

Los elementos estructurales del drama: de la realidad al estilo.

(Apuntes preliminares para una teoría del drama)*

FERNANDO MARTÍNEZ MONROY

Dificultades para establecer la "esencia" de lo dramático

Una teoría no es algo en sí mismo. Una teoría que tuviese tal pretensión no pasaría de ser un discurso artificial cuyo origen y fin serían ella misma. Una teoría surge de "algo" para, a través del objeto mismo, volver a él. La teoría sobre un objeto tiene como fin explicarlo, comprenderlo, manipularlo y obtener de él alguna utilidad. Si bien la utilidad inmediata se satisface en la propia comprensión, no queda allí, pues la comprensión acerca de la esencia de algo deriva inmediatamente en el "qué se puede hacer con eso que ahora sé".

De la elaboración de una teoría dramática, si ésta ha sido basada en la realidad de los dramas, derivan



inmediatamente la explicación del proceso creativo, la comprensión de lo allí expresado y la posibilidad de aplicar lo descubierto a través de un modelo crítico. Toda actividad crítica seria está fundamentada en un trabajo teórico previo y la conclusión de cualquier trabajo teórico realizado con rigor y efectividad es la fundamentación de un modelo crítico:

El análisis y la interpretación corresponden a un acto necesariamente creador y revelador que amplía o facilita la relación lector-obra, pone de manifiesto la estructura, los códigos retóricos y técnicas de la obra y, finalmente, hace evidente la visión del mundo

que la sustenta, sin destruir la unicidad del objeto estético.¹

Estructura como multiplicidad de sistemas

En la configuración de un drama, análogamente a la conformación de los organismos de los seres vivos, es posible reconocer una serie de capas o estructuras que lo configuran y lo hacen funcionar. De la disposición, de "la materia y la forma de las

FERNANDO MARTÍNEZ MONROY: *Profesor de la Escuela Teatral de Bellas Artes y profesor-investigador de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).*

capas aisladas surge una relación interna, esencial de todas las capas entre sí y precisamente con ello surge también la unidad formal de la obra".² Cada una de esas capas es un *sistema* que da origen a un tipo distinto de análisis, del mismo modo que cada una de las estructuras o sistemas del cuerpo humano da origen a una especialidad médica. De acuerdo con lo que al estudioso le interese resaltar de *Hamlet* o *Electra* se llegará a un tipo de análisis diferente. Al partir de un punto de vista teórico previo, es posible elaborar un análisis sintáctico, métrico, retórico, lingüístico, semántico, histórico, sociológico, psicológico, estilístico, etc.,³ de una misma obra pues el interés de la concepción teórica y la idea que ésta tenga del drama determina la elección de los elementos y tipo de sistemas involucrados en el análisis.

Cada una de esas estructuras es un todo en sí misma y se organiza en un sistema constituido por varias partes que tienen una función concreta dentro del texto. Cada uno de esos sistemas se interrelaciona a un nivel tan íntimo que es, en principio, muy difícil dedicarse al estudio de uno solo sin tener en cuenta la presencia y el funcionamiento de los demás.⁴ Al ser interdependientes todos ejercen influencia clave en los otros. A pesar de su estrecha relación e interdependencia, cada uno de los sistemas tiene una función específica, elementos propios, que pueden llegar a compartir con otros sistemas, y su función es *distinta* aunque *complementaria* dentro del todo. "En consecuencia, el análisis de cada sistema resultará ser también bastante diferente". Esta simultaneidad de estructuras en un solo objeto "es un fenómeno peculiar del arte".⁵

Estas estructuras, sistemas o estratos heterogéneos se diferencian entre sí por su material característico y por su función dentro del *organismo*⁶ que es la obra. Cada uno está íntimamente ligado y en relación con los demás, unos sirven y sostienen mutuamente a los otros, no hay desconexión entre ellos. Todos y cada uno funcionan tributariamente con respecto al todo⁷ y en ello va incluido el uso que se hace del lenguaje; el arte "no es un tren formado por las combinaciones de palabras",⁸ las estructuras lingüísticas son, solamente, un sistema más junto con los muchos que conforman el cuerpo orgánico del drama, pero no son, en absoluto, su cerebro ni su corazón, ni menos aún su sistema nervioso; su estructura y su función tienen carácter celular.

Tal acumulación de estructuras y sistemas que forman parte de la realidad de la obra dramática constituye la mayor dificultad con que ha tropezado el estudio del drama en la actualidad, pues esa multiplicidad de sistemas es lo que confiere a cada obra un carácter *polifónico*⁹ y una posibilidad de *lecturas diferentes*, lo cual condiciona su característica *polisémica*.¹⁰ Sin embargo, cada una de las posibles interpretaciones debe contar con la estructura principal de la que son tributarios todos los sistemas. Es decir, en el aspecto general una obra posee un significado principal que a su vez enrama en su contenido polisémico.

Un análisis exhaustivo, y con pretensiones de totalidad, sería aquel que tomara en cuenta todos los sistemas que componen el organismo del texto para hacer evidente su *sentido total*. Sin embargo, esta posibilidad resulta difícil, por no decir que imposible, pues los diferentes sistemas pertenecen a disciplinas distintas: lingüística, historia, filología, antropología, dramaturgia, dirección, sociología, sicología, estilística, etc. El enfoque que pueda hacerse de la obra estará condicionado también por el entorno histórico-social del estudioso. De aquí que, en principio, toda explicación científica va naturalmente asociada a una simplificación del fenómeno que se pretende explicar.¹¹ Un método de estudio es siempre más simple que la realidad inabarcable de la obra. De la misma manera el drama es una exposición simplificada y finita de una realidad apabullante e infinita. El orden de la realidad no es abarcable como el de un drama. De modo análogo, el organismo del texto no es abarcable ni definible *totalmente*, pues no obedece a una operación mental, como un ensayo que puede aprehenderse de acuerdo con un pensamiento lineal, similar al que lo originó. Un método de aproximación debe ocuparse de la lógica que el texto manifiesta pero de ninguna manera puede tomar a esa lógica como la totalidad textual, pues en la concepción de la obra intervienen también aspectos intuitivos, psicológicos, emotivos, etcétera.

Ya que la unión y relación de los diversos sistemas hacen del texto una estructura organizada compuesta de partes y funciones: un *organismo*, nuevamente es posible hacer una analogía con términos médicos al afirmar que el análisis debería tener en cuenta la anatomía y fisiología (*morfología*)¹² de ese organismo que es la obra, es

decir, el estudio de sus elementos, de sus relaciones recíprocas, y de la organización y funcionamiento de éstos dentro de un mecanismo específico sustentador del significado y dispuesto por éste. De aquí se llega directamente al tema del género:

Esa estructura, en cuanto tal, consta de funciones dispuestas en un cierto orden y tensión mutua, y están desempeñadas, en el plano del contenido, por ciertos elementos significativos (personajes, por ejemplo, comportamientos, lugares de acción, orientaciones afectivas, etc.), que aunque pueden ser sumamente diversos en las distintas obras del género, permiten su reducción a unas pocas categorías funcionales bien diferenciadas¹³.

El hincapié en determinados elementos y funciones origina estructuras semejantes, no sólo en cuanto a selección y organización estructural, sino en cuanto a motivaciones temáticas (*concepción*). Cuando logra aislarse un grupo de obras cuyos organismos estructurales guardan relaciones de semejanza, se ha avanzado en una teoría genérica. Toda corriente de pensamiento, preocupada de sus propios presupuestos, posee una visión parcial de acuerdo con sus intereses, y de conformidad con éstos produce un desvirtuamiento del objeto de estudio, deformándolo y simplificándolo a "su manera" mediante su campo de visión que es su territorio de interés y estudio. No debe pasarse por alto, sin embargo, que cada una de ellas hace alguna indicación fragmentaria de la *verdad total* del objeto de estudio. Una vez que se ha captado y se tiene en cuenta esta característica del drama es posible hablar de métodos de análisis diversos; que no serán mejores o peores, sino *eficaces* o *ineficaces* según el objetivo que se busque esclarecer. Por ello es necesario investigar a partir de la obra el método que permita que los diferentes sistemas implicados en un modelo de análisis adquieran su propia y justa proporción.¹⁴

La imposibilidad del análisis total: la concepción teórica

Cada obra es escrita y cada propuesta escénica es elaborada mediante una determinada concepción del mundo, o concepción de la realidad las ideas, emociones e intuiciones del artista son realizadas mediante una construcción material que tiene como criterio unificador su particular percepción de la realidad.¹⁵ Ésta es asumida por el espíritu creador como un enigma que exige comprensión. Ante el

reduccionismo de cada sistema filosófico son estructurados otros nuevos, que igualmente fracasarán en la formulación de la verdad absoluta, pues la realidad se escapa en su magnificencia a la capacidad del hombre para comprenderla en su totalidad. La revisión histórica de los sistemas filosóficos crea, debido a su abundancia, un sentimiento de caos que de vez en cuando abruma la conciencia del hombre con su multiplicidad ilimitada de puntos de vista. Tal anarquía, es el terreno propicio de donde cíclicamente brotan de vez en cuando las posturas escépticas:

Entre los motivos que alimentan de nuevo el escepticismo, uno de los más eficaces es la anarquía de los sistemas filosóficos. Entre la conciencia histórica de su ilimitada multiplicidad y la pretensión de cada uno de ellos a la validez universal hay una contradicción, que fomenta el espíritu escéptico más que cualquier argumentación sistemática. Ilimitada, caótica es la multitud de sistemas filosóficos que quedan detrás de nosotros y se extienden a nuestro alrededor. En todos los tiempos, desde que existen, se han excluido y combatido recíprocamente. Y no se vislumbra ninguna esperanza de que pudiera lograrse entre ellos una decisión.¹⁶

De la misma manera ocurre con las concepciones acerca de la obra literaria y en específico de la obra dramática. Son muchos y muy variados los sistemas propuestos para el análisis de la forma dramática cuya eficacia suele ser provisional. Cada uno de estos satisface, si llegan a hacerlo, las necesidades inmediatas de la corriente de pensamiento que las origina, pero dejan de lado factores determinantes y esenciales de la obra dramática inabarcable en su totalidad a unas percepciones y otras. Cada método de análisis está basado en una determinada concepción de la obra, que no necesariamente es siquiera similar a la del dramaturgo, sino que a veces es de todo punto ajena a la concepción dramática o, más exactamente, cuya concepción de la obra dramática es tremendamente pobre. Todo esto pierde importancia si al menos se logra uno de los fines del análisis que es captar la *concepción* del autor, expresada mediante una serie de artificios técnicos en una estructura que manifiesta la *intención* con la que fue elaborada, es decir, las *razones* de que haya sido construida así y la función de cada elemento.¹⁷ Las lecturas dirigidas hacia un objetivo concreto, es decir, aquellas que parten de un prejuicio u otro debieran ser secundarias a la búsqueda del sentido que cada obra apunta en sí misma.

Todas las obras, en mayor o menor medida, exhiben el artificio de su *construcción*. Cualquier tipo de construcción, mediante su forma, permite reconstruir la *voluntad* y las razones, así como el acto mental que le dio origen. Sin embargo, la densidad de niveles o sistemas, de funciones y elementos implicados en esa construcción hacen de ella un organismo complejo del que surge una *polifonía* que se traduce como una multiplicidad de posibilidades para abordarlo. Esta situación impide acercarse a su sentido inmediatamente. Las diferentes sustancias de cada sistema y sus complejas interrelaciones no permiten ir directamente al significado propuesto por el autor, cuyo sentido se facilitaría al precisar cuál ha sido el *sistema* al que fue confiada la *organización del material dramático*. El análisis requiere hallar de principio el *criterio estructural*. En este sentido la obra funciona análogamente a un enigma, cuya solución es la obtención del significado. La obra, como el enigma: "obliga a repasar los rasgos del objeto, y muestra con ello la posibilidad de unirlos de modos diferentes, es decir, ofreciendo distintas interpretaciones de su significado"¹⁹. De tal manera que:

Al poseer la capacidad de concentrar una enorme información en la 'superficie' de un pequeño texto (cfr. el volumen de un cuento de Chejov y de un manual de psicología), el texto artístico posee otra peculiaridad: ofrece a diferentes lectores distinta información, a cada uno en la medida de su capacidad¹⁹

o bien de sus intereses. El hecho de la complejidad orgánica del drama impone, a quien lo estudia, a plantearse un prejuicio, es decir, un punto de

arranque de acuerdo con el interés que la obra suscita en él, o bien con el interés previo que lo guió hasta ella.²⁰ De acuerdo con sus objetivos y las necesidades que estos crean, el estudioso selecciona los sistemas del drama que sirvan a su propósito y desecha los demás. Un análisis total, exhaustivo de cada obra se antoja infinito, pues las relaciones a que ésta puede dar cabida lo son, ya que una de las características del texto artístico es su capacidad para condensar información.²¹

De hecho el volumen material de la obra es necesariamente muy inferior a la cantidad de páginas que pueden escribirse para llevar a cabo su interpretación. La disciplina científica que guía el estudio es ya una manera de definición de los límites del campo de trabajo, pero para cada estudio ha de plantearse, a fin de hacer claro su enfoque, su *metodología*, que no es otra que su *concepción acerca del drama*, en general, y del ejemplar estudiado en particular. Ese punto de vista marca un sentido al trabajo y selecciona el campo de acción en el cual ha de encontrarse aquello que se busca. Debido a que la concepción acerca de la obra limita, selecciona y guía el objetivo del estudioso, el énfasis sobre alguno de los diversos sistemas ha de tener en cuenta la concepción que dio origen a la obra, pues, aunque muchos lo juzguen necesario, "no es posible establecer una jerarquía sin ejercer una violencia,"²² ya que la misma obra a través de su *concepción* muestra la jerarquía de valores que la estructuran, su jerarquía:

El método de la interpretación de textos deja a discreción del intérprete una cierta libertad: puede elegir y poner el acento donde le plazca. En todo caso, lo que el autor afirma debe ser hallable en el texto²³.

Dentro de la obra teatral se aglutinan una serie de rasgos seleccionados que se hallan unos contenidos en los otros en tensión mediante una organización concreta. El primer objetivo a plantearse es precisamente la definición de la *unidad aglutinante*,²⁴ criterio estructural o concepción de que partió el autor y cuya exposición es la propia obra en toda su complejidad. Es por ello que Lotman, por su parte, considera que el investigador de la literatura que intenta captar la idea sin tomar en cuenta "el sistema modelizador del mundo del autor", del constructor de la



obra, es similar al "sabio idealista que se esfuerza por separar la vida de la estructura biológica concreta de la cual es función. La idea no está contenida en unas citas, incluso bien elegidas, sino que se expresa en toda la estructura artística"²⁶, la unidad de significado es el drama completo y el sentido es su concepción.

Ambos, dramaturgo y teórico, están limitados por la *forma* dramática. El teórico observa la obra y esto genera en él una concepción determinada, que lo lleva a abordarla mediante determinada *actitud*, y a seleccionar, de entre los elementos y sistemas que el texto ofrece, aquellos que juzga convenientes de acuerdo con esa concepción. Algunos autores afirman que la formulación de una concepción por parte del estudioso "mata" la esencia de la obra, la empobrece y la deforma.²⁶ Sin embargo, cualquier estudio, aunque no la exprese, trabaja con una determinada concepción que se manifiesta como el criterio de selección de los elementos y sistemas de la obra elegidos para el análisis. Por ejemplo, la mayor parte de los trabajos realizados desde una concepción histórica tienen una *actitud* individualizadora, pues se ocupan de las entidades diferenciales y particularizantes de los dramas de una época, de un autor o de una obra dentro de su marco histórico-social. Por lo tanto, toman en cuenta el tipo de personajes, la división en actos, cuadros, escenas, etc.; el tipo de lenguaje, métrica, los temas, los esquemas básicos de acción derivados de estos²⁷ y su manejo a través del tiempo. La actitud del historiador lo lleva a ocuparse de las transformaciones de las obras a través de los siglos. Para su mentalidad cada obra puede ser vista como un producto único, absolutamente ligado con su momento y su sociedad. Por el contrario, un teórico del drama se ocupa, en primer lugar, de señalar las afinidades entre las obras y de establecer sus relaciones sistemáticas concepto-estructurales²⁸ mediante un método comparativo y, sólo a partir de allí se asocia con el método histórico para aclarar cómo éstas se expresan en cada obra en particular. De principio, la única manera de teorizar con alcance universal es hacer hincapié en las entidades permanentes (cualitativas) y de ahí avanzar hacia las peculiarizantes (históricas o cuantitativas), pero, por otra parte, la distinción entre lo permanente y lo históricamente transitorio se dificulta pues ambas realidades son niveles indisolubles en tensión sistemática y sincrónica dentro de cada obra:

el lenguaje artístico construye un modelo de universo en sus categorías más generales, las cuales, al representar el contenido más general del mundo, son la forma de existencia de objetos y fenómenos concretos. De este modo, el estudio del lenguaje artístico de las obras de arte no sólo nos ofrece una cierta norma individual de relación estética, sino que, asimismo, reproduce el modelo del mundo en sus rasgos más generales [...] Toda obra innovadora está construida con elementos tradicionales. Si el texto no mantiene el recuerdo de la estructura tradicional deja de percibirse su carácter innovador²⁹

lo cual plantea la utopía de que ambos criterios llegaran a consolidarse armónicamente en cada estudioso, quien debe tener en cuenta, para calcular lo realmente razonable de su prejuicio, que la construcción de la obra y su criterio constitutivo prima sobre su objetivo particular de estudio. Es así que cada concepción teórica debe trabajar con el discernimiento de aquello que desecha, y en consecuencia conocer sus límites de actuación dentro de la obra, así como su adecuación a ésta:

Para que un acto de comunicación tenga lugar es preciso que el código del autor y el código del lector formen conjuntos intersacados de elementos estructurales, por ejemplo, que el lector comprenda la lengua natural en la que está escrito el texto. Las partes del código que no se entrecruzan constituyen la zona que se deforma, se somete al mestizaje o se reestructura de cualquier otro modo al pasar del escritor al lector.³⁰

Por ello es importante tener en cuenta que cada género literario debe originar su propio sistema de análisis y, sobre todo, que el análisis teatral debe ser realizado mediante pautas extraídas directamente de él. Es preciso evidenciar que, en este sentido, el estudioso del teatro lleva una gran ventaja sobre los demás, pues, la precisión técnica requerida para lograr la sincronía esencial de la construcción dramática le confiere estructuras generales que lo inscriben, a su vez, en un sistema preciso de relaciones entre unas obras y otras. Es por ello básico prestar atención al artificio que la obra exhibe, pues al contemplar cualquier construcción es posible reconstruir sus motivaciones estructurales, y por ello el proceso mental que le ha dado origen. La selección del material dramático, así como su composición, obedecen a un *criterio* que es imprescindible conocer, pues cuando se ha captado el sistema de creación,³³ automáticamente se ha dado con un sistema de interpretación que el propio texto entrega a aquel que se acerca a él y quiera encontrarlo. La concepción teórica no debe anular la esencia de la obra sino tratar de dirigirse hacia ella, y para ello es imprescindible que esté referida al género de que se trate. No es conveniente abordar

un drama con una concepción narrativa como herramienta,³² como tampoco lo es abordar una tragedia mediante una estructura *tragicómica*,³³ pues no sólo ambos géneros poseen estructuras y finalidades diferentes, sino que sus respectivas formas obedecen a concepciones del mundo distintas. De aquí se vuelve al contenido filosófico de los dramas:

Notas

¹ Este trabajo constituye la introducción a una serie cuyo tema básico es la descripción del proceso creativo que deriva a su vez en una Teoría Dramática.

² Juan Villegas, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*; Ottawa, Ontario, Girol Books, 1982, p. 3.

³ Roman Ingarden, "Concretización y reconstrucción", en Rall, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1993, pp. 31-54. P. 31.

⁴ Véase Olson, *Teoría de la Comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 170-171. Cfr. Roman Ingarden, "La obra literaria es una construcción de varias capas, que contiene: a) la capa de los sonidos, de las combinaciones fonéticas de la lengua y caracteres de un rango mayor, b) la capa de las unidades de significado: de los sentidos de la oración y de los sentidos de conjuntos enteros de oraciones, c) la capa de las perspectivas esquematizadas, en las que los objetos representados en la obra se manifiestan de diversas formas, y d) la capa de las objetividades representadas en estados intencionales creados por las oraciones". [p. 31] Por otra parte Wolfgang Kayser (*Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1973, p. 372), citando a Julius Petersen, señala la existencia de siete campos o *sustratos* portadores del estilo que por tanto pueden ser estudiados en todas las obras: 1) la escritura, 2) la palabra aislada, 3) la vinculación de las palabras, 4) su colocación, 5) la sintaxis, 6) el periodo, 7) la estructura. Análogamente, en cuanto a la semiología teatral, Tadeus Kowzan ("El signo en el teatro", en Adorno, *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Avila, 1992, pp. 25-60) reconoce 13 sistemas de signos que, según él, son los que crean el espectáculo y, por lo tanto, son susceptibles de análisis: la palabra, el tono, la mímica, el gesto, el movimiento, el maquillaje, el peinado, el traje, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y el sonido. Es importante subrayar que cada quien reconoce los sistemas según sus intereses, es decir, de acuerdo con su concepción.

⁵ Cfr. Kayser, *ob. cit.*, p. 435. Cfr. Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978: "Cada interpretación forma un corte sincrónico separado, pero conserva a la vez el recuerdo de los significados precedentes y la conciencia de la posibilidad de futuros significados". [p. 92]

⁶ Olson, *ob. cit.*; cfr. Lotman, *ob. cit.* "Esta capacidad del elemento del texto para formar parte de varias estructuras contextuales y recibir correspondientemente distinto significado representa una de las propiedades más profundas del texto artístico". [p. 82].

⁷ Cfr. Lotman, *ob. cit.*, "La vida de todo ser representa una compleja interacción con el medio que la rodea. Un organismo incapaz de reaccionar ante las influencias externas y adaptarse a ellas perecería inevitablemente" [p. 12], esta analogía entre una

una poesía no llega nunca a comprenderse en toda su profundidad cuando no se comprende también la concepción del mundo que alienta en ella. Tal es la última y decisiva razón de que la ciencia literaria no pueda prescindir en sus investigaciones de la teoría de la concepción del mundo.³⁴

Asimismo, la eficacia del método teórico se basa en lo congruente y realista, con respecto al todo, de su concepción •

obra literaria y un organismo vivo se refiere al hecho de que no existe aisladamente, por ello no es posible estudiarla sin tomar en cuenta a las demás; del mismo autor véase *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979. Hablando de la narrativa cinematográfica, Lotman se refiere a la obra como un *organismo vivo* que a la vez es una "concentración de información complejamente organizada" [p. 131]. Cfr. García Bacca: "el plan de la Poética es un plan hylozoísta. La obra poética es una cierta manera de animal". [p. 13] ("Introducción a la Poética", en Aristóteles, *La poética*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985). Cfr. Miller (*Vueltas al tiempo*, Barcelona, Tusquets, 1988) expresa, hablando de Elia Kazan: "Su faceta más alentadora era para mí su tendencia natural a buscar lo orgánico y tallarlo según sus propias necesidades. Yo creía entonces en una naturaleza biológica: la naturaleza abomina de lo superfluo y se desembara de todo cuanto no contribuye activamente a la vida de un organismo". [p. 134] Véase también los comentarios de Henry James en cuanto a la novela: "all one and continuous, like any other organisms" (James, H., *The Art of Fiction and Other Essays*, Ed. Morris Roberts, New York, 1948).

⁸ Véase Villegas, *ob. cit.*, p. 7.

⁹ Víctor Slovski, *La cuerda del arco*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 83.

¹⁰ Véase Ingarden, *ob. cit.*, p. 109.

¹¹ Una característica del drama es su potencialidad *polisémica*, activada por cada una de las lecturas que se hace de él. Sin embargo, una lectura metódica realizada desde los aspectos generales a los particulares de cada obra, descubrirá, a pesar de todo el *ruido* que se interpone entre el lector y el texto, que es posible hallar el "sentido original" expresado mediante la estructura y cada detalle del drama (Véase Villegas, *ob. cit.*, p. 10) y tenerlo presente al realizar la lectura que confiera al texto su "sentido actual". Todo depende del punto de vista con que se aborde la obra. Un texto puede, por sus características, permitir muchas lecturas, pero cada una de ellas estará condicionada por la *intención* concreta (original), manifestada a través de la estructura del texto. Todas las lecturas posibles (actualizaciones) no son contrarias no absolutamente acordes con el tema y la estructura central. Dependen de ella y avanzan en su sentido. Por más que abunden los puntos de vista y las concepciones teóricas, éstas no implican la imposibilidad de adquirir la habilidad para distinguir aquellas propiedades que existen independientemente de las manipulaciones mentales del observador. Esto ha sido estudiado por Rudolf Arnheim, "The Reach of Reality in the Arts", *Dispositio*, 1985, vol. V, núm. 13-14, pp. 97-106. Department of Romance Languages, University of Michigan.

¹² Hausser, *Introducción a la historia del arte*, Madrid,

Guadarrama, 1961, p. 33. Cfr. Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Madrid, Alianza.

¹³ En su libro *Morfología del cuento*, Propp (Madrid, Akal, 1985) define el término de la siguiente manera: "La palabra *morfología* significa estudio de las formas. En Botánica, la morfología comprende el estudio de las partes constitutivas de una planta, las relaciones de esas partes entre sí y sus conexiones con el conjunto; dicho en otros términos, la estructura de la planta" (p. 5). A la visión de Propp habría que añadir que para la literatura son imprescindibles también las relaciones interdependientes entre el contenido y la estructura que los sustenta.

¹⁴ Fernando Lázaro Carreter, "Sobre el género literario", en *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 113-120; p. 117.

¹⁵ Véase Villegas, *ob. cit.*, 1991, p. 3.

¹⁶ Véase Lotman, *ob. cit.*, 1978, p. 22.

¹⁷ Dilthey, Wilhelm, *Teoría de las concepciones del mundo*, Madrid, Alianza, 1988, p. 35.

¹⁸ Un concepto muy discutido actualmente es el de la *deconstrucción* cuyo precursor es Jacques Derrida. De manera general, tal tendencia se opone a la idea de que exista un punto de vista privilegiado y unificador de todo el universo construido por la voluntad creadora del autor. Los deconstruccionistas se empeñan en negar la posibilidad de reconstruir la conciencia diseñadora del texto a través de la búsqueda del foco centripeto en torno al cual se organiza el mundo de la ficción. Autores como

Culler (*On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*, Ithaca, Cornell University Press, 1982) pretenden demostrar las limitaciones y la imposibilidad de cualquier interpretación. Véase también: Manuel Asensi (ed.), *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco/libros, 1990).

¹⁹ Víctor Sklovski, *La cuerda del arco. Sobre la disimilitud de lo símil*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 73.

²⁰ Lotman, *ob. cit.*, p. 36.

²¹ Cfr. Lotman, *ob. cit.*. La obra: "se comporta como un organismo vivo que se encuentra en relación inversa con el lector y que enseña a éste. Las diferencias en la interpretación de las obras de arte constituyen un fenómeno cotidiano que, en contra de una extendida opinión, no se debe a causas accesorias fácilmente evitables, sino a causas orgánicamente inherentes al arte" [pp. 36-37]

²² "La complejidad de la estructura es directamente proporcional a la complejidad de la información transmitida", Lotman, *ob. cit.*, p. 21

²³ Según los deconstructivistas, véase Ramón Selden, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1989, p. 107.

²⁴ Erich Auerbach (1942), *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, FCE, 1975, p. 524.

²⁵ Así la llama Hegel, *Lecciones de estética*, citado por Sklovski, *ob. cit.*, p. 73.

²⁶ Lotman, *ob. cit.*, p. 23. Cfr. Aristóteles, *Arte Poética*, cap. XIX; Gohuier, *La obra teatral*, Buenos Aires, EUDEBA, 1965, pp. 69 y ss; Thomas G. Pavel, (*Mundos de ficción*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana Editores, 1995): "En la literatura... la unidad de sentido es el texto entero y no la palabra aislada..." [p. 143].

Respecto a esto, Miller afirma que la gran revolución que el realismo de Williams aportó al teatro norteamericano consistió en la "manufacturación de obras impecables, con personajes y argumentos que recurran a los expedientes verbales lo menos posible y dramatizaban al máximo mediante la acción. Ello hacía que las parrafadas fueran cortas y que la interpretación fuese activa, antes que reflexiva" (Miller, *ob. cit.*, p. 133). Una postura

opuesta a esta idea es la de Tomachevski: "... el tema de la *fábula* se desarrolla casi exclusivamente en los discursos, y esto explica la existencia de un complejo sistema de motivaciones dramáticas del diálogo..." (*Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982, p. 219)

²⁷ Véase Lotman, *ob. cit.*, p. 79.

²⁸ Para ilustrar con un ejemplo concreto, véase Javier Huerta Calvo, Estudio preliminar a *Teatro breve de los siglos XVI y XVII. Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid, Taurus, 1985. De acuerdo con sus intereses, el autor, ha seleccionado como punto de partida, entre otras instancias, las claves temáticas y argumentales de la risa basado en cuatro tipos de estructuras básicas: estructura de la acción (burla), estructura de situación, estructura de desfile, estructura de debate; el personaje visto como *tipo*: mujer, sacristán, estudiante, vejete, bobo/alcalde, etc.; estructuras del lenguaje, prosa, verso, hablas dialectales, y por último algunas otras instancias determinantes de los elementos en acción de las obras estudiadas: el hecho de la transmisión impresa de la obra, el control ideológico de moralidad y censura; y por último el hecho de la representación y la valoración estética de los géneros menores en el presente siglo.

En otros ejemplos, de tipo teórico esta vez, Aristóteles distingue seis partes constitutivas de la tragedia en el aspecto cualitativo: espectáculo, carácter, fábula, elocución, canto y pensamiento [1450a: 8-14, cap. VI] y cuatro desde el punto de vista cuantitativo: prólogo, episodio, éxodo y cantos del coro, estos de dos clases: párodos y estásimos [1452b: 15-18, cap. 12]. Eric Bentley se refiere a la trama, los personajes, el diálogo, la idea, el tono, la representación y el efecto en el espectador.

Un último ejemplo, también desde la perspectiva teórica es el de Luisa Josefina Hernández. Desde su punto de vista, genérico (con preponderancia en la estructura), los elementos a considerar son: el personaje y su trayectoria, el tono, la concepción y el efecto en el espectador (John Kenneth Knowles, *Luisa Josefina Hernández. Teoría y práctica del drama*, México, UNAM, 1980).

²⁹ Cfr. García Berrio, *ob. cit.*, *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, p. 59.

³⁰ Lotman, *ob. cit.*, pp. 30 y 35.

³¹ Lotman, *ob. cit.*, p. 39.

³² "El lenguaje de una obra de arte no es en modo alguno 'forma', si conferimos a este concepto la idea de algo externo respecto al contenido portador de la carga informacional. El lenguaje del texto artístico es en su esencia un determinado modelo artístico del mundo y, en este sentido, pertenece, por toda su estructura, al 'contenido', es portador de información", Lotman, *ob. cit.*, p. 30.

³³ La concepción teórica planteada por el estudioso lleva, automáticamente, a la delimitación del objeto de su estudio y al método de trabajo. Por ejemplo, si se trata de un semiólogo, quien concibe la obra como un código expresado de acuerdo con las leyes del lenguaje, su campo de acción quedará limitado al funcionamiento de las estructuras y elementos de la obra que formen parte del lenguaje artístico en que está expresada. Su método de trabajo consistirá en formular una gramática textual o en valerse de ella.

³⁴ Que es el caso de la base de la semiótica teatral a partir de *Morfología del cuento* de Propp

³⁵ Wundt, en Ermatinger (comp.) *Filosofía de la ciencia literaria*, México, FCE, 1983, pp. 427-452