

El estudio de la literatura dramática, hoy

PILAR MORALEDA GARCIA

La especial configuración de la obra dramática hace que presente problemas, también específicos, a la hora de emprender un estudio crítico que pretenda abarcarla en toda su complejidad. Por otra parte, y frente a quienes —no sin algunas razones de peso— sostienen que el teatro sólo existe cuando es llevado a las tablas, se impone la necesidad de proceder al análisis pormenorizado sobre un *corpus* menos efímero, más fijado y, sobre todo, más asequible: el texto. En efecto, son muchas las dificultades que entraña el análisis minucioso y objetivo de la representación teatral¹, y quizás no sea la menor el carácter esencialmente irrepetible de la puesta en escena ya que impide volver cuantas veces sea preciso sobre el objeto del análisis; pues bien, ni siquiera la grabación en video ha conseguido, hasta ahora, superarla totalmente puesto que nos permite acceder no a *la* representación de la obra, sino

1 Vid., entre otros, J. Urrutia, "De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario", en AA.VV. *Semiología del Teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, págs. 271-291; A. Serpieri, *Comme comunica il teatro: del testo alla scena*, Milán, Il Formichiere, 1978; A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1978; M. de Marinis, *Semiótica del teatro. L'analisi dello spettacolo*, Milán, Bompiani, 1982; M. C. Bobes, "La unidad de la obra dramática", en AA.VV. *Serta Philologica. Homenaje a F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, vol. II, págs. 97-106.

a un hecho escénico concreto, a una sola de las representaciones, mediada, además, de forma adicional, por el cambio de medio artístico². Aún así, la grabación en video podría resultar muy valiosa porque permitiría descubrir el grado de intertextualidad entre el texto dramático y el hecho escénico reproducido, o —con palabras de M. C. Bobes— “verificar cómo el texto se modifica, se intensifica o se desvirtúa en los signos no-literarios”³. El problema estriba, en este caso, en que las representaciones teatrales grabadas o filmadas son muchas menos —y mucho menos accesibles— que los textos dramáticos editados.

Ya se ha señalado más arriba que si la atención crítica se centra casi exclusivamente en el texto no es sólo debido a su mayor accesibilidad. Pero, en cualquier caso, el hacerlo así está plenamente justificado, ya que el texto dramático conlleva “unos elementos teatrales que, por específicos, generan una representación imaginativa o real. Y las acotaciones suponen en este proceso esa misma representación”⁴. Así es cómo el texto dramático se singulariza frente a cualquier otro tipo de texto literario y se constituye en ese “caso-límite de obra literaria” del que habla R. Ingarden en su ya clásico trabajo⁵, al tiempo que justifica la división que en él se establece entre *texto principal* —el diálogo— y *texto secundario* —las indicaciones escénicas—. El primero conserva su naturaleza lingüística al ser representada la obra; el segundo la pierde, pues, tal como señala Ingarden:

“ces indications, bien sûr, disparaissent lorsque l'oeuvre est jouée sur scène; c'est donc seulement à la lecture de la pièce qu'elles sont perçues et exercent leur fonction de représentation. Le théâtre constitue néanmoins un cas-limite de l'oeuvre littéraire, dans la mesure où il met en jeu, en plus du langage, un autre moyen de représentation: les tableaux visuels (visuellen Ansichten) concrets constitués par les acteurs et par les “décors”, dans lesquels apparaissent les objets, les personnages de la pièce ainsi que leurs actions”⁶.

2 Sigo aquí, muy de cerca, a M. C. Bobes, art. cit. págs. 98 y sigs.

3 Idem.

4 A. R. Fernández, “El problema significativo de las acotaciones dramáticas. Valle-Inclán y Luces de Bohemia”, en AA.VV. *La Literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981, pág. 248.

5 R. Ingarden, “Les fonctions du langage au théâtre”, en *Poétique*, II, n.º 8, Paris, Seuil, 1971, págs. 531-538.

6 Idem, pág. 531.

Esta división entre las palabras destinadas a ser pronunciadas por los actores que encarnan a los personajes y las que desaparecen para ser sustituidas por los elementos —visuales o no— que constituyen el espectáculo teatral no sólo resulta evidente a nivel formal y funcional, sino que, además, es muy útil desde el punto de vista metodológico. Pero la terminología empleada por el profesor polaco sugiere una supremacía intrínseca de la palabra sobre los demás signos teatrales, posición privilegiada que está lejos de ser admitida por quienes tienen una concepción visual del teatro. Y así, Ortega y Gasset afirmaba, ya en 1945:

“La palabra tiene en el teatro una función constitutiva, pero muy determinada; quiero decir que es *secundaria* a la “representación” o espectáculo”⁷.

La contradicción dimana, sin duda, de que, mientras Ortega considera el teatro como hecho escénico ya realizado, Ingarden —y así lo demuestra palmariamente la oposición “*texto principal vs texto secundario*”— lo hace como texto dramático, como obra literaria esencial y potencialmente representable. Pero, aún así, ambos coinciden en una apreciación que es la que me interesa ahora poner de relieve: que en el teatro se produce una conjunción de lo auditivo y lo visual, de una dinámica verbal y una dinámica escénica no verbal, y que es ese conglomerado el que configura el universo dramático. De ahí que las acotaciones se revelen como un importante componente del texto dramático, puesto que son el soporte lingüístico de un buen número de signos que consiguen que el destinatario de una representación teatral sea un *espectador* además de un *oyente*, mientras que al lector de la literatura dramática le sitúan ante el espacio y el tiempo de la acción —y ante la acción misma— de un modo mucho más directo que el que podría emplear el narrador de una novela, es decir, le permiten realizar una puesta en escena imaginaria puesto que, como afirma A. R. Fernández, “un texto dramático leído tampoco está ausente de un escenario y de unos movimientos”⁸.

Hay, sin embargo, algunos casos en los que la acotación escapa al modo de existencia que le es propio y adquiere una relación distinta con el texto principal. Un ejemplo extremo lo tenemos en el *Acte*

7 J. Ortega y Gasset, “Idea del teatro”, en *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Alianza-Rev. de Occidente, 1982, pág. 77.

8 A. R. Fernández, *Art. cit.*, pág. 247.

sans paroles, de Samuel Beckett, en cuyo texto no hay una sola palabra destinada a ser pronunciada por el personaje, pese a lo cual, la pieza no es sólo el libreto de instrucciones de una pantomina pues, como ha demostrado C. Segre en un atinado estudio⁹, el texto secundario se erige, único, en texto dramático en el que las acotaciones constituyen por sí mismas —independientemente del hecho escénico— una obra literaria.

En el extremo opuesto se sitúan las que J. Urrutia denomina “acotaciones inmersas”¹⁰, es decir, indicaciones escénicas que permanecen como formas lingüísticas en la representación porque forman parte del diálogo de los personajes. Este fenómeno, tan frecuente en el teatro de Shakespeare o en el de nuestro Siglo de Oro, aparece también, aunque de forma más esporádica, en obras actuales, siendo un caso evidéntísimo de inclusión del texto secundario en el principal.

Aún más interesante resulta un tipo de acotaciones que, perteneciendo absolutamente al texto secundario, no pueden trasladarse a las tablas porque no tienen “traducción” en ninguno de los sistemas de signos que intervienen en la puesta en escena. Aunque no es el único, Valle-Inclán es aquí el ejemplo obligado, puesto que es el autor español que con más frecuencia y brillantez incluye en su teatro acotaciones carentes de funcionalidad escénica. Cuando la función referencial es sustituida por la poética, la acotación puede resultar inoperante como indicación escénica directa, pero nunca será superflua ya que, por un lado, el texto dramático ve enriquecido su valor literario con un fuerte componente estético, y, por otro, este tipo de acotaciones suelen tener un valor caracterizador de personajes, situaciones o actitudes que confiere un “clima” especial a la obra y, por tanto, pueden servir de valiosa información para el director o los actores, quienes habrán de plasmarla en la representación por otros medios.

Entre las acotaciones que podríamos denominar “atípicas” existen también aquellas que, aún siendo de fácil acceso a la representación mediante signos teatrales no lingüísticos, trascienden la pura funcionalidad referencial y escénica debido a que el autor, en lugar de limitarse a dar una indicación objetiva y escueta, deja que una palabra, un giro, un diminutivo o una metáfora la tiñan de subjetividad, haciendo que el lector vea a través de su propia óptica las realidades que representan. En este caso, los matices —peyorativo, ameliorativo, afectivo, etc.— están contextualizados, pero suelen resultar tan obvios que el director no ten-

9 C. Segre, “La función del lenguaje en el *Acte sans paroles* de Samuel Beckett”, en AA.VV. *Semiología del teatro*, cit. págs. 195-216.

10 J. Urrutia, art. cit. pág. 286.

drá dificultad en recurrir a aquellos elementos signícos que logran expresarlos.

Salvo en los casos en que la acotación resulta intraducible, ya sea por estar integrada en el diálogo, ya sea por no encontrar correspondencia objetiva en sistemas no lingüísticos susceptibles de integrarse en el *aquí* y *ahora* que constituyen el universo teatral, las acotaciones ponen de manifiesto en el texto dramático algo que se hace evidente en el hecho escénico: el teatro es una compleja estructura de signos de distinta naturaleza.

En realidad, la conciencia de que el teatro es algo más que puro lenguaje ya estaba en teóricos y críticos del pasado. Así, Aristóteles afirma:

“Y puesto que (los actores) hacen la imitación actuando, en primer lugar necesariamente será una parte de la tragedia la decoración del espectáculo”¹¹.

pero, un poco más adelante, admite también, sin reservas, el carácter *teatral* del texto dramático aún cuando no esté convertido en hecho escénico:

“...la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores”¹².

Por su parte, Pinciano, en la Epístola XIII de su *Philosophia antigua poética*, se ocupa de los movimientos de pies y manos y de ciertas expresiones del rostro de los actores, exponiendo “algunas reglas dello” porque

“...así como el poeta con su concepto declara la cosa, y con la palabra el concepto, el actor, con el movimiento de su persona, debe declarar y manifestar y dar fuerza a la palabra del poeta”¹³.

Pese a que esta idea de que el teatro pone también en juego elementos no verbales se mantienen más o menos vigente hasta nuestro si-

11 Aristóteles, *Poética* (Trad. de V. García Yebra), Madrid, Gredos, 1974, págs. 145-146.

12 Idem, pág. 158.

13 A. López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, III, Madrid, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos (C. S. I. C.), 1953, pág. 285.

glo, es sólo a partir de 1931 cuando se abre el camino a un nuevo método crítico, específicamente teatral, que pretende abarcar la obra dramática en su totalidad, analizando, además del lenguaje, los otros elementos significativos que intervienen en ella. En esa fecha, Otakar Zich publica en Checoslovaquia su *Estética del arte dramático*, obra en la que rechaza la supremacía absoluta de la palabra en el teatro y pasa a considerarla como un sistema sígnico más dentro del "sistema de sistemas" que constituye la obra dramática. Y ese mismo año aparece, también en Checoslovaquia, un artículo firmado por Mukarovsky y titulado "Un ensayo de análisis estructural del fenómeno del actor", que contiene una clasificación munuciosa del repertorio gestual de Charles Chaplin, y otra, no menos pormenorizada, de las funciones significativas ejercidas por cada uno de los gestos¹⁴.

En realidad, el trabajo de Zich no establece expresamente un método de análisis para esos otros sistemas sígnicos, no lingüísticos, que señala, mientras que el de Mukarovsky se limita a analizar sólo los signos kinésicos. Pero, aún con esas limitaciones, ambos revisten una gran importancia porque suponen un primer intento de aplicar un nuevo enfoque al análisis teatral, constreñido hasta entonces a la misma visión contenidista y retórica que imperaba en la crítica narrativa y poética; intento que encuentra eco, años más tarde, en algunos teóricos del Círculo de Praga —sobre todo, Bogatyrev y Veltrusky— quienes, aunando elementos de las teorías poéticas de los formalistas rusos y de la Lingüística estructural de Saussure, sientan las bases para una semiología del teatro.

En efecto, el etnólogo y folklorista ruso Petr Bogatyrev, que ya en los años veinte había emprendido el estudio del folklore desde un punto de vista semiótico, da a conocer, en 1938, su artículo "Les signes du théâtre"¹⁵; en él aplica este mismo método de análisis al fenómeno teatral, subrayando que, mientras que el traje regional o una casa típica son —a la vez que objetos reales— signos de la nacionalidad, clase social, situación económica, etc., de sus dueños, en el teatro, el vestuario y el decorado son signos que remiten a uno de esos signos contenidos en el traje o en la casa de los personajes¹⁶.

14 Tomo la cita y síntesis de ambos trabajos de Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, Methuen, 1980, págs. 5 y 6.

15 Publicado originariamente en la revista *Slovo a Slovesnost*, 4, 1938, págs. 138-149, y recogido después en *Poétique*, II, n.º 8, Paris 1971, págs. 517-530.

16 P. Bogatyrev, art. cit., pág. 517

Partiendo de esta premisa, Bogatyrev elabora la tesis de que en el teatro se muestran al espectador dos tipos de signos: los "signos de objeto" y, más frecuentemente, los "signos de signo"¹⁷. Por supuesto, que en una representación teatral también se utilizan objetos reales que representan a tales objetos, pero

"... les spectateurs ne regardent pas ces choses réelles comme des choses réelles, mais seulement comme des signes de signe ou des signes d'objet. Si, par exemple, un acteur représentant un millionnaire porte une bague avec un brillant, les spectateurs considèrent cela comme un signe de grande richesse, et ne se demandent pas si cette pierre est vraie ou fausse"¹⁸.

Esta teoría de Bogatyrev es seguida por Véltrusky, que ilustra con numerosos ejemplos lo que él denomina "semiotización" del objeto teatral, y, más tarde, por Kowzan, quien considera que un elemento dramático puede ser portador de varios signos de distinto grado, encañados mediante lo que llama "fenómeno de connotación".

Para el etnólogo ruso, la producción teatral "se distingue de las otras producciones artísticas por la gran cantidad de signos que comporta" ya que una representación teatral es una estructura compuesta por elementos que pertenecen a artes diferentes: poesía, artes plásticas, música, etc.¹⁹. Pero lo verdaderamente específico, y lo que demuestra la profunda cohesión de la estructura, no es que cada uno de los elementos constitutivos aporte alguno de los signos que le son propios, sino que, al entrar en contacto unos con otros, son capaces de generar nuevos signos. No se trata, por tanto, de una suma sino de una combinación, que, además, resulta polisémica ya que cada espectador —o lector— captará más o menos signos, unos u otros, según su cultura, su sensibilidad o su estado de ánimo.

Esta misma idea es la que más tarde llevará a R. Barthes a formular su conocida definición del teatro como un *espesor de signos* que produce una polifonía informacional gracias a la capacidad de hacer significativos, en simultaneidad, varios códigos²⁰. Y es, en definitiva, el mis-

17 Idem, pág. 517. El autor, en nota a pie de página, explica que emplea el sintagma "signo de signo" con un sentido distinto al que le había dado Roman Jakobson.

18 Idem, pág. 518.

19 Idem, pág. 526.

20 Vid. R. Barthes *Elementos de Semiología*, Madrid, Comunicación, 1970, y *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

mo criterio en que se funda E. Hesse para afirmar que en la comedia se pueden distinguir cuatro tipos de simbolismo —a los que denomina lingüístico, del escenario, representacional y mítico—, los tres primeros de los cuales se corresponden casi exactamente con tres de las cuatro agrupaciones que T. Kowzan establece en los sistemas de signos que intervienen en el teatro.

Paralelamente a los trabajos de Bogatyrev, el filósofo polaco Roman Ingarden había dado a la prensa, también en 1931, su obra *Das Literarische Kunstwerk*²¹, en la que elabora una descripción sistemática de la obra literaria. En este trabajo, muy influido por las teorías lógicas de su maestro Husserl, expone, entre otras, una interesante tesis acerca de la obra dramática que, más tarde, perfila y perfecciona en su célebre artículo ya citado anteriormente. En este artículo de 1958, Ingarden no habla de signos, pero sí de “medios de representación”, entre los que hace la distinción, ya mencionada aquí, entre texto principal y texto secundario.

De la combinación de estos dos factores resulta el *universo representado*, que el filósofo polaco articula en tres bloques diferenciados por el “fundamento referencial de su representación y por los medios que utiliza”. Su teoría de las funciones del lenguaje en el teatro se establece, precisamente, sobre la base de que estas tres categorías de realidades (mostradas por signos visuales, por signos verbales, o por ambos a la vez) llevan unidas las cuatro funciones esenciales que juegan un papel en *el interior* del universo representado. Así, aunque observa que la palabra puede desempeñarlas todas, pone de relieve cómo la función de representación corre a cargo, principalmente, del “elemento visual”, mientras que la función expresiva, encomendada generalmente a la palabra, “se realiza gracias a las cualidades demostrativas del tono del discurso y forma parte de la función expresiva global que se ejerce por medio de los gestos y de la mímica del hablante”²².

Si los trabajos de Bogatyrev e Ingarden resultan importantes, el de Tadeusz Kowzan²³ es de cita obligada cuando se quiere trazar —aun-

21 R. Ingarden, *Das literarische kunstwerk*. Halle, 1931. Obra citada por el propio autor en su artículo “Les fonctions...”, cit., pág. 531 (nota), y por T. Todorov, “Semiologie du théâtre”, en *Poétique*, II, n.º 8, Paris, 1971, pág. 515.

22 R. Ingarden, art. cit., págs. 534-535. Aunque la traducción es mía, el subrayado es del autor.

23 T. Kowzan, “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, en AA. VV. *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Avila, 1969, págs. 25-60.

que sea a grandes rasgos, como ahora— un panorama de la moderna crítica teatral. El hecho está justificado, no tanto por la originalidad de las teorías que en él expone, cuanto por lo que tiene de compilación, análisis, desarrollo y sistematización de las aportaciones anteriores —sobre todo, las de Veltrusky, a quien el autor no cita, pero, sin duda, conoce— y, principalmente, porque ofrece un método operativo y coherente para el análisis de los signos teatrales. Pero es que, además, en lugar de mantenerse en un plano teórico más o menos abstracto, Kowzan desciende a la aplicación práctica, ilustrando cada caso con ejemplos tomados de obras de las más diversas procedencias —Shakespeare, Chejov, Brecht, teatro oriental...—, con lo que el modelo metodológico gana en claridad expositiva y en efectividad para su aplicación.

El concepto de signo teatral que Kowzan expone en su artículo puede resumirse en estos puntos fundamentales:

1.— “En la representación teatral todo es signo”²⁴.

2.— Los signos que emplea el arte teatral pertenecen todos a la categoría de signos artificiales. Esto es así aún en el caso de utilizar signos naturales (la voz cascada de un actor anciano, por ejemplo), ya que el teatro tiene el poder de artificializar los signos.

3.— En el teatro, los signos están interrelacionados. el signo lingüístico va acompañado de los prosodémicos, mímicos, kinésicos, etc. y de todos los demás medios de expresión escénica (decorado, maquillaje, vestuario, sonidos...). Todos ellos “obran simultáneamente sobre el espectador en calidad de combinaciones de signos que se completan, se refuerzan, se precisan mutuamente, o bien se contradicen”²⁵.

4.— En la obra teatral hay *signos de primer grado* —son los mismos que Bogatyrev denomina “signos de objeto”— y *signos compuestos* de segundo o tercer grados —los “signos de signo” del etnólogo ruro—; estos últimos son *supersignos* en los que se produce el *fenómeno de connotación*, que Kowzan describe así:

“... el significado del signo de primer grado se encadena con el significante del signo de segundo grado, el significado de este último se encadena con el significante del signo de tercer grado, y

24 Idem, pág. 30. La frase es un calco de la afirmación que Veltrusky había hecho en 1940: “All that is on the stage is a sign”. (Jiri Veltrusky, “Man and Object in the Theater”, en Paul L. Garvin (ed.) *A Prague School Reader on Esthetics Literary Structure and Style*, Whashington, Georgetown U. P., 1964, pág. 84). Tomo la cita de K. Elam, *The Semiotics...*, cit., pág. 7.

25 Idem, pág. 31.

así sucesivamente”²⁶.

Lo farragoso de la explicación queda paliado por la claridad meridiana del ejemplo que aduce más tarde: el de la gaviota embalsamada que, en la obra del mismo título de Anton Chejov, es signo de primer grado de una gaviota recién muerta; signo de segundo grado de una idea abstracta —ansia frustrada de libertad— que, a su vez, es signo (de tercer grado) del estado anímico del héroe de la pieza.

5.— A la inversa, varios signos pueden tener el mismo significado. Se produce entonces lo que el autor llama *derroche semiológico*, bien por multiplicación del mismo signo, bien por yuxtaposición de signos distintos cuyos significados son idénticos o muy semejantes.

Tras exponer algunas consideraciones acerca de la noción de signo y de lo específico del signo en el teatro, Kowzan establece una clasificación de los diferentes sistemas de signos que intervienen en la obra teatral; son trece sistemas que se distribuyen en cinco grupos que, a su vez, están diferenciados según tres criterios distintos de oposición: actor/fuera del actor, visual/auditivo, y tiempo/espacio según el ya conocidísimo cuadro en el que el autor esquematiza su teoría:

1 palabra 2 tono	Texto pronunciado	Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos audi- tivos (actor)
3 mímica 4 gesto 5 movim.	Expresion corporal		Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visua- les (actor)
6 maquillaje 7 peinado 8 traje	Apariencias exteriores del actor			Espacio	
9 accesrios 10 decorado 11 iluminac.	Aspecto del espacio escénico		Fuera del actor	Signos auditivos	Tiempo
12 música 13 sonido	Efectos so- noros no ar- articulados				

26 Idem, págs. 37 y 45. También aquí sigue a Veltrusky, incluso en algunos ejemplos concretos.

Este trabajo ha sufrido, como es lógico, las críticas de quienes han abordado el tema con posterioridad, pero, en la inmensa mayoría de los casos, ha soportado el lance muy airoosamente. Si A. Tordera señala —y con razón— que “Kowzan aborda la cuestión por el resultado, es decir, el espectáculo como realidad existente”, tiene también que reconocer, de inmediato, que “los criterios utilizados son eminentemente teatrales desde el punto de vista teórico y de la práctica escénica”²⁷, y no duda en afirmar que como instrumento provisional de análisis —que es como lo había presentado su autor— la propuesta le resulta muy útil para su propósito de exponer un método analítico y ejemplarizarlo en el estudio de una obra dramática concreta.

K. Elam, por su parte, también realiza un pormenorizado análisis de este trabajo de Kowzan y hace algunas puntualizaciones en las que no es difícil advertir un cierto matiz de reproche; así resulta clara, aunque implícita, una cierta acusación de vaguedad en la definición y delimitación de algunos de los trece sistemas sígnicos y, concretamente, al referirse al segundo de ellos, afirma que el “tono” de Kowzan comprende en realidad una amplia gama de cualidades no vocálicas²⁸, mientras que, para ilustrar su aserto, remite a un trabajo de Trager²⁹ en el que tales cualidades aparecen clasificadas y medidas de forma más analítica³⁰, pero, luego, elabora su propia teoría teniendo muy a la vista (y no siempre para rechazarla) la expuesta por Kowzan.

En realidad, el trabajo de Kowzan sigue siendo, todavía hoy, el punto de partida metodológico de gran número de estudios sobre el teatro. Esto es así porque su sistematización, aunque orientada al es-

27 A. Tordera, “Teoría y técnica del análisis teatral”, en AA. VV. *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1978, pág. 172.

28 K. Elam, *The Semiotics...*, cit., pág. 79.

29 G. L. Trager, “Paralenguage. A First approximation”, en D. Hymes (ed.), *Language in Culture and Society*, N. York, Harper and Row, 1958, págs. 274-288. Citado por K. Elam.

30 Considero que la puntualización de Elam es doblemente innecesaria; en primer lugar, porque la práctica del análisis demuestra que es muy difícil —y, relativamente, poco operativo— deslindar, ya sea en la acotación o en los signos prosodémicos, los distintos matices que se engloban y, a veces, se confunden en el “tono”; segundo, porque ya el propio Kowzan admite el sincretismo, en cierta medida arbitrario, que se produce bajo ese término. “Lo que aquí llamamos tono (cuyo instrumento es la voz del actor) comprende elementos tales como la entonación, el ritmo, la velocidad, la intensidad...” (Art. cit., pág. 38).

pectáculo teatral, se ha revelado útil incluso para el estudio del texto dramático, en tanto que las acotaciones contienen los signos no lingüísticos que consiguen que la obra teatral, más que “palabra en el tiempo”, sea acción en el tiempo y en el espacio; un tiempo y un espacio delimitados, ya sea por la duración de una función y las dimensiones de un escenario, ya sea por la capacidad imaginativa del lector, pero, siempre, propuestos por el autor a través del texto.

El análisis de la obra teatral está, ahora mismo, en plena evolución metodológica. Trabajos como los de A. Ubersfeld, Marco de Marinis, A. Tordera, K. Elam o los del Grupo de Palermo —por citar sólo algunos de los más conocidos— están sacando a la luz nuevos problemas y apuntando otras posibles soluciones metodológicas. Lo importante es que, por fin, hay una tendencia general en la crítica universitaria a estudiar el texto dramático para descubrir el teatro en su compleja totalidad.

El "plan para una historia filosófica de la poesía española" de Manuel M.^a de Arjona

(Contribución a la historia de las ideas críticas en España durante el primer tercio del s. XIX)

RAMON MORILLO-VELARDE PEREZ

El "Plan para una historia filosófica de la poesía española" del canónigo Manuel María de Arjona, se leyó en la *Academia de Letras Humanas* de Sevilla y posteriormente en la de *Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, de la que su autor fue miembro fundador en el año 1810, en una de sus primeras sesiones. Fue impreso por vez primera en el *Correo de Sevilla*, el año 1806¹, y reeditado en los *Trabajos inéditos de la Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, el año 1876², por el entonces presidente de la misma D. Francisco de Borja Pabón.

El "Plan..." es el primer intento para construir una historia sistemática de la poesía española. Pero, si con esto su autor parece adentrarse ya en las preocupaciones críticas historicistas que dominaron en el siglo XIX, en su realización y en el proyecto que propone, así como en la finalidad con que se elaboró, se pueden rastrear todavía los últimos

- 1 Extraigo esta noticia de, M. Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, 4.^a ed. C. S. I. C. (Madrid, 1974), I, 1419, n. 1.
- 2 *Trabajos inéditos de la Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*. Publicados en el Boletín de la Sociedad Económica de Amigos del País de la misma. Imprenta y Litografía del "Diario", (Córdoba, 1876) pp. 111-117. Cito por esta edición.

restos del preceptivismo dieciochesco.

En efecto, el "Plan..." parte de una comparación entre la poesía y la pintura y en él se afirma "que la historia de la poesía española debe escribirse por escuelas, así como se escribe la de pintura"³. Este método, según Arjona, tiene diversas ventajas:

— En primer lugar la exacta clasificación de los estilos poéticos, mediante las divisiones y subdivisiones que fueran menester dentro de cada escuela, hasta determinar con exactitud el estilo peculiar de cada uno de sus componentes.

— Esto permitiría, a su vez, la comparación, entre las distintas escuelas; con ello, y esto es importante, se puede llegar a saber "o cual es la mejor o qué mezclas se pueden hacer de las bellezas de todas, para que nuestros modernos poetas puedan emular y aun exceder las glorias de los antiguos"⁴.

Decíamos que esto es importante porque en este pasaje se puede apreciar con claridad lo que de preceptivista tiene el plan. Menéndez Pelayo, en el capítulo de su *Historia de las Ideas Estéticas*,⁵ en que recoge las tesis de Arjona, comentando este texto, no repara en ello y se atiene únicamente a lo que tiene de historicista, sin recordar que Arjona no propone solamente un plan para una *historia* de la poesía española, sino para una *historia filosófica* de la poesía española, mostrando con ello su dependencia del pensamiento dieciochesco en algunos aspectos.

Esta es, para nosotros, la idea que preside el plan de Arjona. En realidad, no pretende simplemente historiar la poesía española, sino conocer los distintos "artificios poéticos", los distintos "lenguajes poéticos" (en expresión propia) con el fin de encontrar en la imitación de ellos un lenguaje poético nuevo para su tiempo. Esto explica también por qué, en su clasificación de los estilos poéticos españoles, prescinde de toda la poesía anterior al siglo XVI, detalle que le fue criticado por Menéndez Pelayo⁶, que no entendió que lo que Arjona buscaba eran estilos imitables, y en ese sentido, y para su punto de vista limitado, los poetas medievales españoles, aun no careciendo de méritos, "sus obras al fin serán como las naves con que se descubrió la América, cuya forma sirve para admirar el valor y la pericia de los que se embarcaron en

3 "Plan..." en *Trabajos inéditos...*, p. 111.

4 *op. cit.* p. 112.

5 pp. 1419-21.

6 *op. cit.* p. 112.

ellas; pero nadie las admitiría por modelo para fabricar otra igual y fiarse en ella al ímpetu del mar y el viento”⁷. Esta idea revela una intuición fundamental en torno a la poesía: su ser exclusivamente lingüístico. En efecto, Arjona no va a presentar como modelos de imitación los asuntos, o los argumentos, pues entonces no habría despreciado unas obras que no carecen de mérito, sino aquellas peculiaridades estilísticas, es decir, lingüísticas, que hacen valioso un autor o una serie de autores determinados.

Con este punto de partida, Arjona clasifica los poetas españoles en nueve escuelas diferentes, atendiendo a sus peculiaridades estilísticas más notables. Las escuelas son:

1) *Primera escuela Italo-Hispana*, fundada por Boscán y llevada a su culminación por Garcilaso, escuela que presenta “una nativa belleza y dulzura”, aunque en general “no es muy correcta, ni del gusto más delicado”⁸.

2) *Segunda escuela Italo-Hispana o Sevillana*, fundada por Herrera y “enteramente perfecta en su género”. Se le acusa, sin embargo, de ser poco variada, aunque, a pesar de todo, sus componentes son “el mejor tesoro del lenguaje poético español”⁹.

3) *Escuela Latino-Hispana*, fundada por Fray Luis de León, “de tono sencillo y magestuoso”¹⁰.

4) *Escuela Greco-Hispana*, llena de “viveza, ternura y amenidad ática”¹¹. Es la escuela en la que se incluyen Bartolomé de la Torre y Villegas.

5) *Escuela propiamente española*, “cuyo carácter es una soltura, urbanidad y grandeza, nada artificiosa, tan propia de la lengua española que ninguna otra lo podría copiar”¹². Es la escuela de Valbuena, Lope y algunas composiciones de Góngora.

6) *Escuela aragonesa o de los Argensola*, de quienes Arjona asegura que inventaron “un nuevo estilo también propiamente español”¹³, que se caracteriza por “la filosofía sensata y la dureza no desagradable del metro”.

7 *id.* 113.

8 *id.*

9 *id.* 114.

10 *id.*

11 *id.*

12 *id.* 115.

13 *id.*

7) *La escuela corrompida española*, fundada por Góngora, y que no es "del todo despreciable, pues así como muchos sacan comedias muy buenas y muy arregladas de Lope y Calderón con algunas reformas que les añaden, así también aun en las malas obras de Góngora se encuentra un fondo riquísimo que una mano diestra podría entresacar con utilidad"¹⁴.

8) *Escuela de epigramáticos*, que queda sin caracterizar.

9) *Poetas sueltos*, entre los que se incluyen "varios poetas de corto mérito, que o no tienen carácter decidido o han formado uno poco digno de aprecio"¹⁵.

Después de esta clasificación, Arjona propone los modelos que han de seguirse para obtener un buen lenguaje poético. Así, "el que se incline a la primera no tiene necesidad de hacer mezcla alguna, sino copiar con destreza la suavidad y pulidez de Garcilaso, evitando sus bajezas e imperfecciones"¹⁶. Si a la segunda, se deberá "suavizar el escogimiento de dicción siempre uniforme en Herrera con la amenidad de la cuarta o Greco-Hispana, o con la gallarda lozanía de la quinta propiamente española"¹⁷, etc.

Es cierto que las caracterizaciones de Arjona son imprecisas y subjetivas, pero son auténticas apreciaciones de hechos estilísticos, no menos exactas que la verborrea pseudopoética de más de un crítico al uso.

Su proyecto tiene una validez interna, más que por él mismo, por el profundo conocimiento del fenómeno poético y de sus interrelaciones lingüísticas que revela. Solamente el hecho de plantearse la necesidad de construir un lenguaje poético nuevo, mediante la imitación de los antiguos, supone un logro importante. Por otro lado, el concepto de imitación no debe asustarnos: no pretende Arjona una copia servil de sus modelos, sino la utilización de aquellos recursos expresivos formalmente válidas de los poetas anteriores, y esto, en mayor o menor grado, lo hacen todos los poetas.

Debemos señalar también otra cuestión importante en la obra de Arjona: su concepto de lenguaje poético como una serie de hábitos retóricos codificados de algún modo y que no se extraen de la aplicación

14 *id.* 116.

15 *id.* *id.*

16 *id.* 116-117.

17 Ignoro la fecha de su publicación.

18 págs. 121-131.

apriorística de ningún principio concreto, ni de ningún ideal de belleza lingüística anterior a la obra misma, sino que es el producto de la observación directa de la poesía anterior. Sólo de esta forma se puede explicar ese intento de Arjona de construir un nuevo lenguaje, poético, y el hecho de que propusiera diversos modelos imitables. Si Arjona hubiera pensado en el lenguaje poético como algo personal difícilmente hubiera podido proponer ninguno para su copia. Más bien por tanto, debía pensar en el lenguaje poético como un código supraindividual, producto del aprendizaje común o de la igualdad de fuentes de los diversos autores que constituyen una escuela, y precisamente esta identidad de códigos poéticos es lo que permite su clasificación conjunta como tal escuela poética.

El opúsculo de Arjona que hemos comentado tuvo, antes de la de Menéndez Pelayo, otra repercusión interesante. Se trata del artículo de D. Félix José Reinoso titulado "Reflexiones sobre el plan para una historia de la poesía española", que se publicó en el n.º 294 del *Correo de Sevilla*¹⁹, y que se volvió a publicar, acompañando al de Arjona en los *Trabajos ineditos* que hemos citado mas arriba¹⁷. En este breve estudio, Reinoso critica el plan de Arjona desde diversos puntos de vista:

— En primer lugar se critican los criterios seguidos por Arjona en la distribución de la poesía española en escuelas. Para Reinoso, la inmensa mayoría de los poetas españoles no podrían ser integrados en ninguna de las escuelas en que Arjona divide la historia de la poesía española. En efecto, Reinoso, aunque admite la existencia de alguna de las escuelas de Arjona, piensa que en éstas sólo sería posible incluir a los poetas de primera fila, quienes de alguna forma se rodearon de pequeños grupos de imitadores. Sin embargo, los poetas de segundo orden "los más de ellos hacían versos por inclinación primero y después por costumbre y jamás se propusieron otro modelo que su genio"²⁰. Y por tanto carecen de un estilo definido por el que acoplarlos en algunas de las subdivisiones propuestas por Arjona. Según esto, el capítulo de los "poetas sueltos" a que antes nos hemos referido (vid. *supra*) sería tan superior a todos los restantes que casi vendría a constituir la verdadera historia de la poesía española.

— La segunda objeción sería de Reinoso es a la propia distribución por escuelas. En efecto, de las nueve propuestas por Arjona, Reinoso sólo considera válidas cuatro: la primera y segunda escuela his-

19 *op. cit.* p. 123.

20 *id.* 124.

pano-italiana, la buena española y la española corrompida. Todas las demás son rechazadas porque, en realidad, están formadas por individualidades aisladas que no constituyen escuela, es decir que no constituyen "una secta o compañía de hombres que siguen un sistema; que eso se ha entendido por escuela hasta ahora"²¹.

— La tercera objeción de Reinoso es más directa y se refiere a los conceptos críticos de Arjona. Reinoso piensa que "estas escuelas, cualesquiera que sean, deberán clasificarse, no sólo por el lenguaje, como parece que tal vez sucede en el plan, sino por el estilo, o sea por la manera de adornar los objetos y de expresar los conceptos fundamentales con otros secundarios, que los presentan de este o de otro aspecto distinto"²². Y achaca a Arjona la imprecisión de los términos empleados en la caracterización de las diversas escuelas poéticas.

El concepto de estilo propuesto por Reinoso es interesante y merece que se lo estudie con algún detenimiento. Su concepto es, en principio, ligeramente diferente del nuestro (en este sentido quizá Arjona nos está más próximo), pero ateniéndonos a la definición dada y a ulteriores desarrollos, pensamos que este concepto tiene estrechas conexiones con la moderna idea de estructura. En efecto, de esta definición puede deducirse que lo que Reinoso busca al abordar una obra literaria es en primer lugar establecer su armazón básico (los conceptos esenciales) y después ver cómo las restantes partes se articulan en un todo.

Pero además Reinoso no se limita únicamente a dar una definición de lo que entiende por estilo, sino que busca tipificarlos. Para ello piensa en el estilo, tal como él lo concibe, intervienen el ingenio y la fantasía, que son las dotes fundamentales del poeta. Así encuentra en Lope de Vega una "imaginación fecunda", que "pinta con rasgos fáciles y graciosos los objetos de la naturaleza"²³. La de Valbuena (a quien Arjona colocaba en la misma escuela que a Lope) es, por el contrario, "delicada" y "con lineamientos utilísimos y casi imperceptibles copia de un modo más acabado las cosas" (id).

De este modo llega a establecer cuatro estilos diferentes y opuestos entre sí, sobre los que en su opinión se fundamentaría más objetivamente la clasificación de los poetas. Estos estilos, definidos como cualidades del ingenio y la fantasía, es decir, como modos de imaginación (en el sentido estricto de la palabra de construcción de imágenes) serían:

21 *id.*

22 *id.* 125.

23 *id.*

— *La delicadeza*, que se opone a *la fuerza*;

— *La fecundidad*, opuesta a *la fogosidad o ardor*.

La imaginación delicada “pinta con rasgos sutiles y escogidos”. La imaginación fuerte “en grande y con trazos de abultado relieve”. La fecunda “ofrece con abundancia lo hermoso de la naturaleza” y la fogosa “se arrebata sobre la naturaleza misma y halla nuevos mundos desconocidos”²⁴.

Estos tipos de imaginación se traducen en distintos modos de utilización del lenguaje poético. Sin embargo Reinoso no establece sistemáticamente las correspondencias entre unos y otros, limitándose a comprobar cómo la imaginación de Valbuena se traduce en un lenguaje “fácil y poco estudiado”, pero “abundante y recargado de epítetos y voces pintorescas”²⁵.

En conclusión, lo más interesante de este par de opúsculos es su planteamiento inmanentista de las obras literarias y su intento de conseguir un conocimiento de ellas a través de lo que les es más esencial: el lenguaje. En este sentido se hallan lejos del cerrado preceptivismo dieciochesco y del historicismo decimonónico, y constituyen una isla de crítica literaria con alguna base científica que, al quedar definitivamente truncada, no pudo elaborar unos métodos precisos, ni unas conclusiones satisfactoras, pero cuyos planteamientos, cercanos a los actuales, nos ofrecen algún interés.