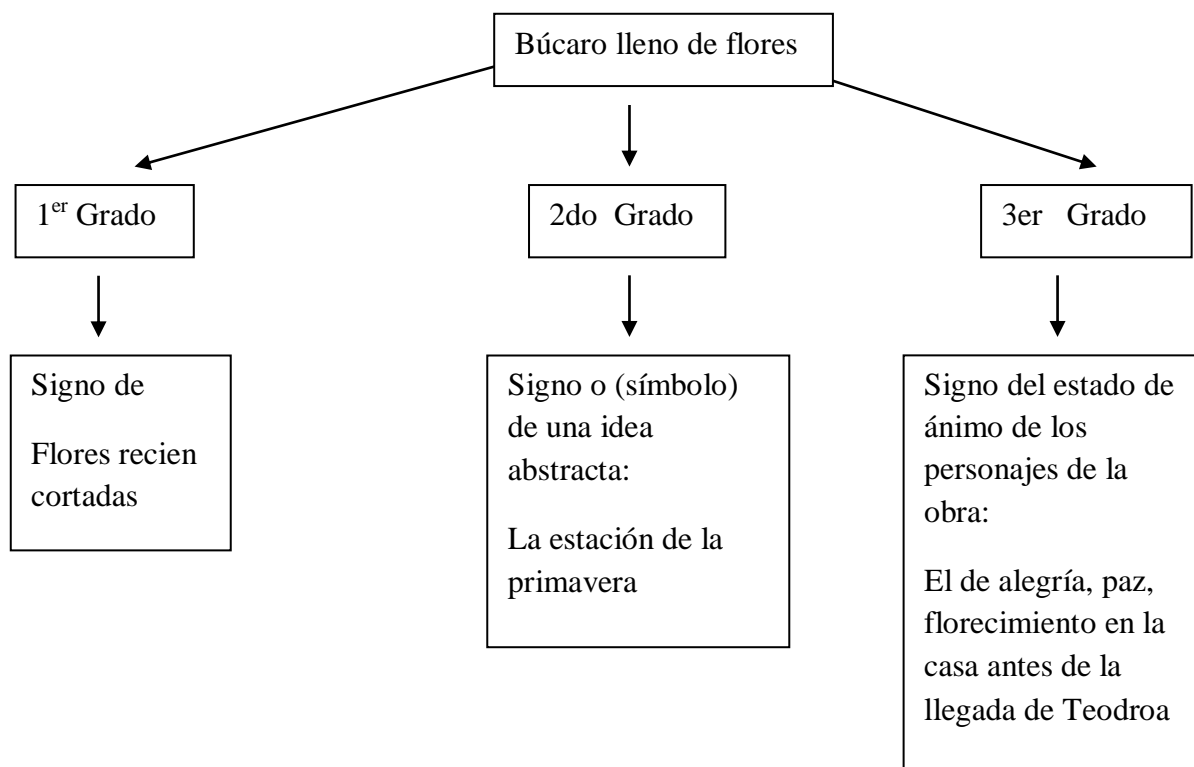
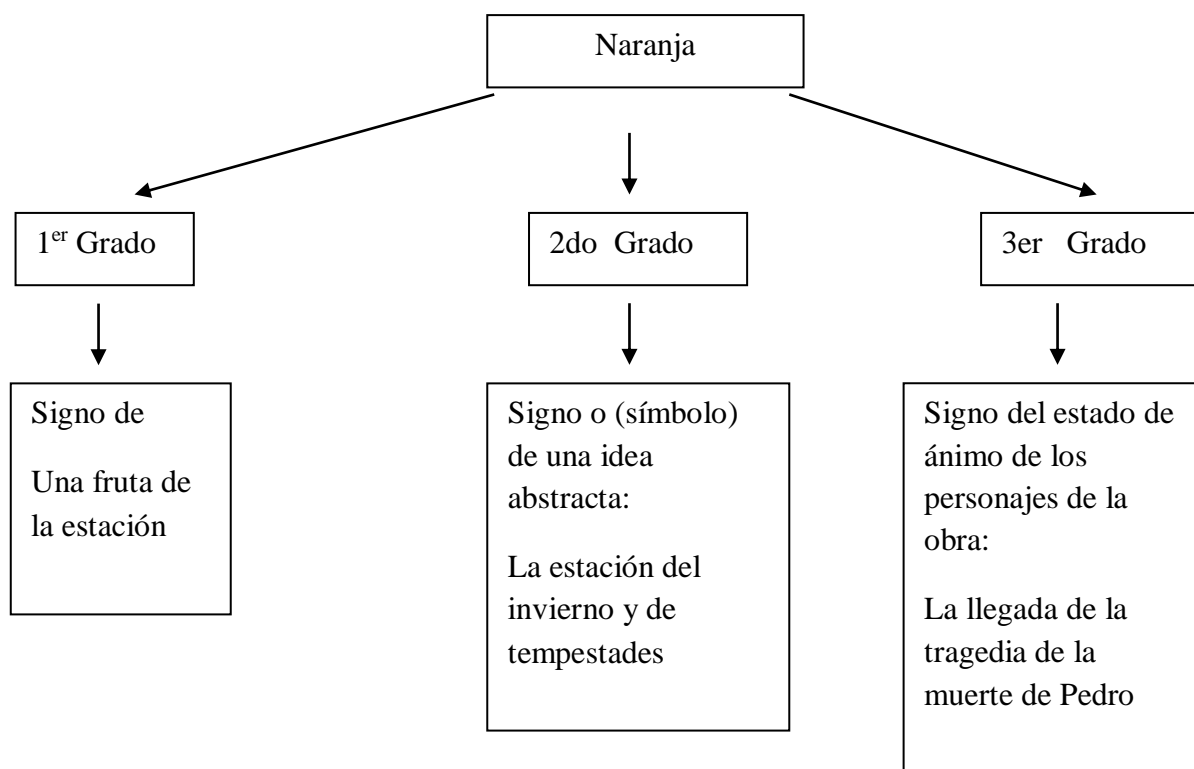


Figura 30: grados del signo de la naranja (elaboración propia)



Explicado todo esto, llama la atención la ausencia de un objeto esencial que es la pistola con la cual se ha matado Pedro, no aparece en la obra, pero sí aludiendo a ella en los diálogos, Teodora al decir a su madre en tono irónico que fue ella quien lo mató sacando la pistola y disparando.

“Teodora: (con amarga ironía) saqué la pistola y disparé... ¿no es así?...” p. 157.

Encontramos otros accesorios que indican la afición o la profesión de cada personaje como es el caso de los libros para Pedro para indicar que es un escritor, y el objeto de la podadera en el caso de Deseada para designar su profesión de jardinera.

“Pedro se queda solo, Nona sale. Toma unos libros” p. 150 Cuadro 5

“Deseada lleva una podadera” p. 109; Cuadro 4

Decorado

En la obra de *Deseada* estamos ante un decorado austero y muy simple, los muebles que se encuentran en la escena son escasos y sobrios: sillones, alfombra, cortinas, mesa y algún que otro mueble.

Como las posiciones que toman los decorados también llevan un significado semántico, los sillones posicionados cada uno en el extremo de la escena, sobre los cuales se sientan Teodora y luego Deseada, indica el desacuerdo en que están madre e hija, cada uno por un extremo.

“Teodora: (revolviéndose) ¡no me toques!

(Deseada se aleja y va a sentarse al otro extremo de la escena, en un sillón parejo al que ocupa Teodora)” (p. 201).

Iluminación

La iluminación en la obra de *Deseada*, determina el tiempo si es de día o de noche, marca el final de los cuadros, incluso sirve como un eslabón que relaciona los cuadros:

Para la indicación del tiempo notamos en las didascalias lo siguiente: “La noche ha caído, la escena está en penumbra” (p. 23)

Cuadro primero:

durante la última réplica se hace el oscuro total p. 42.

Esta oscuridad podría significar el regreso al pasado mediante el recuerdo dado que viene con la réplica de Teodora: “ ¡recuérdalo! ¡Recuérdalo! Era un domingo por la tarde, los criados habían salido, estábamos solas en casa, solas con Pedro. Solas en medio del campo. Solas con él...(durante la última réplica se hace el oscuro total.) ” (Aub, Deseada, 2010, p. 42)

Cuadro segundo:

empieza con la oscuridad “en la oscuridad se oye un tiro. La luz sube de pronto para que el público vea desplomarse en el suelo a Pedro” p. 45. Esa oscuridad marca una elipsis de un acontecimiento tan importante que deja la madre e hija desconcertadas a lo largo de toda la pieza que es la razón y la modalidad de la muerte de Pedro. El cuadro termina con la oscuridad otra vez.

Cuadro tercero:

empieza con la claridad “mucho sol” p. 53 lo que marca el pasado y no el presente

Cuadro cuarto:

Termina con la oscuridad lo que marca el final del día.

Cuadro quinto:

Termina con la oscuridad y con el sonido de un tiro, “Se hace el obscuro. En el obscuro se hace un tiro” p. 152. La iluminación aquí sirve para relacionar este cuadro con el cuadro segundo.

Cuadro sexto:

Termina con la oscuridad y con la réplica de Deseada cortada mediante puntos suspensivos, la continuación la encuentra el lector en el cuadro octavo que empieza con la oscuridad y la voz de Deseada que sigue su réplica. Igualmente aquí la iluminación sirve de eslabón para relacionar los cuadros.

Cuadro séptimo:

Empieza con la claridad “es de día” p. 167. Lo que marca el pasado lejano, los días en que vivía Deseada con Miguel. Y termina con la oscuridad.

El octavo cuadro:

mediante la oscuridad con la cual se inicia y la voz de Deseada nos lleva al presente y a relacionar el cuadro entero con el sexto cuadro.

Por otra parte la iluminación podría tener el sentido de la revelación del enigma que reina en la obra. En el cuadro primero, después de pasar un año entero, Teodora vuelve y se dirige a un conmutador y enciende. “Con la luz se levanta Deseada” p 23. La luz que estaba esperando todo ese largo tiempo carcomida por la ignorancia de la razón de la muerte de su marido Pedro. La luz de la verdad, de la otra versión de la causa del suicidio de Pedro. Y así a lo largo de la obra, la iluminación juega un gran papel en el tipo de la atmósfera de la pieza, del ambiente, si es de alegría o de melancolía. Pues, cuando es de muerte, de confusión, ignorancia, frustración y tristeza se hace la oscuridad (el primer cuadro) y cuando es de alegría, se presentan las escenas con tanta luz, y mucho sol (segundo cuadro: Todo era sol... ¿recuerdas? ...todo era claro ...p. 49.)

Llegando al final del presente capítulo, hemos podido concluir que Aub, con este drama probó su habilidad de cultivar el tipo de teatro comercial que reinaba en aquel entonces. Pues a través de *Deseada* Aub intentó alejarse de sus circunstancias en el exilio mexicano y seguir la tendencia que estaba en España, regresando al teatro de Benavente. Hemos visto pues, cómo *Deseada* se considera como una obra de contraexilio según Claudio Guillen, puesto que muestra una ruptura con lo histórico, testimonial y exílico a pesar de ser escrita durante el periodo del exilio de su autor.

Hemos quedado embelesados por la forma en que Aub hizo uso de la literariedad y de la teatralidad, dejando la pieza en la forma más poética y estética posible. Hizo uso de la técnica de *in media res* para la presentación de la intriga de la obra, haciéndola como una especie de puzle que el lector va construyendo con vaivenes mentales, de prolepsis y analepsis para poder tener una imagen completa de la obra.

Asimismo, hemos apreciado la correlación existente entre el presente drama y otras obras tanto modernas como clásicas, para las primeras ha sido el caso de *El malentendido* de Albert Camus, dado que las dos tienen como tema central “los malentendidos familiares”; y para las obras clásicas el presente texto muestra una estrecha relación con la obra clásica Shakespeariana de *Hamlet* dado que los dos buscan la venganza para el alma del padre, los dos llegan a un punto de no retorno, y los dos terminan con una tragedia.

Hemos descubierto que la obra posee un conflicto de naturaleza enigma/revelación, el enigma del suicidio de Pedro y el enigma del hecho de alejar la madre su hija de su padre.

Analizando la profundidad de la obra, hemos encontrado que lo que trata *Deseada*, son los asuntos que podrían haber en el seno de una familia burguesa: la búsqueda de la

verdad y el dolor que causa la ignorancia, el amor, el rencor, la venganza, la acusación de locura por gritar la verdad, la libertad, la crueldad de la indiferencia y la pasividad, la ceguera , el hecho de abrir los ojos al final y la actitud acusatoria, etc.

En cuanto a los signos de la representación, hemos revelado cómo el tono, y la manera de emitir las palabras determina en gran medida el sentido y el efecto que se quiere dar a lo expresado, y a veces viene para contradecir lo que profieren los personajes en sus réplicas.

Además, se ha podido descubrir que los movimientos de un actor, su ocupación de un espacio en relación a otros actores, decorado, o espectadores revelan mucho sentido oculto, incluso el vestuario puede simbolizar la postura que toman los personajes hacia un asunto determinado.

Por otra parte, hemos podido apreciar los objetos que dejan de ser signos de primer grado, para pasar a ser los de segundo grado, al empezar a expresar las circunstancias de los que los usan, y cómo pasan al tercer grado al presentar un valor semiológico de grado elevado.

Hemos llegado a revelar cómo la iluminación podría tener el sentido de la revelación del enigma que reina en la obra y cómo a más de determinar el tiempo, marca el final de los cuadros sirviendo como un eslabón que los relaciona.



CONCLUSIONES GENERALES

Conclusiones generales

La presente tesis doctoral se propuso para tocar las líneas maestras del análisis del discurso dramático, precisamente las de la Semiología Teatral, intentando aplicar estas mismas a dos obras pertenecidas al mismo autor pero que presentan dos géneros totalmente distintos: el político y el comercial.

Cabe recordar que la hipótesis primaria con la cual partió la presente investigación ha sido comprobar que la Semiología Dramática es la herramienta que mejor desmonta el Texto Teatral para llegar a su interpretación y la comprensión de su tensión comunicativa, pero si algo ha podido demostrar este trabajo es la capacidad de la Semiología Dramática de explorar incluso el texto espectacular con su Semiología del Espectáculo. Por lo cual atender sólo al análisis de lo verbal, no hace más que escatimar el potencial de una obra dramática, y el sentido que pueden ofrecer los demás signos de la actividad escénica, dado que el lenguaje del cual se hace uso un drama no es solamente el lingüístico, sino lo es también el corporal, el mímico, el kinésico, el proxémico, el sonoro, entre otros más signos espectaculares.

El presente trabajo ha ido cumpliendo lo planeado al principio pudiendo responder a los interrogantes de la problemática en la medida que va avanzando la investigación, yendo de lo general a lo particular, de lo teórico a lo práctico, y de lo expositivo y descriptivo a lo analítico y deductivo.

Vertebrada la tesis en cuatro capítulos estrechamente cohesionados, en el primero titulado “Fundamentos Teóricos Teatrales” se intentó rastrear la génesis de esta disciplina desde que empezaron a asomarse sus albores en el ámbito militar y médico hasta el hecho de asociarse con las humanidades, luego con el arte, y más tarde con el discurso literario y muy recientemente con el teatro. Se ha podido atender a las

escuelas, círculos, corrientes, teorías y teóricos que han ido configurando lo que se conoce hoy por la Semiología Teatral.

Se ha podido llegar a dejar traslúcidos los matices diferenciadores entre la Semiótica de Pierce y la Semiología de Saussure, el origen diferente de cada cual y la forma en que estudia el signo la una y la otra. Se ha revelado que mientras la primera estudia el signo de forma aislada, la segunda lo estudia dentro del lenguaje y dentro de su contexto social, psicológico, antropológico, etc. y que las dos miras llegaron a una reconciliación con teóricos como Umberto Eco y Charles Morris para quedarse con el estudio tanto del “signo”, “la significación” (objeto o denotación) como el “interpretante”, a los cuales se asocian “el contexto” y el “intérprete”(agente del proceso).

Con tal de precisar el objeto de la Semiología Teatral, resultó un paso esencial resolver el dilema sobre la consideración del teatro como uno de los componentes de la representación, o como texto literario, llegando a evidenciar la relación de simbiosis y complementariedad existente entre el texto lingüístico y el espectacular para un proceso de comunicación teatral.

Asimismo, se ha llegado a evidenciar cómo la obra dramática posee dos fases (texto/representación); dos formas (escrita/representada); dos momentos de recepción (lectura/representación); dos receptores diferentes (individual/colectivo) en tiempos diferentes (lectura individual/asistencia a un espectáculo público); dos compositores (el escritor del texto lingüístico/el director de escena y los actores), y por ende son dos textos: el escrito o el lingüístico y el representado o el escenificado.

Con esto se ha podido demostrar que mientras el texto principal puede ser estudiado por la Semiología del Relato, el texto secundario necesita ser atendido por la Semiología Espectacular, y así se ha llegado al objeto de la Semiología Dramática, que

no es más que estudiar todo sistema de signos que da sentido a la pieza teatral, reuniendo la Semiología Literaria y la Semiología Escénica o Espectacular.

A este nivel, se puede decir que la Semiología Dramática como hoy se entiende se ocupa del sentido del texto, del paratexto, del lenguaje dramático, del espacio y tiempo dramáticos, y del diálogo tanto escrito como realizado escénicamente. En suma se ocupa tanto del análisis de los signos textuales como representativos.

Lo dicho lleva a concluir que el análisis de la literariedad resulta ser insuficiente para un estudio cabal de una obra dramática, por esto ha parecido necesario el paso de la literariedad a la teatralidad con tal de analizar el drama en su totalidad.

Aclarado el significado de la teatralidad según varios autores, tales como Barthes, Pavis y Ubersfeld, se ha podido distinguir al final de este primer capítulo las marcas de la literariedad de las de la teatralidad en un drama, haciendo hincapié en el elemento de la oralidad como un componente esencial de esta última.

Siempre dentro del marco teórico, se suma a lo anterior otro capítulo denominado “Elementos y Mecanismos Dramatúrgicos en el Teatro” en el cual se ha podido descubrir y exponer de la forma más clara posible, la teoría de la cual se hace uso en la parte práctica, pertenecida al semiólogo francés Patrice Pavis sobre el análisis semiótico del texto dramático, en el cual parte de la exploración de la superficie, la forma exterior de la palabra, para acceder a la profundidad o al inconsciente de un drama.

Se ha podido apreciar el itinerario propuesto por Patrice Pavis, partiendo de la superficie que incluye el análisis tanto de la literariedad como de la teatralidad, pasando por el análisis de la dramaturgia con sus estructuras discursivas, narrativas y actanciales para poder llegar a las estructuras semánticas y así acceder a la profundidad. En las

estructuras actanciales, ha resultado que Pavis ha podido fijar un modelo actancial aplicable a la obra dramática, en el cual el actante no es el núcleo como ocurre en el texto narrativo, sino lo es la acción o en algunos casos la palabra-acción.

A este nivel, se ha podido constatar que el modelo de Patrice Pavis se limita sólo a analizar el texto dramático, pero no atiende al análisis del texto representativo. En rigor, llegar a ofrecer un análisis y una clasificación completa y metódica de todo el entramado de signos que envuelve una representación teatral ha sido uno de los más tenaces retos de la Semiología Dramática y la del espectáculo en particular.

En este sentido, fueron el teórico Kowzan y la semióloga teatral Anne Ubersfeld unos de los que tomaron la iniciativa de ofrecer unos intentos de clasificación y análisis de los signos de la representación.

En el modelo que ha desarrollado Kowzan se ha apreciado el hecho de basarse en el esquema saussuriano, significado (contenido) significante (la expresión) y en la distinción de los signos naturales de los artificiales, pertenecida a André Lalande (1917), revelando que son los primeros que intentan comunicar un contenido, y que todos los signos encontrados en el teatro son artificiales.

Como resultado de su intento, Kowzan en su análisis del texto de la Representación ha distinguido trece sistemas de signos, clasificándolos según, primero, la percepción sensorial: signos auditivos, sonoros o acústicos; y signos visuales u ópticos; y luego según su ámbito: texto hablado, expresión corporal, apariencia del actor, configuración del espacio escénico y efectos sonoros no articulados.

Atendiendo al análisis y la clasificación de los signos de la representación, se ha constatado que el mayor reto de los semiólogos del teatro ha sido encontrar una unidad mínima para segmentar y analizar una representación. Es por esta razón que la semióloga teatral Anne Ubersfeld ha llegado a la conclusión de tener que traspasar esta

necesidad de atomización, acercando el caso de la semiótica espectacular a la semiótica textual y sometiendo la representación, a las normas aplicables a cualquier texto literario, cual el análisis paradigmático (composición y tipología) y sintáctico (papel y función dentro del conjunto de signos).

Y así, Anne Ubersfeld considera que la Semiótica Espectacular puede analizar tanto el signo en tanto que unidad semiótica como puede analizarlo en tanto que significante y significado, como es el caso de la semiótica textual (o poética) que puede analizar tanto una palabra, un sintagma, una frase, unas rimas o un conjunto fónico. Pues, del mismo modo que Kowzan, Anne Ubersfeld partió de la división saussuriana del signo en significado/significante y clasificó este último según el canal con el cual viene transmitido, distinguiendo los signos acústicos de los visuales. Para el primero, que es el significado, la autora se ha orientado hacia la denotación y la connotación partiendo siempre de la idea de que el sentido que adquiere el signo teatral, lo adquiere relacionándolo con otros signos, y en el instante mismo de ponerlo en escena y no previamente. Y así, se concluye que la autora ve posible también la lectura o el análisis de la Representación Teatral desde los procedimientos de la lingüística, la narratología y la poética.

En el mismo capítulo se ha podido llegar a ubicar el interés de la Semiótica Teatral según Anne Ubersfeld, el cual no está en revelar el sentido de cada signo en un drama, ni en encontrar los signos más usuales con sus respectivos sentidos, sino en mostrar la forma de organizarse y relacionarse los diferentes sistemas de signos para poder ofrecer un sentido determinado.

Resulta esencial señalar que es verdad que cada teórico ha desarrollado una forma diferente de clasificar los signos de una representación, sin embargo todos comparten la

idea de que el signo teatral no adquiere significado sólo y cuando se relaciona con otros signos.

Aclarado el marco teórico, se suman a los capítulos anteriores dos capítulos totalmente prácticos, el primero dedicado al análisis de la obra *Morir por cerrar los ojos*, y el segundo sobre el análisis de *Deseada* de Max Aub.

En “Análisis Semiótico y Político en *Morir por cerrar los ojos*, Teatro del Exilio”, se ha logrado demostrado la posibilidad de aplicar la teoría de Patrice Pavis en cuanto al análisis del texto dramático, atendiendo a la superficie (la textualidad y la teatralidad), pasando por la dramaturgia, para llegar a desmarañar el aspecto ideológico e inconsciente de la obra. En cuanto al Texto de la Representación, se ha demostrado la eficacia de la teoría de Tadeusz Kowzan en cuanto al análisis y la clasificación de los signos representativos, pudiendo así explorar el sentido del texto espectacular de *Morir por cerrar los ojos*.

Se ha podido apreciar, mediante el estudio del intertexto de la obra, las influencias de Aub por el dramaturgo francés Jacques Copeau, en cuanto a su puritanismo y búsqueda de la verdad, y por los renovadores de la escena en París, conocidos por los constituidores de teatros del “Cartel”, en mantener una reacción contraria al teatro comercial. Y antes que nada la influencia por el teatro clásico de Quevedo, al empezar Max Aub su obra por una cita que le pertenece.

Explorando la superficie textual, se ha podido resaltar la literariedad encontrada en la obra, de estética y de figuras retóricas mayoritariamente semánticas que transmiten de una forma poética lo que estaba ocurriendo en el periodo de principios de la Segunda Guerra Mundial en Europa, precisamente en Francia y en España de finales de la Guerra Civil.

Se ha podido probar el hecho de valerse el autor de la teatralidad y de todo lo que es específicamente teatral en la composición de su obra, de las didascalias hasta los signos de la oralidad, las pausas, los silencios, las reticencias, la presencia de los no-dichos, los más preeminentes son los que denotan la presencia del huir de la resistencia contra la invasión nazi por parte de los franceses, a pesar de no ser dicho esto de forma explícita.

Se ha llegado a revelar a través del análisis de las estructuras discursivas cómo ha sido organizada cronológicamente la intriga, y cómo la temática ha sido centralizada en la inconsciencia y el uncompromiso, a pesar de la existencia de varios temas como: el miedo, el egoísmo, la indiferencia ante el caso ajeno, el dilema lealtad/traición, el oportunismo, el honor, etc.

Mediante el análisis de las convenciones escénicas, se ha podido comprobar cómo la pieza de *Morir por cerrar los ojos* comparte rasgos tanto del teatro clásico aristotélico, en cuanto a la linealidad, la catarsis y la anagnorsis, como los del teatro moderno en su influencia Brechtiana de considerar la actividad dramática como un medio de transformación social.

Atendiendo a la profundidad de la obra se ha comprobado que el drama *Morir por cerrar los ojos*, pertenece a la literatura del exilio y precisamente al teatro testimonial comprometido, que para algunos responsabilizado o activo y según su mismo compositor al “teatro mayor”, cuyos rasgos esenciales, son el tocar causas colectivas, poseer una intención testimonial y crítica y un personaje femenino redondo.

El análisis semiótico del texto de la obra en su totalidad ha revelado en diferentes lugares los rasgos de una voluntad testimonial y crítica tan acuciante, que tiene como misión incitar el receptor de esta obra a ser un individuo consciente de sus derechos y con una capacidad crítica que le deja vivir su libertad y por ende su felicidad. Y es lo mismo que comunican los sobreentendidos que el análisis de la profundidad revela,

que la muerte no es sólo la física, sino puede ser la de la conciencia, la del espíritu y la del corazón y es esto al cual remite el título de la obra.

Intentando estudiar la relación que mantienen los signos con el contexto social, histórico, y político de la época, en el punto del análisis del ideograma, se ha podido revelar cómo la política tuvo un impacto al nivel social, atendiendo el día a día de las familias europeas durante la II Guerra mundial, los problemas de la xenofobia, la actitud acusatoria por la traición que estaba presente en la sociedad europea y precisamente en la francesa.

Se ha podido comprobar cómo el signo teatral en su tridimensionalidad igual que otro signo artístico, posee un contenido que transmite un mensaje intelectual (es decir un contenido histórico, ideológico, psicológico y social); que funciona como estímulo de las reacciones emocionales del receptor; y que contribuye, con su forma de organizarse, en el placer estético del receptor. Mediante estos tres ejes el signo en *Morir por cerrar los ojos*, se ha podido llegar al efecto denominado por Anne Ubersfeld “signifiante”.

Por otra parte, en el análisis del texto representativo de *Morir por cerrar los ojos*, la aplicación del modelo de Kowzan, ha ayudado en gran medida a dilucidar las huellas de los grandes eventos que marcaron tanto Francia y España como el mundo entero: la II Guerra Mundial, y la Guerra Civil española.

Mediante el análisis de los gestos y movimientos de los personajes, se ha podido discernir algunas propuestas que introdujo Max Aub en sus personajes para salir de la crisis que vivía toda Europa y no solamente la Francia de la II Guerra Mundial, entre ellas las reivindicaciones verbales, la reacción inactiva, el sacrificio individual, para llegar a la cuarta que se muestra como la verdadera puerta de socorro, que no es más que la lucha activa, humanitaria y solidaria.

El análisis de los signos visuales nos han revelado la situación precaria de los campos de concentración: de corrupciones, delaciones, y miseria, la actitud represiva militar ante la conciencia de los individuos, la necesidad del compromiso, de abrirse los ojos, de luchar juntos para llegar a la tan anhelada paz y progreso, que la salvación individual y el callarse ante el sufrimiento ajeno, lleva a un destino fatal, como ocurrió con la Francia de “libertad, igualdad, fraternidad” con el caso español.

En síntesis, efectuado el análisis semiótico tanto del texto literario como del texto espectacular se ha demostrado que la obra de *Morir por cerrar los ojos* no es más que un grito o una invitación a la conciencia y la moral, una suerte de respuesta a la política de no-intervención, al silencio ante un absolutismo que culminó una Guerra Civil, y a la actitud egoísta que terminó con la expansión nazi en Francia.

El cuarto capítulo “Estudio Semiológico y Analítico del Drama Burgués *Deseada*” ha cumplido su propósito de establecer una reflexión analítica de la obra *Deseada*, y se ha podido concluir que si la obra de *Morir por cerrar los ojos* puede enmarcarse como un teatro testimonial, histórico, político o documental, estrechamente relacionado al compromiso ético del dramaturgo Aub, en el drama *Deseada* este rasgo no se manifiesta, puesto que dista mucho de ser un reflejo de la realidad social o histórica de la España de la posguerra, y desarrolla unas convenciones de un teatro de Benavente en su regreso a los valores tradicionales. *Deseada* desarrolla un teatro burgués que retrata los problemas que podrían tocar la clase media-alta de la sociedad española de aquel entonces, surgidos de temas como el engaño, el desamor, la venganza, el rencor, el odio y la hipocresía que culminaron en este drama con la muerte de Pedro.

Escrita en la posguerra, momento en que la escena se consideraba como una evasión de la sangrienta Guerra Civil que vivió España, se ha podido probar que la obra

pertenece al teatro comercial y precisamente al teatro de contraexilio según la aceptación de Claudio Guillén, puesto que muestra una distancia de las circunstancias del exilio a pesar de ser escrita en el periodo del exilio del autor, y según su propio compositor pertenece al “teatrillo” debido a su carácter apolítico.

A pesar de mostrar unos intertextos clásicos como el teatro de Shakespeare, Fray Luis, y la biblia incluso, se ha podido observar cómo las consideraciones del teatro clásico han quedado modificadas, dado que la obra está escrita in media res, y aquel esquema ternario clásico aristotélico (planteamiento, nudo, desenlace) queda alterado en la trama de *Deseada*. Se ha notado un desajuste temporal, un vaivén de flashback y de flashforward que deja despierta la agilidad del lector, de modo que se ve reordenando según lo que viene en las réplicas de los personajes y en la evolución de los acontecimientos y de las deducciones que se hacen de la relación causa-efecto.

Pues, a diferencia de *Morir por cerrar los ojos*, que muestra una cronología de acontecimientos, *Deseada* presenta un discurso o una construcción dramática desordenada, visto esto en la división externa de la intriga, se ha podido, en la división interna, devolverle orden cronológico a los acontecimientos de la obra, en su estructura de planteamiento, nudo, desenlace.

Asimismo, analizando las estructuras narrativas se ha podido ubicar la temática de la obra que ayuda mucho en entender los intercambios entre los personajes y la obra en su totalidad, la temática denota un intertexto, puesto que consiste en el mismo tema central de la obra de *El malentendido* de Albert Camus, las dos tratan “los malentendidos familiares”, raíz de todo tipo de conflicto en la obra de *Deseada*.

Atendiendo a las estructuras actanciales de la obra, se ha podido aplicar el modelo actancial múltiple propuesto por Anne Ubersfeld, siendo un modelo típicamente teatral a diferencia del modelo actancial de un texto narrativo.

Se ha resaltado la estrecha relación que guarda el presente drama con la obra clásica *Hamlet* de Shakespeare, y la intertextualidad la vemos en los puntos comunes de que los dos buscan la venganza para el alma del padre, los dos llegan a un punto de no retorno, y los dos poseen un desenlace trágico.

Por añadidura, se ha podido tratar la profundidad y desmarañar los sobreentendidos, los implícitos, y el inconsciente del texto. En el punto del ideograma se ha demostrado cómo el texto, a más de presentar una relación con otros textos como el de Shakespeare, muestra una ruptura con lo social y lo histórico (México, justo después de la II Guerra Mundial). Dado que desarrolla los asuntos y preocupaciones que podrían haber en una familia burguesa, tales como la búsqueda de la verdad y el dolor que causa la ignorancia, la acusación de locura por gritar la verdad, la libertad, la crueldad de la indiferencia y la pasividad, la ceguera de conciencia y el hecho de abrirse los ojos al final, la actitud acusatoria, la traición, etc. En lo implícito hemos podido descubrir la razón del suicidio de Pedro, en el hecho de ser una persona decente.

Hemos podido igualmente analizar los signos representativos según la misma clasificación de los signos de la representación elaborada por Kowzan, y comprobar cómo los gestos de los personajes transmiten contenidos ocultos y llegan incluso a reemplazar una emoción o expresar lo indecible.

Hemos llegado a ver cómo los accesorios aparecidos y los objetos que rodean los personajes dejan de ser signos de primer grado, para pasar a ser los de segundo grado, al empezar a expresar las circunstancias de los que los usan, su afición o profesión, y a anunciar presagios de los acontecimientos que van a ocurrir. El posicionamiento del decorado lleva un significado semántico que puede precisar en algunos casos el tipo de relación existente entre los personajes que lo utilizan.

Hemos visto cómo la iluminación, marca el final de los cuadros, y cómo sirve de lazo para encadenarlos y relacionarlos, y a veces sirve para marcar el salto de un tiempo a otro, o sea del pasado al presente y del presente al pasado. Hemos observado cómo la iluminación podría tener el sentido de la revelación del enigma que reina en la obra. Incluso podría tener un gran papel en el tipo de la atmósfera de la pieza y del ambiente, si es de alegría o de melancolía, de clarividencia o de confusión.

Del análisis de las dos obras, podemos decir que las ficciones literarias de Aub pueden, en gran medida, servir como medio para entender y reflexionar sobre el embrollo histórico, político, social y psicológico que experimentó el exiliado republicano español en aquella época.

Al final de todos los análisis hemos podido comprobar que para Max Aub, el teatro ha sido un instrumento mediante el cual se puede historiar, conservar las huellas de la España peregrina y anotar la historia del exilio. Ante los fracasos de la censura, Aub ha demostrado al mundo literario que también domina el acto de escribir para divertir, para complacer y fascinar mediante el teatro de entretenimiento, con su drama *Deseada*.

Nos ha interesado en Max Aub el afán de escribir para dar testimonios, sobre todos los aspectos de la vida, tanto filosóficos, políticos como humanos, y sobre sus propias vivencias como sobre el mundo en general, y no sólo en el teatro sino que en todos los géneros que ha podido cultivar. Lo dicho nos conforta en afirmar que es un autor polifacético, que al igual que escribe para criticar la política, puede también escribir para la diversión, aunque no sea ésta su concepción del teatro.

Realizado el trabajo y recorrido todo este camino rocoso, debido a la escasa aplicación de la semiología dramática sobre la obra dramática de Max Aub y debido a la difícil localización de las fuentes y documentaciones en el océano de la Semiología,

sobre todo en lo que concierne la Semiología Espectacular, hemos llegado a concluir que aún queda mucho terreno por explorar, y mucho trabajo por hacer en el ámbito de la Semiología Teatral.



BIBLIOGRAFIA

- Aranda, D., & Felipe, F. (2006). *Guion audiovisual*. Barcelona: UOC.
- Aub, M. (1998). *Campo Francés*. Madrid: Alfaguara.
- Aub, M. (1994). Cementerio de Djelfa. En *Enero sin nombre* (págs. 334-335). Madrid: Alba Editorial.
- Aub, M. (2010). *Deseada*. Segorbe: Fundacion Max Aub.
- Aub, M. (1998). *Diarios (1939-1972)*. Barcelona: Alba Editorial .
- Aub, M. (2000). *Diarios 1939-1952*. México: Conaculta.
- Aub, M. (1998 b). *Diarios 1939-1972*. Barcelona: Alba Editorial.
- Aub, M. (1995). *La gallina ciega*. Barcelona: Alba Editorial.
- Aub, M. (2007). *Morir por cerrar los ojos*. Sevilla: Renacimiento.
- Aub, M. (1969). *No*. Madrid: Cuadernos para el dialogo .
- Aub, M. (1969). *No*. Madrid: cuadernos para el dialogo.
- Bajtín, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- Borras, A. A. (1975). *El teatro del exilio de Max Aub*. Sevilla: Universidad de Sevilla..
- Buysens, E. (1943). *les langages et le discours. Essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la Sémiologie*. Bruxelles: Office de Publicité.
- Constantin, S. (1968). *Un actor se prepara*. México: Editorial constancia.

Durante, I. S. (1996). Max Aub: Cara y Cruz de una creación literaria. *Actas del congreso internacional Max Aub y el laberinto español* (págs. 41-54). Valencia: Ayuntamiento de Valencia.

Eco, U. (1985). *lector in fabula*. Paris : Grasset.

Grau, C. V. (2007). Introducción y notas. En M. Aub, *Morir por cerrar los ojos* (págs. 11-77). Sevilla : Renacimiento.

Greimas, A. J., & Courtès, J. (1979). *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Sémiotique I*. Paris: Hachette.

Grice, H. P. (1975). Logic and conversation. En P. Cole, & J. L. Morgan, *Syntax and Semantics* (págs. 41-59). New York: Academic Press.

Guillén, C. (1995). *El sol de los desterrados: Literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema.

Iglesias, M. d. (1981). La semiología de la productividad y la teoría del texto en Julia Kriteva . En *Filología y lingüística 7 (1y2)* (págs. 59-77). Universidad de Costa Rica.

Kowzan, T. (1997). el signo en el teatro introducción a la semiología del arte en el espectáculo. En M. d. Naves, *Teoría del teatro* (págs. 121-154). Madrid: Arco/ libros, S. L.

Kristeva, J. (1981). *Semiotica I*. Madrid: Fundamentos.

Lazaro, E. (2018). *la literatura dramática del exilio republicano de 1939*. Renacimiento.

Lazaro, E. (2018). Max Aub. En M. A. Soler, *La literatura dramática del exilio republicano de 1939 I* (págs. 37-64). Sevilla: Renacimiento .

Llovet, J. (1977). El arte como hecho semiológico. En *Escritos de estética y semiótica del arte* (págs. 35-43). Barcelona: Gustavo Gil.

Malgat, G. (2007). *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*. Sevilla: Renacimiento.

Manuel, D. (Julio de 2015). Max Aub estrenos americanos. *Episkenion 3/4 nunca es siempre en teatro* , págs. 177-186.

Michel, C. (1985). *Ecrire un scénario, Cahiers du cinéma*. París: I.N.A.

Montes, V. R. (2017). *el discurso teatral desde la semiótica y la lingüística del discurso: supuesto teórico y posibilidades didácticas* . Granada: Universidad de Granada.

Naves, M. d. (1997). Posibilidades de una semiología del teatro. En M. d. naves, *Teoría del Teatro*. Madrid: Arco libros.

Naves, M. d. (1997). Posibilidades de una semiología del teatro. En M. d. Naves, *Teoría del Teatro*. Madrid: Arco libros.

Naves, M. d. (1997). *Teoría del Teatro*. Madrid: Arco libros.

Pavis, P. (1984). *Diccionario del teatro*. Barcelona: PAIDOS.

Pavis, P. (1997). *Dictionnaire du théâtre*. Malakoff: Dudon.

Pavis, P. (2004). *le théâtre contemporain analyse des textes, de Sarraute à Vinaver* . Paris: Armand Colin.

Pavis, P. (2004). *le théâtre contemporain analyse des textes de Sarraute à Vinaver*. Paris: Armand Colin .

Quevedo, F. d. (1950). *Vida de Marco Bruto* . Buenos Aires: Espasa Calpe.

Saussure, F. d. (1945). *Curso de Lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

Soler, M. A. (marzo de 1998). Exilio y retorno en Transito . *Cartapacio: Max Aub* , págs. 182-192.

Stanislavski, C. (1968). *Un actor se prepara*. México: Editorial Constanca.

Ubersfeld, A. (1996). *les termes clés de l'analyse du théâtre* . Paris: Seuil.

Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre I*. Paris: Belin.

Ubersfeld, A. (1996). *lire le théâtre II l'école du spectateur*. Paris: Belin.

Ubersfeld, A. (1996). *lire le théâtre III le dialogue de théâtre*. Paris: Belin .

Viala, A. (1997). *le théâtre en France, des origines à nos jours* . paris: Presse universitaire en France.

Vinaver, M. (1993). *ecritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. Arles: Actes Sud.

Vinaver, M. (1993). *Ecritures dramatiques. Essais d'analyse des textes de théâtre*. Arles: Actes Sud.

Zerrouki, S. (Junio de 1999). El teatro del exilio Max Aub Deseada (1948). Barcelona, España: Universidad Autonomo de Barcelona.

Webografía

- <https://fr.wikipedia.org/wiki/Stichomythie#:~:text=Les%20stichomythies%20sont%20des%20%C3%A9changes,stichomythies%20de%20taille%20parfois%20in%C3%A9gale>. Fecha de consulta: 01/05/2021.
- Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua
<https://dle.rae.es/>



ESQUEMAS Y GRAFICOS

Figura 1.....	24
Figura 2.....	39
Figura 3.....	39
Figura 4.....	43
Figura 5.....	44
Figura 6.....	49
Figura 7.....	63
Figura 8.....	81
Figura 9.....	95
Figura 10.....	99
Figura 11.....	103
Figura 12.....	103
Figura 13.....	104
Figura 14.....	112
Figura 15.....	114
Figura 16.....	115
Figura 17.....	117
Figura 18.....	122
Figura 19.....	123

Figura 20.....	152
Figura 21.....	154
Figura 22.....	209
Figura 23.....	211
Figura 24.....	215
Figura 25.....	223
Figura 26.....	224
Figura 27.....	224
Figura 28.....	225
Figura 29.....	244
Figura 30.....	244