

***APPROACH TO THE GOLDEN THEATRE'S FUNCTIONS
OF VISUAL ELEMENTS LINKD TO THE RELACIÓN
(EVOKED ACTION)***

EMILIANO GOPAR OSORIO

ORCID.ORG/0000-0002-6039-1598

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Filológicas

Becario posdoctoral

goparemilio@yahoo.com.mx

Abstract: *The research paper aims to show the relevance of the visual elements involved in the scenic space and are linked to the evoked actions. The significase of this article lays on the fact of the contradicting the idea over the spectacular text substitution with the word in the moment where the dramaturge employs the narrative resource known as “relación”, and so, it shows diverse uses of the visual elements and truly proves their dramatic purpose and the impact that they have over the viewer’s perception. The finding do not pretend to limit the theme, on the contrary, it opens a new research gap for further investigations due to the fact that this research represents a significant sample of the phenomenon noted.*

KEYWORDS: VERBAL ELEMENTS; SCENIC SPACE; CHARACTER’S CHARACTERIZATION; EVOKED ACTION; FEELINGS

RECEPTION: 20/08/2020

ACCEPTANCE: 17/05/2021

APROXIMACIONES A LA FUNCIÓN DE LOS ELEMENTOS VISUALES VINCULADOS CON LA *RELACIÓN* EN EL TEATRO ÁUREO

EMILIANO GOPAR OSORIO

ORCID.ORG/0000-0002-6039-1598

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Filológicas

Becario posdoctoral

goparemilio@yahoo.com.mx

Resumen: El artículo tiene como objetivo mostrar la relevancia de los elementos visuales que intervienen en el espacio escénico al vincularse con el recurso narrativo denominado *relación*. El aporte del texto radica en contradecir la idea sobre la sustitución del texto espectacular por la palabra en aquellos momentos en los que el dramaturgo se vale de este recurso narrativo. Para ello, muestra diversos usos de los elementos visuales y demuestra fehacientemente diversas funciones dramáticas que adquiere la dialéctica que se produce cuando se unen con la *relación*, así como el impacto que tiene sobre la percepción del espectador. Los resultados que se ofrecen no pretenden agotar el tema, pero representan una muestra significativa de las funciones del fenómeno señalado, que abre una brecha para nuevas investigaciones.

PALABRAS CLAVE: ELEMENTOS VERBALES; ESPACIO ESCÉNICO; CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE; RELACIÓN;
SENTIMIENTOS

RECEPCIÓN: 20/08/2020

ACEPTACIÓN: 17/05/2021

La *relación* es un género discursivo muy recurrente en el teatro áureo,¹ pues es una estrategia que hace posible la proyección de la acción a espacios y tiempos que no están a la vista del espectador. Mediante este recurso, los personajes recrean verbalmente situaciones que, debido a diversas causas, no pueden ser representadas y que son necesarias para el desarrollo de la acción (Pavis, 1980: 418-419; Gillet, 1922: 455; García de Enterría, 1973: 353).

Durante la transmisión de una *relación*, la palabra adquiere cierta importancia porque provoca la suspensión momentánea de ese espectador que escucha atento el relato con la finalidad de recrear en su imaginación las acciones que el personaje evoca. Desde la perspectiva semiótica, Díez Borque señala que la palabra posee un valor polisémico, mientras que las posibilidades escénicas son limitadas; aunque reconoce que “la esencia del teatro es la acción”, considera que “puede suceder que el *texto a* sustituya al *texto b* o, más claramente, que el *texto a* funcione sin el *texto b* [...] cuando se trata de acciones que no pueden ser indicadas por signos del *texto b*” (Díez Borque, 1975: 63-64).² Cuando el autor explica las posibilidades que el teatro del siglo XVII tiene de multiplicar el lugar de la acción mediante el decorado verbal, señala en tercer lugar:

- 1 Lope de Vega incluso recomendaba un tipo de verso determinado para la relación: el romance (2009a: vv. 305-310).
- 2 En la terminología utilizada por el estudioso, el *texto a* es “el texto de la obra”, las palabras, mientras que el *texto b* es “el texto escénico”, el que le da especificidad teatral (Díez Borque, 1975: 53). Los conceptos equivalen, respectivamente, a *Texto literario* (o dramático) y a *Texto espectacular*, utilizados por Bobes Naves: el primero está “constituido fundamentalmente por los diálogos, pero [...] puede extenderse a toda la obra escrita: el título, la relación de las *dramatis personae*, los prólogos y aclaraciones que pueda incluir y también las mismas acotaciones, si tienen valor literario [...]; y un *Texto espectacular*, formado por todos los signos, formantes de signos e indicios que en el texto escrito diseñan una virtual representación, y que están constituidos por las acotaciones, por las didascalías contenidas en el diálogo, por los mismos diálogos en cuanto pasan a escena en una realización verbal ‘en presencia’, es decir, convertidos en espectáculo, con sus exigencias paraverbales, quinésicas y proxémicas, etc.” (Bobes Naves, 1997: 32).

La simple descripción en largas tiradas de versos es equivalente a la narración o a la acción verbal. En ambas nada es visible en escena, ni interviene siquiera verbalmente [...]. Se trata de la fuerza pura y simple de la palabra, sustituyendo a todos los signos escénicos y cumpliendo lo que Honzl apunta como características esenciales de los signos teatrales: “Le fait que des signes doivent déterminer la spatialité de l’action ne les contraint à être des signes spatiaux”. (Díez Borque, 1975: 89)

Por su parte, Ignacio Arellano también ha estudiado la capacidad de sustitución de elementos del texto espectacular por medio de la palabra:

La función complementaria o sustituyente de la palabra tiene que ponerse en práctica cada vez que algo sea imposible de representar a la vista, bien por razones técnicas (entonces se suele recurrir al decorado verbal y a la ticoscopia), bien por razones éticas de decencia moral: en el teatro anterior al Barroco ciertas escenas truculentas, sangrientas o lastimosas se escamoteaban a la vista sustituyéndolas por una narración o una descripción ticoscópica; en la comedia Barroca se explotarán este tipo de escenas que mueven fuertemente el ánimo del espectador [...] pero en cambio no se podrán representar escenas eróticas. (Arellano, 1995: 418)

Claro que Arellano demuestra en su estudio que la función de la palabra no se reduce a la sustitución de elementos espectaculares; con la palabra, se puede poner de relieve, por ejemplo, determinado detalle para que el espectador se percate de la intensidad que el poeta desea enfatizar o puede perfilar la visualidad de ciertos detalles faciales construidos por la palabra (Arellano, 1995: 419 y 421, respectivamente).

Al hablar del relato ticoscópico (la estrategia dramática también se conoce como *teichoscopia*), Fernández Mosquera también reconoce el poder de sustitución que tiene la palabra, pero pone en duda que se trate de un recurso cuya única finalidad sea superar las posibilidades escenográficas. Señala que se utiliza en las primeras obras de Calderón, destinadas al corral, pero no pierde importancia en el teatro más tardío destinado a las representaciones palaciegas, ámbito en el que se supondría una disminución de la ticoscopia a causa del avance escenográfico por el que se caracterizan estas puestas en escena. Para el estudioso:

[...] el relato ticoscópico se carga de funciones que van más allá de la narración de unos hechos fuera de escena: servirá [...] de elemento esencial para la caracterización de los personajes, como modo de focalización y de manipulación de la acción por parte del poeta y como lugar de reflexión metateatral de situaciones que no siempre han querido encajarse en el territorio del género dramático. El valor descriptivo y evocador de la palabra, base esencial del recurso, añade un interés dramático a las obras desde el punto de vista poético y en pocas ocasiones este tipo de elemento verbal puede ser prescindible y mucho menos sustituible por la trama más sofisticada y espectacular. (Fernández Mosquera, 2002: 274)

Al igual que ocurre con la ticoscopia,³ la *relación* puede ser funcional no solamente para ampliar las limitaciones espaciotemporales del género dramático.

El presente artículo surge a partir del cuestionamiento sobre la reducción de la función de la *relación* a una simple sustitución de los elementos del texto espectacular por la palabra durante la transmisión de este discurso. Tómese en cuenta que la percepción visual de la acción influye de manera significativa en el proceso de recepción en el teatro. Desde el punto de vista de la semiótica del teatro, la finalidad de todo texto dramático es la puesta en escena;⁴ por ende, cuando el teatro se estudia con base en esta perspectiva, se debe considerar la fusión entre el texto literario y el texto espectacular. Aunque en nuestros días sí puede lograrse una separación entre la palabra y los elementos

3 Mientras que la ticoscopia consiste en “la descripción de una acción en presente que se desarrolla fuera del espacio escénico” (Fernández Mosquera, 2002: 261), la relación ofrece una narración retrospectiva, principalmente, aunque también las hay que ofrecen hechos futuros, mismos que se supone han de realizarse después del tiempo de la virtual representación.

4 “El texto literario que se escribe para ser representado no podría comprenderse en todos sus aspectos, si no se tuviese en cuenta ese efecto *feedback* que la presencia del público, aunque mudo, impone a través de la representación. Todas las ‘estrategias’ que se detectan en el texto para informar al público de la historia anterior al drama, o de las historias contextuales que deben conocerse para comprender el drama, podemos considerarlas como efecto retroactivo del público sobre el autor” (Bobes Naves, 1997: 23).

espectaculares,⁵ durante el teatro del Siglo de Oro, sería imposible imaginar la existencia de la palabra independiente del cuerpo de los personajes y de los elementos escénicos.

La hipótesis de la que parte este artículo es que la sustitución de elementos espectaculares por medio de la *relación* no es sinónimo de intervención autónoma de la palabra. Si bien esta estrategia logra sustituir algunos elementos escenográficos, toda *relación* se acompaña de elementos espectaculares durante la transmisión de las acciones evocadas; dichos elementos son visibles ante el espectador y pueden influir para hacer que el relato desempeñe funciones que van más allá de la superación de las limitaciones espaciotemporales: ante el espectador son tan importantes las acciones evocadas como los elementos espectaculares implicados durante la narración, particularmente los elementos visuales: no porque la palabra cobre una relevancia especial el espectador deja de atender los movimientos y los gestos que realizan los personajes que intervienen en la transmisión del discurso, así como tampoco deja de prestar atención a los objetos que portan, al vestido que los cubre o a los elementos escénicos. Se parte de la idea, pues, de que los elementos visuales que el espectador puede percibir durante la enunciación de la *relación*, o aquellos que debe imaginar porque así lo indica la palabra, refuerzan la acción dramática (o contribuyen a ampliar su significado), repercuten en las acciones evocadas y, en algunos casos, la influencia que tienen en el proceso de recepción externa provoca un efecto diferente sobre la percepción de los personajes.

En este artículo, se analizará la dialéctica entre los elementos espectaculares de carácter visual (es decir, los que se hacen presentes en el espacio escénico de manera patente o lexicalizada)⁶ y el discurso narrativo conocido como

5 “La separación de la palabra y del sujeto hablante, experiencia bastante extendida en el teatro contemporáneo gracias a las técnicas modernas, puede adoptar diferentes formas y desempeñar diversas funciones semiológicas: como signo del monólogo interior del héroe, como signo de un narrador visible o invisible, de un personaje colectivo, de un fantasma (el padre de Hamlet en determinadas representaciones), etc.” (Kowzan, 1997: 133).

6 Espacio escénico es “el espacio concretamente perceptible por el público en el escenario peculiar de tal o cual función teatral. Espacio material representante o signifiante de una u otra de las virtualidades del espacio dramático [la del crítico o la del espectador]” (Vitse, 1996: 338).

relación, con la finalidad de señalar, por un lado, su función dramática, es decir, qué finalidad tiene para el desarrollo de las acciones desde la perspectiva de los personajes; por otro, mostrar el impacto que tienen en la percepción externa, es decir, en el espectador. Son muchos los momentos en los que hay coincidencia en el impacto que la dialéctica mencionada tiene en la recepción externa y en la interna, pero no son pocas las situaciones en las que se experimenta una divergencia, en especial en los momentos en los que se produce la ironía dramática, en el engaño o cuando el discurso se emite a espaldas de un personaje; por ello, cuando no se menciona tal divergencia de perspectivas, se da por hecho una coincidencia entre ambas visiones.

RELACIÓN

Sobrepasa los alcances de este artículo ofrecer un recorrido sobre el desarrollo de la *relación* en el teatro áureo; sin embargo, es necesario ofrecer una definición, con el fin de evitar ambigüedades. No existe, hasta el momento, una que se acerque a la funcionalidad que tenía en el teatro áureo; la más cercana fue ofrecida por García de Enterría al hablar de las relaciones de comedias de aquella dramaturgia difundidas en pliegos sueltos durante el siglo XVIII:

Todas las “relaciones” [...] son, por sí mismas, una parte definida de la comedia, inteligibles ellas aisladas sin que sea necesario leer la obra entera para entender lo que se nos relata. Son de carácter totalmente narrativo, expositivo; nos cuentan lo que no puede verse en escena, pero necesariamente ha de saberse para entender el juego dramático, o definen la personalidad de un personaje importante de la obra. (García de Enterría, 1973: 353)

Al igual que las difundidas en pliegos sueltos, la mayor parte de las *relaciones* en la dramaturgia áurea son de carácter narrativo, aunque la descripción cobra un carácter relevante en algunas de ellas. La definición proporcionada por García de Enterría establece que la *relación* es un discurso que puede funcionar separado de la obra; sin embargo, no se debe perder de vista que este discurso carece de autonomía: su principal razón de ser consiste en servir de apoyo a la acción dramática cuando se requiere transmitir hechos que, por diversas causas, no pueden ser representados.

En este sentido, el primer elemento para tomar en cuenta es la concepción de la *relación* como estrategia dramática que comparte rasgos en común con los géneros discursivos por presentar las siguientes características:⁷ es un eslabón en la cadena de la comunicación dentro de la obra; siempre está destinado a alguien, de quien se espera una respuesta, pues forma parte de un mecanismo dialógico; posee cierto carácter cerrado; casi siempre es una respuesta a una proposición anterior; posee un realizador específico, quien manifiesta su individualidad mediante su visión de mundo, lo que dota al discurso de una intención; dicho enunciador determina el estilo, el acento, la entonación, las coloraciones afectivas y las posiciones valorativas. El acercamiento al género discursivo debe tomar en cuenta que éste es parte de los textos que le dan acogida, y no una entidad aislada; sin embargo, al mismo tiempo es posible circunscribir y analizar dicho discurso en sí mismo, por un lado, para comprender su propia poética, y, por otro, para enriquecer el conocimiento de la obra a la que pertenece.

Por *relación* se entiende un género discursivo inserto en las obras dramáticas que es consustancial a la obra misma que le da acogida y con la cual se vincula en la medida en la que: *a)* en él convergen —como en todo elemento dentro de la obra— el texto dramático y el texto espectacular en el momento de la puesta en escena (o desde una lectura que tome en cuenta la virtual representación); *b)* sólo con la confluencia de acciones miméticas (las que el espectador puede percibir visual y auditivamente) y de acciones diegéticas (las que se transmiten mediante la narración) el espectador puede comprender el significado de las acciones dramáticas. La *relación* funciona como un mecanismo que evita la representación de algunas acciones cuando es necesario hacer extensivo el espacio y el tiempo al ofrecerlas mediante la narración y, por tanto, amplía las limitaciones propias del género dramático, pero más que sinónimo de relato, es una acción dramática. Los sucesos transmitidos mediante la *relación* no necesariamente han tenido lugar en el espacio escénico; en ocasiones, se llevan a cabo o han ocurrido en lugares ajenos o distantes y, por tanto, las acciones evocadas sólo son percibidas de manera auditiva por el espectador.

7 Para la definición de género discursivo, véase Bajtín, 1999: 248-293.

La *relación* puede expresar una función emotiva o puede servir para caracterizar al personaje que la ofrece y al que la recibe;⁸ en dichas funciones no sólo interviene la palabra, sino que también los signos que se hacen perceptibles visual y auditivamente en el espacio escénico adquieren relevancia.

Es cierto que, a partir de Aristóteles, la narración —el principio fundamental de la *relación*— no fue bien acogida desde la preceptiva dramática, pues el filósofo la excluye de la tragedia.⁹ Sin embargo, no a mucha distancia de la definición de tragedia, defiende la necesidad de utilizar el relato cuando habla de la peripecia y de la agnición.¹⁰ Para ejemplificar la peripecia, recuerda lo que sucede en *Edipo*: “el que ha llegado con intención de alegrar a Edipo y librarle del temor relativo a su madre, al descubrir quién era, hizo lo contrario” (11, 1452a, 24-26). El sujeto referido es el mensajero que llega de Corintio con la noticia de la muerte del rey Pólibo, a quien Edipo considera su padre, y también despeja las dudas sobre el posible incesto que el héroe podía cometer con Mérope, pues revela que los reyes de su tierra no eran sus padres biológicos. Gracias a este descubrimiento, en el que la narración desempeña un papel fundamental, Edipo descubre su propia desgracia. El hecho de que no haya reconocido explícitamente la importancia del discurso narrativo, de ninguna manera significa que Aristóteles niegue la función de los episodios narrativos en la tragedia, sólo que en aquellos días el término *relación* no estaba en el repertorio de la preceptiva dramática.

8 La función emotiva, conocida también como expresiva, se vincula con el emisor del discurso; está “centrada en el ‘destinador’, apunta a una expresión directa de la actitud del hablante ante aquello de lo que está hablando. Tiende a producir una impresión de una cierta emoción, sea verdadera o fingida” (Jakobson, 1975: 353).

9 “[E]s, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [aderezos], en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante el relato” (6, 1449b, 24-27).

10 “[É]stas deben nacer de la estructura misma de la fábula, de suerte que resulten de los hechos anteriores o por necesidad o verosímilmente” (10, 1452a, 18-20).

DIÉGESIS TEATRAL

En este artículo, importa señalar que, en el teatro, la diégesis no es sinónimo de fábula —“la composición de los hechos” (Aristóteles, 6, 1450a, 4-5)—,¹¹ de acción o de asunto, aunque hay quienes así lo consideran. Tal visión implica trasladar al género dramático la perspectiva de la narratología, ámbito en el que Genette ha ofrecido la siguiente definición: “la diégesis es el universo espacio-temporal designado por el relato” (Genette, 1989: 334). El mismo autor aclara la confusión que generaba la palabra con respecto a los modos de imitar establecidos por Aristóteles en la *Poética*, pues la palabra francesa *diégèse* no proviene de la griega:

Otra confusión es relativa al choque frontal entre los términos *diégèse*, así (re) definido, y *diégesis*, que volvemos a encontrar, y que remite a la teoría platónica de los modos de representación, en la que se opone a *mímesis*. *Diégesis* es el relato puro (sin diálogo), opuesto a la *mímesis* de la representación dramática [...]. *Diégesis*, por tanto, no tiene nada que ver con *diégèse*; o, si, se prefiere, *diégèse* (y yo no tengo nada que ver con ello) no es, en absoluto, la traducción francesa del término *diégesis*. (Genette, 1993: 15-16)

En teatro, el término *diégesis* es útil para diferenciar las acciones evocadas —las diegéticas—, de aquellas que el espectador percibe visualmente. Fernández Mosquera así lo entiende al hablar de la ticoscopia: “Un análisis más teórico del origen, función y consecuencias dramáticas del recurso nos llevará indefectiblemente a Aristóteles, con quien podríamos explicar dicho recurso como una suerte de combinación de *diégesis* dentro de la *mímesis* (*Poética*, 1448a)” (Fernández Mosquera, 2002: 261-262). Por acciones *diegéticas* se entiende las acciones que se transmiten mediante el relato. Se toma la acepción relativa al *relato* que ofrece Pavis, quien señala que diégesis es la “*imitación* de un acontecimiento en palabras, que narra la historia y no presenta a los personajes que actúan (*mímesis*)” (Pavis, 1980: 137). En este sentido, aquello que se transmite mediante una *relación* pertenece al ámbito diegético; aun

11 Término que también se ha traducido como “conjunto de acciones realizadas” (Pavis, 1980: 211).

así, toda referencia diegética —acciones y espacios— se convierte en acción dramática en el momento en que es transmitida y aceptada por personajes y espectadores.

SIGNOS VISUALES EN EL DISCURSO DIEGÉTICO

El discurso diegético posee una doble posibilidad visual: el primer aspecto —y acaso el más importante— se conforma por los signos visuales que pertenecen a las acciones evocadas y que, por tanto, no son perceptibles para el espectador.¹² En este trabajo queda fuera el tratamiento de este aspecto visual y, en consecuencia, no se contempla el análisis de la *evidentia*.¹³

El segundo aspecto visual, en cambio, está conformado por aquellos signos que intervienen a nivel espectacular durante la enunciación de la *relación*, mismos que involucran a personajes, objetos y espacio escénico. Como parte de la acción dramática, la *relación* utiliza la palabra como soporte para la

12 Ejemplo de tal posibilidad la ofrece don Alonso en *El caballero de Olmedo* cuando narra a Fabia la primera vez que vio a su amada doña Inés. Para ello ofrece una *relación* de 108 versos; gran parte de este discurso se ocupa para describir la belleza radiante de la mujer con apego a los tópicos de la época; los elementos mencionados son: el cabello, los ojos, las manos, la boca, los dientes, las mejillas, la garganta, los dedos, el vestido y el calzado. De esa descripción, que contiene una carga visual, ofrezco sólo el inicio: “Por la tarde salió Inés / a la feria de Medina, / tan hermosa, que la gente / pensaba que amanecía” (Lope de Vega, 2003: I, vv. 75-78).

13 La *evidentia* o *enargeia* es figura utilizada para despertar el interés del espectador y que se ha definido como “aquella figura que nombra la capacidad del texto para propiciar en el receptor la construcción de imágenes vivaces: provoca la ilusión de que las cosas narradas o descritas están presentes y de que se ven como si se tuvieran ante los ojos. La figura, pues, se caracteriza por sus efectos, no por sus modos, y su identificación con la fórmula *poner ante los ojos* se estima una definición suficiente” (Vega Ramos, 1992: 286). Desde la perspectiva de Azautre, el recurso funciona “como cause para la visualización por la palabra” (Azautre Galiana, 2009: 35). La *écfrasis* es otro recurso con carácter visual utilizado en el teatro que tampoco será tratado en este artículo.

transmisión de acciones diegéticas, pero la palabra no sólo pertenece al ámbito lingüístico, sino que también es un signo teatral. A través de la palabra, se pueden transmitir significantes dramáticos gracias al tono (que cuenta con elementos como “la entonación, el ritmo, la velocidad, la intensidad”) y al acento (“rural, aristocrático, provinciano, extranjero”) (Kowzan, 1997: 134). La *relación*, entonces, tiene en la palabra su primer engarce con el texto espectacular, pues el significante dramático de este signo teatral no sólo se encuentra en los hechos evocados, sino que también se hace presente en los sentimientos o emociones que se manifiestan cuando se ofrece una *relación* por parte de los personajes que intervienen en su transmisión.¹⁴

El objeto de análisis del presente artículo es la función dramática que se produce a partir del engarce entre la palabra (y los significantes dramáticos que implica) utilizada al transmitir una *relación* y los siguientes signos visuales: las expresiones corporales conocidas como los signos quinésicos —la mímica del rostro—;¹⁵ el gesto —movimientos de las manos, de los brazos, del cuerpo, gestos que expresan un sentimiento o una emoción, y gestos de carácter convencional—;¹⁶ movimientos escénicos del actor —desplazamientos en el escenario del personaje en relación con otro personaje o con algún elemento del escenario— (Kowzan, 1997: 136); los accesorios de los que se acompaña el personaje; los signos del decorado, que pueden representar un lugar; el

14 Aunque el tema rebasa los alcances de este artículo, vale la pena mencionar que es posible que la elección del tipo de métrica pudo haber implicado la codificación de gestos y movimientos determinados. Francisco López Estrada, en su edición de *Fuente Ovejuna*, es consciente de tal situación al señalar el cambio de métrica en la relación ofrecida por Flores sobre la toma de Ciudad Real: “la métrica pasa al romance [...], aun dentro de la intervención hablada de un mismo personaje, que aquí comenzaría un parlamento, acompañado de la gesticulación y entonación convenientes” (López Estrada, 2001: 104).

15 Mismos que pueden hacer “más expresiva, más significativa la palabra a la que acompañan, aunque también ocurre que pueden atenuar o contradecir los signos lingüísticos” (Kowzan, 1997: 135).

16 Ejemplo de este último son los que implican cortesía (Kowzan, 1997: 135-136).

peinado; el vestuario (Kowzan, 1997: 137-141); el decorado verbal;¹⁷ las indicaciones sobre movimiento que se han denominado el *carácter performativo* o *ilocutivo* del lenguaje teatral, es decir, cuando la palabra implica y envuelve, “necesariamente, una acción” (Rodríguez Cuadros, 1998: 369);¹⁸ los gestos o movimientos que llevan a cabo o deberían llevar a cabo los personajes, y éstos son verbalizados —gesto lexicalizado de la *indigitatio*, que señala “exactamente lo que se desea sea mirado u observado” (Rodríguez Cuadros, 1998: 373)—,¹⁹ es decir, los signos lexicalizados que virtualmente tendrían que desarrollarse en el espacio dramático en el momento de la transmisión de las acciones evocadas.²⁰

17 “Consiste en ampliar los límites del escenario [mediante la palabra] para integrar en ellos objetos, paisajes y acciones que no pueden representarse materialmente en las tablas” (Arellano, 1995: 429).

18 Dichos indicios se encuentran principalmente en didascalias explícitas, aunque pueden aparecer de manera verbalizada en el diálogo de los personajes —didascalias implícitas— o pueden darse de manera simultánea. En *Los baños de Argel*, se ejemplifica esta situación cuando Hazén apuñala a Yzuf por haber traicionado a los cristianos al fungir de guía para que los turcos invadieran el poblado costero de los cristianos: “Bien dices; y aquesta mano / confirmará lo que has dicho, / poniendo eterno entredicho / a tu proceder tirano. (*Da HAZEN de puñadas a YZUF*)” (Cervantes, 2015b: I, vv. 808-811). En la cita, por un lado, las palabras de Hazén, mediante la didascalia implícita, hacen referencia al movimiento que el personaje ha de realizar al momento de ejecutar la acción; por otro, la didascalia explícita refuerza el movimiento.

19 En virtud de que en este espacio no se habla sobre el trabajo para lograr la realización de los signos actorales, tales como el cambio de color en el rostro o el llanto, sino sobre la lexicalización de los mismos, remito al estudio de Evangelina Rodríguez Cuadros (1998), quien da tratamiento de manera magistral al tema. Véase especialmente el capítulo iv: 313-418.

20 Un recurso visual lexicalizado es, por ejemplo, el cambio de color o las lágrimas cuando, por falta de capacidad actoral, dicho gesto sólo sea enunciado por uno de los personajes sin que se llegue a concretar físicamente. Por espacio dramático se entiende el “espacio de la ficción” (Pavis, 1980: 180). Para Vitse, “es el espacio de la ficción, el espacio representado

Acerca de este último conjunto de signos, Ignacio Arellano hace una observación sobre la imposibilidad de la percepción visual de algunos movimientos actorales que son señalados por la palabra y que es necesario tomarla en cuenta en este artículo:

[...] me parece difícil que los espectadores, en general, pudieran percibir los movimientos mínimos del ojo, o que los actores fueran [...] capaces de modular ciertos detalles faciales que el texto construye. Pienso que otra vez la palabra perfila la visualidad, sugiriendo expresiones y rasgos que ella misma crea. Así sucedería, quizá, con las expresiones de tristeza, melancolía, o con los rostros bañados de lágrimas. (Arellano, 1995: 421)

En concordancia con las palabras de Arellano, me parece que el efecto que causa el gesto en el espectador es igualmente válido cuando sólo se anuncia verbalmente y cuando la lexicalización es acompañada por su realización actoral.

EL CUERPO NARRA

El cuerpo también interviene activamente cuando se ofrece un relato. Piénsese, por ejemplo, en la ejecución de un cuento tradicional: además de los efectos sonoros que intervienen (como las diferentes entonaciones de voz para caracterizar a los personajes), el narrador también se apoya en elementos teatrales vinculados con el cuerpo (gestos y ademanes) para marcar diferentes situaciones de los personajes (Ramos, 1988: 55). Desde la preceptiva del siglo XVII, la acción de narrar implicaba incluso movimientos en los dedos; López Pinciano consideraba que en esta actividad se debe juntar el índice “con el medio y [con el] pulgar” (*apud* Rodríguez Cuadros, 1998: 353). El padre

o significado en el texto escrito, es decir los espacios por los que se mueven los entes de ficción que son los personajes [...] sólo puede visualizarse en el metalenguaje del crítico o del espectador, que lo van construyendo imaginariamente a partir de las informaciones proporcionadas sobre su universo por unos personajes cuyo marco de evolución y de acción hay que fijar” (Vitse, 1996: 338).

José Alcázar consideraba que había tres registros en la representación del actor; para la narración, son apropiados dos de ellos: el *estatorio* y el *mixto*. El primero implica “la representación quieta, que se emplea más en hablar que en hacer”; el *mixto*, “el que tiene de uno y otro” (*apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1972: 336), se emplea cuando el actor habla y actúa.

Por su parte, Juan Pablo Mártir Rizo ofrece una observación similar —aunque no se refiere al teatro, sino a la vida cotidiana— cuando hace referencia a los elementos corporales implícitos para transmitir un discurso narrativo:

Lo ridículo eslo en la cosa cuando referimos con gracia y gallardía alguna fábula entera y continuada en la cual narración solicitamos expresar las palabras, el rostro, los gestos, las costumbres y movimientos de quien se habla, de tal suerte que parece a los oyentes tenerle entonces presente, como si alguno refiriese las burlas de Calandrino por Bruno y por Bufamalco, como se ve en el Boccaccio. (*apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1972: 233)

Para la época, quien ofrecía una narración podía reforzar su discurso con su propio cuerpo al imitar los movimientos, los gestos y la manera de expresarse de aquellos hombres de los cuales se hablaba; aunque dichos movimientos eran considerados ridículos, no eran desconocidos.

Y no sólo la enunciación de un discurso narrativo implicaba la expresión corporal, también así lo ameritaba la recepción interna. En la famosa anécdota sobre el dominio de la técnica teatral por parte de la Riquelme, se puede observar tal situación: “cuando hablaba, mudaba el color del rostro con admiración de todos. Si se contaban en las tablas cosas dichosas y felices, las escuchaba bañada en color de rosa, y si ocurría alguna circunstancia infausta, se ponía al punto pálida. Y en esto era única y nadie la podía imitar” (Alcázar *apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1972: 335-336). Desde el punto de vista actoral, se puede apreciar que la mujer asumía un papel activo al recibir un relato, de ahí la admiración del público en la cita.

SIGNOS VISUALES VINCULADOS CON LA RELACIÓN

Para poder señalar algunas funciones dramáticas que cumple la dialéctica entre los elementos espectaculares al vincularse con la *relación*, así como el impacto

que tienen en la percepción externa, ofreceré a continuación una muestra de los usos que pueden darse a los elementos visuales al engarzarse con la narración. Para ello, recurriré a un *corpus* que está constituido por diversas obras que no pertenecen a una sola clasificación genérica, pues no hay aumento o disminución del discurso que se vincule con un determinado tipo de obras, ya que se trata de una estrategia dramática que rebasa las fronteras genéricas.

En el teatro áureo, la transmisión de una *relación* siempre está acompañada por el texto espectacular. Los personajes no pueden desaparecer del espacio escénico: sus movimientos, más aun, la sola presencia del transmisor o la del receptor acompaña la recreación de los sucesos diegéticos. Y aun cuando el discurso sea transmitido desde un espacio extensivo no visual para el espectador,²¹ el público puede percibir la ausencia de ese personaje en el escenario (además, la voz —y no sólo la palabra— implica la materialización de su existencia, pues en el hecho teatral la voz del personaje —y no la de un ser ajeno a la ficción dramática— es el soporte del discurso),²² lo que sería imposible en una situación comunicativa similar en un texto del género narrativo. En una representación o en una lectura que tome en cuenta las matrices textuales de *representatividad*, la palabra y los elementos espectaculares se funden en uno solo, pues la palabra “tiene una doble existencia, precede a la representación y la acompaña” (Ubersfeld, 1998: 16). Esto significa que, aun en los momentos en los que la palabra es más relevante, no deja de existir dicho acompañamiento.

Incluso cuando se piensa que hay *relaciones* que deben su eficacia exclusivamente al carácter verbal, la palabra funciona como un signo teatral de carácter espectacular precisamente por la enunciación del género discursivo. Pensemos en la recreación de la supuesta fiesta ofrecida por García en honor de una dama en la obra alarconiana *La verdad sospechosa* (Ruiz de Alarcón, 1959: I, vv. 665-748): el personaje logró salirse con la suya —engañar a don Juan— sin otro apoyo de tipo espectacular que el otorgado por la enunciación del discurso verbal. Pero, ¿de qué otra manera se podría caracterizar a

21 “Un espacio invisible, pero coextensivo del espacio escénico. Es el espacio contiguo de los bastidores, tanto en el mundo virtual como en el real” (Corvin, 1997: 203).

22 Por *hecho teatral* se entiende la articulación del *texto a* con el *texto b* (Díez Borque, 1975: 53).

don García como un gran mentiroso? Su personalidad se devela mediante la actuación ante don Juan que Tristán y el espectador perciben, por eso el criado se admira de la capacidad inventiva de su señor: “¡Válgate el diablo por hombre! (*Aparte*) / ¡Que tan de repente pueda / pintar un convite tal / que a la verdad misma venza!” (Ruiz de Alarcón, 1959: I, vv. 753-756).²³ Cuando Tristán habla de la pintura, no sólo se refiere al ímpetu verbal del personaje, también alude a la intervención corporal que presenció, al temple que tuvo al mantenerse firme mientras emitía su discurso sin titubear.²⁴ Gracias al vínculo que se establece entre la palabra y su actuación durante la *relación*, el poeta logra abonar contundencia a la caracterización de su personaje.

SIGNOS VINCULADOS CON EL EMISOR DE LA *RELACIÓN* CON CARÁCTER OBJETIVO

a) *Signos relacionados con el cuerpo*

Generalmente la información transmitida por la *relación* es expresada y recibida como una realidad dramática, es decir, no se pone en duda la existencia de los hechos relatados. En *El conde Alarcos*, la *relación* guarda un vínculo estrecho con el propio cuerpo de Elena y la hermosura de la condesa Margarita. Ante la pequeña que apareció repentinamente en el bosque, Margarita se sorprende por su belleza: “¡qué grande donaire tiene!” (Castro, 2010 [1652]: II, f. 31v). Pronto pasa de la sorpresa a la incertidumbre, pues cree reconocer aquel rostro.²⁵ Por un momento, Margarita alberga la esperanza de que la

23 En virtud de que no todas las obras consultadas cuentan con una edición moderna, en cada caso será necesario señalar si se citan versos (vv.), páginas (pp.) o folios (ff). La transcripción de los textos antiguos se hizo con apego a las normas de edición del grupo PROLOPE, mismas que pueden consultarse en línea: [http://prolope.uab.cat/obras/criterios_y_materiales_para_la_edicion.html].

24 Recuérdese el gran desconcierto que experimenta cuando se le olvida el nombre de su inventado suegro en el momento en el que don Beltrán, su padre, le pregunta; de ahí que Tristán advierte: “El que miente ha menester / gran ingenio y gran memoria” (Ruiz de Alarcón, 1959: III, vv. 2278-2279).

25 “Tiene miedo; (*aparte*) / sin duda aquel rostro he visto / otra vez, mas no imagino / cómo y dónde” (Castro, 2010 [1652]: II, f. 31v).

niña que tiene delante sea su hija, pero decide mantener la calma: en lugar de declararle su sentir, hace saber a la niña que su rostro le es familiar, por lo que le pide un abrazo:

MARGARITA. ;Abrazame, cosa rara!,
yo también, ¡ah, tiempo ingrato!,
tengo en el alma un retrato
muy parecido a tu cara.
Y agora, amiga, querría
meterte do está escondido.
(Castro, 2010 [1652]: II, f. 32r)

Por su parte, Elena se había sobresaltado al percatarse de la presencia de ese “salvaje entre fieras” (Castro, 2010 [1652]: II, f. 31v) que encuentra en despoblado, pero rápidamente experimenta cambios en su ánimo. Llena de miedo al principio, intenta huir, sólo que el temor la inmoviliza. Para que la niña salga de su estupor, Margarita habla con dulzura, le declara su condición de mujer, le toca la mano y descubre su rostro,²⁶ acto éste decisivo para que la niña confíe totalmente en ella, pues descubre su gran hermosura; aun cuando lo percibe quemado por el sol, señala que se trata de un rostro

ELENA. Harto hermoso.
Parece que el corazón
con verte se alegra un poco,
desde que te miro y toco,
te voy cobrando afición.
Y que te he visto sospecho
otra vez, pero no vengo
a conocerte
(Castro, 2010 [1652]: II, f. 31v)

26 Cabe aclarar que no hay ningún signo lexicalizado que indique tal movimiento, pero éste se intuye por la respuesta de Elena (el parlamento que se transcribe a continuación).

Elena cree ver en la hermosa mujer que se esconde tras el rudo vestido de pieles a un ser conocido, pero, por su corta edad, no recuerda dónde la ha visto. A pesar de tal desconocimiento, el aspecto visual trabaja de la mano con el trato cariñoso de Margarita para lograr que el miedo se convierta en amor, según lo declara textualmente la niña; la conjunción de estos elementos se convierte en el motor que genera la decisión de Elena de declarar su identidad mediante una breve *relación*: “MARGARITA. ¿Quién eres? ELENA. Por el efeto / que has hecho de amor en mí, / quiero decírtelo” (Castro, 2010 [1652]: II, f. 31v).

La belleza en el rostro de Margarita y lo cálido de sus brazos generan la confianza necesaria para que Elena se abra ante lo desconocido y, sin saberlo, descubra el amor materno. La belleza de Elena conduce a Margarita a preguntar sobre la identidad de la niña. A su vez, la *relación* que ofrece sobre su identidad es la manera en la que la niña expresa su agradecimiento por el sentimiento que la invade. Los elementos visuales ayudan a propiciar la enunciación de la *relación*, y en esa enunciación se advierte la alegría de la niña: esa emoción es la respuesta por haber encontrado en la bella dama el motivo para aliviar momentáneamente los sufrimientos causados por su orfandad. Pero tal vez lo más importante sea la alegría que transmite al espectador: él llega a experimentar tal sentimiento al percatarse de la felicidad que envuelve a la pequeña y a Margarita, quien reconoce a Elena como su hija gracias a la *relación*.

En *Fuente Ovejuna*, los signos visuales con los que aparece Laurencia ante los rigores de la villa hacen que encarne en su cuerpo mismo el sufrimiento y la rabia, que transmite mediante la palabra al relatar el ultraje que sufrió a manos del Comendador. No se trata del primer abuso en contra de las mujeres por parte del noble, pues los pobladores conocen sus aventuras con mujeres casadas, pero el tema apenas se rumora. Entre las mujeres deshonradas, se encuentran: la mujer de Pedro Redondo (Lope de Vega, 2001: II, vv. 1345-1348), la Sebastiana y la mujer de Martín Pozo (Lope de Vega, 2001: I, vv. 799-804).²⁷ Víctima de tal ultraje fue también Jacinta, ya no para satisfacer

27 Hay una discusión en torno al número de las mujeres violentadas (López Estrada, 2001: 127).

los deseos del Comendador, sino peor aún: para ofrecerla a su ejército (Lope de Vega, 2001: II, vv. 1253-1276).

A pesar de tales ultrajes, el pueblo había permanecido sin hacer nada para evitar los atropellos del señor. Las palabras de Laurencia están cargadas de una fuerte emotividad y es ésta la que ofrece el impulso que lleva a los hombres a cobrar venganza —recuérdese que llega a compararlos con mujeres por la cobardía mostrada ante el rapto de la dama—. El poder persuasivo de sus palabras aumenta con la fuerza dramática que proporciona su cabello, “*Sale LAURENCIA, desmelenada*” (Lope de Vega, 2001: III, entre vv. 1711-1712), elemento que se convierte en la huella del sometimiento del que fue objeto por parte de Fernán Gómez. Tan fuerte es la apariencia de la joven que su mismo padre se sorprende al verla y pone en duda su identidad: “ESTEBAN. ¡Santo cielo! / ¿No es mi hija? JUAN. ¿No conoces / a Laurencia? (Lope de Vega, 2001: III, vv. 1716-1718). Por la sorpresa que causa su apariencia, ella misma tiene que despejar las dudas sobre su identidad: “Vengo tal, / que mi diferencia os pone / en contingencia quién soy” (Lope de Vega, 2001: III, vv. 1718-1720); en este caso, la referencia verbal de la apariencia sirve para focalizar la atención del espectador en aquello que el poeta quiere resaltar: el cuerpo lacerado de la mujer. Los motivos que orillaban a los villanos a aceptar sumisamente los abusos del Comendador eran la invisibilidad de la transgresión y el anonimato de aquellas mujeres deshonradas. Pero con Laurencia, la huella del delito transmitido mediante el relato se hace patente en su propio cuerpo: encarna en su rostro furioso y en su cuerpo lastimado.

A nivel dramático, la fusión de la *relación* sobre el ultraje y el elemento visual otorgan el impulso necesario para que los villanos sientan como propia la ofensa y decidan tomar venganza. A nivel externo, dicha fusión abona contundencia al patetismo. Se puede decir, entonces, que la *relación* no sólo sirve para sustituir una escena sumamente violenta que atenta contra la moral, sino que mediante las palabras y los signos visuales se transmite el sentimiento que destruye y enardece el ánimo de Laurencia, que sacude la conciencia colectiva y que conmueve profundamente al espectador; el pasado se vuelve acción dramática con las palabras y la presencia de la mujer.

En la única comedia cervantina de santos, *El rufián dichoso*, un ciudadano ofrece una *relación* en la que da a conocer la forma en la que el padre Cruz convence a doña Ana de aceptar la confesión, el arrepentimiento de la mujer, su muerte y la adquisición repentina de lepra por parte del religioso. Para que

sus palabras sean creídas, el protagonista presenta signos visuales en su rostro, al igual que torpes movimientos corporales, como lo indica la didascalía explícita: “*Entra el padre CRUZ, llagado el rostro y las manos; traénle dos ciudadanos de los brazos, y FRAY ANTONIO*” (Cervantes, 2015c, III, entre vv. 2223-2224) y como lo confirma la didascalía implícita:

CRUZ. Acompaña a la lepra la flaqueza;
no me puedo tener. ¡Dios sea bendito,
que así a pagar mi buen deseo empieza!

PRIOR. Por ese tan borrado sobrescrito
no podrá conoceros, varón santo,
quien no os mire muy de hito en hito
(Cervantes, 2015c: III, vv. 2224-2229)

La función dramática de los signos visuales es garantizar la veracidad del milagro, pues ante la pecadora el cuerpo del padre Cruz se había mostrado totalmente sano, es decir, los signos tienden un puente entre las acciones diegéticas y las acciones dramáticas perceptibles: la representación del milagro se omite en el espacio escénico, pero el rostro llagado y la flaqueza corporal se unen a la palabra para referir contundentemente lo ocurrido con el alma de la pecadora.

Los signos visuales de carácter corporal no siempre se vinculan con las *relaciones* serias o con aquellas que persiguen fines nobles, también pueden ser explotados por la figura del donaire. En *El semejante a sí mismo*, Sancho cuenta a don Rodrigo y a doña Ana la manera en la que embarca su señor don Juan rumbo al Perú; de paso, cuenta un altercado que él mismo padeció con un toro en una fiesta:

SANCHO. Aojóme alguna diabla,
pues cuando a esperar me puse
al primer toro, arremete,
y antes que el cuerpo le hurte,
por esta nalga me coge,
y tal golpe me sacude,
que con el cuerno me hiere,

con el topetón me aturde.

(Ruiz de Alarcón, 1947: II, vv. 1043-1050)

A pesar de recurrir al recurso humorístico, la *relación* provoca tristeza en doña Ana —“DOÑA ANA *llora*” (Ruiz de Alarcón, 1947: II, entre vv. 1062-1063)—, pues, a pesar de ser prima de don Juan, está enamorada del supuesto ausente. En la *relación*, el criado ofrece un signo lexicalizado, “por esta nalga me coge”, que debería concretarse en la puesta en escena, es decir, el personaje tendría que señalar esta parte de su cuerpo y, tal vez, exagerar el movimiento. En este caso, la dialéctica entre el señalamiento de esa parte de su cuerpo y las palabras sobre el resultado de la cornada contribuye a la caracterización del personaje como gracioso y añade un matiz humorístico a su relato, que no hace mella a nivel dramático, sino que está encaminado a provocar la risa del espectador por las referencias escatológicas.²⁸

Las lágrimas cuentan con un número considerable de lexicalizaciones; en algunas ocasiones, surgen como una respuesta involuntaria por parte del emisor. Así sucede con Sebastián, en *El trato de Argel*, después de narrar la espantosa muerte de un sacerdote cristiano a manos de los infieles: “Yo he venido a referiros / lo que no pudiste ver, / si os lo ha dejado entender / mis lágrimas y suspiros” (Cervantes, 2015f: I, vv. 683-686). Ante tal manifestación de dolor, Saavedra trata de disminuir el pesar de su amigo con el argumento de que tal muerte se encuentra en la esfera del martirio: “Deja el llanto, amigo, ya; / que no es bien que se haga duelo / por los que se van al cielo, sino por quienes quedan acá” (Cervantes, 2015f: I, vv. 683-690). A pesar de la intención de Saavedra, Sebastián no cesa de presentar signos de sufrimiento.²⁹ Mediante la *relación*, se sustituye una escena que no puede representarse: la muerte en

28 “SANCHO. Halléme detrás, volviendo / del éxtasis en que estuve, / con un agujero más / contra natural costumbre, / desatacado y sin blanca, / que los que a remedio acuden, / primero las faltriqueras / que las heridas descubren. / Tres semanas he gastado / en que la herida me curen (Ruiz de Alarcón, 1947: II, vv. 1051-1060).

29 “En tan amarga querella, / ¿quién detendrá los gemidos?” (Cervantes, 2015f, I, vv. 683-690).

la hoguera de un representante de la fe cristiana; sin embargo, las lágrimas durante la transmisión de la *relación* ponen de manifiesto el sufrimiento de los cristianos en cautiverio.

b) Signos escénicos y objetos

Los elementos escénicos y el vestuario también pueden conjugarse con la *relación*. En *El príncipe despeñado* se pueden observar estos recursos en el relato que doña Blanca hace del ultraje cometido contra ella y contra la honra de su marido por parte del rey don Sancho. Don Martín había dejado sola su casa por órdenes del monarca, quien inventó una falsa invasión enemiga para quitar de en medio al marido; de esta manera, el espurio rey logró meterse en el lecho de la hermosa mujer. Al llegar a casa, don Martín queda atónito por lo que se presenta ante sus ojos: todo a su alrededor hace manifiesto el luto de la casa.³⁰

DON MARTÍN. [...] ¿Qué esto?, ¿quién se me ha muerto?,
pues ¿cómo el mismo portal
está de luto cubierto?
Cubierto de luto igual
grande mal tiene encubierto.
Las escaleras también,
hasta las mismas barandas.

CELIO. Admirado estoy, señor,
de ver en todas las salas
tantos paños de dolor
(Lope de Vega, 1617: III, f. 232r).

30 Puesto que se trata de la escena inicial del tercer acto, tal vez las marcas del luto pudieron representarse mediante lienzos negros, pues, en palabras de José María Ruano de la Haza, “existía la posibilidad de introducir cambios o alteraciones en los decorados o adornos durante la representación, pero estos cambios serían siempre mínimos y se realizarían durante un entreacto” (Ruano de la Haza, 1988: 90).

Además, los recién llegados observan el paso de las mujeres de servicio —quienes no se hacen visibles ante el espectador porque esta información se transmite mediante el decorado verbal—, igualmente enlutadas. Así como las mujeres, todas las paredes fueron teñidas de negro y los jardines también sufrieron daños:

- DON MARTÍN. ¡Válame Dios!, ¿qué es aquesto?
no veo una pared blanca
ni en casa verde me alegro.
- CELIO. Hasta las hierbas arranca.
- DON MARTÍN. ¿Cómo hay tanto luto negro
si no es muerta doña Blanca?
- CELIO. ¡Mira, señor, el jardín:
todo arrancado y deshecho!³¹
(Lope de Vega, 1617: III, f. 232v).

Esta manera de iniciar el tercer acto prolonga la incertidumbre en el espectador, pues el segundo había cerrado con el rey forcejeando con doña Blanca en casa de don Martín. La sorpresa llega a su punto más alto de dramatismo cuando ignoran la identidad de la mujer enlutada que sale a recibir a don Martín (*Sale DOÑA BLANCA vestida de luto y híncase de rodillas ante DON MARTÍN*); el caballero se niega a reconocer a su esposa a causa del luto que la cubre, a pesar de que ella se lanza a sus pies mientras que reproduce con la voz la acción que realiza: “DON MARTÍN. La voz de mi Blanca es, / y el luto y la compostura / es de mi negra ventura” (Lope de Vega, 1617: III, f. 232v).

Para poder salir del suspenso creado por los elementos visuales, será necesario que doña Blanca ofrezca una larga *relación* en la que mezcla sucesos ocurridos la noche aciaga con sueños y agüeros, mismos que son tomados como digresiones y que desesperan al esposo ansioso y atormentado por saber los detalles de su deshonor. Tal situación provoca que el agraviado dude de la

31 Probablemente, las plantas no hayan estado visibles. En tal caso, el decorado verbal también interviene como un recurso que potencia los signos visuales, aunque en este caso sea a nivel virtual.

identidad del agresor, hecho con el que, de manera indirecta, culpa a su esposa de liviandad. Por su parte, doña Blanca confirma la identidad del rey: ella conocía al monarca, pues fue quien había bautizado al niño —el verdadero príncipe— que días atrás unos pastores habían llevado a su casa. Para poner el sello de verdad a sus palabras y para lavar con sangre la honra del esposo, la mujer optó por quitarse la vida ante el incrédulo, y aquí el dramaturgo añade otro elemento visual vinculado con la *relación*:

DON MARTÍN. ¡Oh, infame!, ¡calla!

DOÑA BLANCA. No quiero callar, esposo,
que yo sé bien que las manchas
que hace la infamia en la honra
sólo con sangre se sacan;
ésta yo la sacaré...

*Saca DOÑA BLANCA la daga a DON MARTÍN de la cinta
para darse.*

con aquestas mismas armas:

Dios vaya conmigo

(Lope de Vega, 1617: III, ff. 233v-234r).

Sin embargo, el intento suicida no llega al término por ella deseado, como lo da a conocer la didascalia implícita: “¡Tente! / Cayó en tierra desmayada, / pero el golpe no llegó” (Lope de Vega, 1617: III, ff. 233v-234r). Por fortuna, la mujer se desmaya antes de hacerse daño.

Con sólo sus palabras, doña Blanca no hubiera podido convencer de su inocencia a su esposo; para alcanzar tal propósito, se tuvieron que conjugar elementos verbales y espectaculares, entre los que destacan los signos visuales de luto y el arrojado suicida (aunque este último acto se haya frustrado). A partir de este elemento tan contundente, el caballero jura limpiar con sangre su honor. La dialéctica entre los elementos visuales y la *relación* no sólo sirve a nivel dramático para sustituir un acto atroz cometido por el rey, sino que funciona principalmente para transmitir el gran dolor experimentado por la dama a causa del ultraje del que fue objeto; ese mismo dolor (que conmueve al espectador) es el causante de que don Martín, movido a compasión, crea en la inocencia de su esposa. Desde la perspectiva externa, la casa enlutada

prolonga la incertidumbre del espectador, y el intento de suicidio de la mujer es causa de gran admiración.³²

Es posible que los elementos visuales se presenten como un objeto que el emisor de la *relación* lleva consigo durante la transmisión de su discurso. En la siguiente cita, Pocris hace referencia al arma que porta: “Diome aqueste agudo dardo / cuyo inevitable hierro / tiene por virtud oculta / infalibles los aciertos” (Salazar y Torres, 2003: III, vv. 1809-1812). La presencia del objeto se refuerza con la didascalia explícita: “*Sale POCRIS con un dardo dorado en la mano y como llorosa*”. La doncella necesitaría remarcar la presencia del dardo al emitir las palabras de la cita: tendría que levantarlo mientras lo sigue con su mirada para que el espectador pueda percatarse de su existencia y de su implicación dramática. El objeto que porta la doncella y sus movimientos sirven a nivel dramático para que Céfalo, su interlocutor, tenga la prueba de que su amada ya forma parte del acompañamiento de la diosa Diana, decisión que, en parte, se debe al desprecio de su amante.

c) *Movimientos en el escenario*

En ocasiones, el elemento visual consiste en un desplazamiento de los personajes en el escenario. Para que sea más apropiado con el contenido de la narración, Grimaltos dice a Montesinos: “De mis venturas las faltas / te quiero agora contar, / y es bien, en alto lugar, / tratarte de cosas altas. *Súbese sobre un monte*” (Castro, 1997: III, vv. 840-843). Aunque el verbo de la didascalia está en singular, ambos personajes deberían cambiar de lugar quizás hacia la rampa escalonada que representa el monte.³³ Desde su nueva ubicación, ha de

32 Se trata de un recurso de gran espectacularidad. En *El dueño de las estrellas*, Diana se vale de él tras ofrecer una larga *relación* para disuadir al tirano de su deseo de robarle el honor (Ruiz de Alarcón, 2013: I, vv. 682-784). En la misma obra, el protagonista se suicida en escena. También lo utilizó Cervantes, aunque en prosa y con fines irónicos, en *El curioso impertinente*.

33 Ruano de la Haza afirma: “la rampa escalonada del monte era transportable y se erigía antes del comienzo de la representación, permaneciendo adornada en su lugar hasta el final” (Ruano de la Haza, 1988: 90). Así también lo muestra la recreación virtual ofrecida por Reyes Peña (2020: 23).

suponerse que tendrán una mejor vista del reino, pues la *relación* que ofrecerá es una variante del romance que comienza “Cata Francia, Montesinos”,³⁴ aunque en este caso está escrita en redondillas.

Con el elemento visual implícito en el desplazamiento que llevan a cabo los personajes, Grimaltos comienza la *relación* sobre el origen noble de Montesinos, hecho que prepara la acción dramática hacia el desenlace de la obra; con ello, el dramaturgo consigue engarzar la acción dramática con la tradición literaria. Este hecho repercutía positivamente en la recepción externa, pues el espectador reconocía placenteramente la referencia tradicional y, al mismo tiempo, advertía la desviación de la acción dramática con respecto al cantar que conocía.

Movimientos y objetos pueden vincularse para intensificar lo que se transmite mediante una *relación*. Al iniciar *Elegir al enemigo*, por ejemplo, todo es confusión; gracias a una breve *relación*, el espectador comprende que Lidoro ha prendido fuego al jardín con el fin de que el príncipe Ricardo pueda raptar a Rosimunda, pero el personaje suelta la presa cuando salió Astolfo en defensa de la doncella. Para fortuna de los incendiarios, nadie pudo reconocerlos porque llevaron a cabo su acto de noche y ocultaron su identidad con máscaras; de hecho, la *relación* se transmite mientras los personajes ocultan sus rostros, como reza la didascalia: “*salen con máscara RICARDO y LIDORO*” (Salazar y Torres, 2012a: I, vv. 141-142). Para no ser reconocidos como los autores del desastre, deciden deshacerse de sus máscaras:

LIDORO. Feliz fuiste
 en que no te conociesen.
 Mas, por si el traje les dice
 señas de que fuiste tú,
 convendrá que te le quites.
 (*Esconden las capas y mascarillas*).
RICARDO. Entre estas ramas le esconde
 (Salazar y Torres, 2012a: I, vv. 242-247)

34 Véase *Montesinos vengador de su padre* (*apud* Díaz-Mas, 2006: 221-222).

A nivel dramático, los amigos pueden confundirse entre la multitud que sale del interior de palacio para que nadie sospeche que ellos fueron los autores de la traición en contra de Rosamira, gracias a que se despojan de las máscaras y de las capas. A nivel de la recepción externa, el caos con el que abre la obra cobra sentido con la declaración sobre el incendio y el rapto de la dama: la autoría de ambos hechos se delata gracias a las máscaras que los personajes portan y que luego ocultan.

SIGNOS AL SERVICIO DE LA *RELACIÓN* NO OBJETIVA

a) *El vestido*

Hasta aquí, se han ofrecido ejemplos de *relaciones* con carácter objetivo, pero los elementos visuales pueden estar al servicio de una tras la que se oculta un engaño. En ocasiones, la dialéctica entre palabra y signos visuales es aprovechada por el emisor para manipular al oyente y obtener un beneficio personal. Así ocurre en *La entretenida*, cuando Torrente, criado de Cardenio, entra “*en hábito de peregrino*” (Cervantes, 2015d: I, entre vv. 823 y 824): su intención es convencer a don Antonio de que sirve a Diego de Armendárez —primo de su ingenuo receptor—, quien, después de naufragar, piensa peregrinar a Roma sin entrar a casa de su primo, decisión por la cual solicita a don Antonio hospedaje en casa por 15 días. El embustero finge que su informe ha sido dicho a espaldas de su señor. La entrada de Cardenio añade fuerza al relato del criado. Los elementos que refuerzan el engaño son, por un lado, la indumentaria —“*Entra CARDENIO, peregrino*” (Cervantes, 2015d: I, entre vv. 917 y 918)— y, por otro, la negación de su falsa identidad por medio del engaño con la verdad.³⁵ Para don Antonio, el vestido de peregrino se convierte en la prueba fehaciente de la “verdadera” identidad del recién llegado. La desventura de quien considera su primo lo orilla a abrirle las puertas de su casa.

35 “CARDENIO. ¡Oh traidor, mal nacido! Por Dios vivo, / que os engaña, señor, este embustero, / que yo no soy aqueste don Silvestre / que dices de Almendárez, sino un pobre / peregrino, y tan pobre” (Cervantes, 2015d: I, vv. 921-925).

De esta manera, la unión del vestido con la *relación* cumple una función fundamental para poder convertir en hechos reales lo que no es sino un engaño; gracias a esta dialéctica, los embusteros alcanzan su objetivo. Desde la recepción externa, funciona como un recurso que fomenta la ironía dramática.³⁶ el espectador no cae en el engaño, sino que se distancia de él en virtud de que su visión privilegiada le hace saber más de lo que le es permitido a don Antonio; al mismo tiempo, se genera una complicidad entre los embusteros y el espectador, que raya en lo humorístico al percatarse del engaño del que cae víctima don Antonio, pues él sabe que detrás de esas ropas del supuesto perulero se oculta un estudiante pobre y su criado. Con la dialéctica estudiada, se puede observar que la sustitución de acciones no es tan importante a nivel dramático como resulta la caracterización de los personajes; Muñoz confirma dicha caracterización mediante la admiración que experimenta —pese a ser el coautor del engaño— frente a la sagacidad de Torrente para interpretar su papel: “¡Válgate Satanás, qué bien lo enredas!”; “Que me parece / que es verdad cuanto ha dicho, y que lo veo” (Cervantes, 2015d: I, 887, 963-964, respectivamente).

b) Movimientos corporales

Los movimientos corporales son otros signos visuales que pueden ir de la mano de una *relación* vinculada con un engaño. En *El semejante a sí mismo*, Gerardo quiere abusar de Julia al sentirse rechazado. El hermano de la dama sale en defensa del honor familiar —“*con la espada desnuda*”—, gracias a las voces de auxilio que oye; lo que ve confirma la sospecha de deshonor que lo hace salir: su hermana está en brazos de Gerardo y, al parecer, no por su voluntad. No obstante, el agresor tiene la sangre fría para tergiversar los hechos:

GERARDO. ¡Suelta, falsa! Celio, atiende;
 que es tu hermana quien te ofende,

36 “Es experimentada por el espectador cuando percibe los elementos de la intriga que permanecen ocultos para el personaje y le impiden actuar con conocimiento de causa” (Pavis, 1980: 279).

y que yo el honor te guardo.
(Desenvaina)
 JULIA. ¡Hermano!
 GERARDO. Déjame hablar;
 no intentes algún enredo.
 JULIA. Ya del tuyo tengo miedo.
 Por fuerza intentó manchar
 mi honor aqieste enemigo.
 GERARDO. ¡Jesús! ¡Ved si temí en vano
 su engaño! Escuchadme
 (Ruiz de Alarcón, 1947, II, vv. 1472-1481)

Súbitamente, Gerardo sale de la ceguera que le había provocado su vil deseo y echa mano de sus movimientos corporales y de su voz para transformar los hechos que Celio tiene ante sus ojos. Para ello, alza la voz al exigir que la mujer le quite los brazos de encima mientras finge desasirse de ellos. Ante tales palabras y movimientos, el espectador se percata del fingimiento patente en los movimientos y las palabras de Gerardo, y es testigo de la transformación de estos elementos en signos metateatrales: el personaje monta una representación con el fin de transformar el deseo de violar a Julia en un acto noble. Dicha representación se conjuga con la breve *relación* (Ruiz de Alarcón, 1947: II, vv. 1491-1526), para que Gerardo se convierta ante los ojos de Celio en indignado amante dispuesto a abandonar a Julia, mientras que transforma a la dama en la desesperada mujer que lucha con sus brazos para no ser abandonada.

De esta manera, el recurso visual cumple una función dramática relevante al unirse a la *relación*: Gerardo sale del apuro en el que se vio, y el furioso hermano, al caer en el engaño, pone en duda las palabras de Julia y pospone el deseo de lavar con sangre su honor hasta que descubra la verdad que se esconde detrás de lo que percibió visualmente. Al igual que el caso anterior, el espectador sabe lo que ignora Celio, sólo que aquí la dialéctica entre el falso desasirse y la *relación* le permite identificar los intereses mezquinos de Gerardo, pues es testigo de la transformación de la realidad que Celio tiene ante sus ojos, es decir, nuevamente la dialéctica observada contribuye a caracterizar al personaje (en este caso como un ser perverso), pues mediante el género

discursivo el hábil personaje no sólo es capaz de denigrar la imagen de Julia, sino que tiene la sangre fría y la templanza de manipular los pensamientos de Celio a su favor.

c) *El llanto*

Se había señalado que el llanto es una manifestación involuntaria; sin embargo, no siempre implica una respuesta sensible ante una *relación*: es frecuente que se utilice de manera voluntaria por parte del personaje emisor. Así ocurre en *El Conde Alarcos*, cuando la Infanta ofrece una *relación* en la que tergiversa los hechos al hacerse pasar por víctima de los deseos del Conde; para que el padre crea en su inocencia, da muestras de gran pesar, por lo que el rey responde: “¡Oh, amor de padre!, no llores / y di, que algún daño esconde / la causa” (Castro, 2010 [1652]: II, f. 26v).

A nivel dramático, las lágrimas se convierten en la prueba fehaciente para el rey de que su hija dice la verdad. El espectador, en cambio, al tener una visión más amplia que la del personaje, sabe que el rey cae víctima del engaño: las lágrimas logran que una mentira alcance el grado de verdad para poder chantajear a su padre y manipular sus acciones futuras. Los elementos espectaculares y la palabra se funden para dar muestra de la maldad de la mujer y no para sustituir acciones.

SIGNOS VINCULADOS CON EL RECEPTOR EN LA *RELACIÓN* OBJETIVA

d) *Objetos*

Hasta aquí se ha visto que los elementos visuales se vinculan con el emisor de la *relación*, pero también pueden corresponderse con el receptor. En *Pedro de Urdemalas*, aparece esta didascalía: “Sale la REINA, y trae en un pañizuelo unas joyas” (Cervantes, 2015e: III, entre vv. 2374 y 2375). Al mostrar las joyas, la reina pregunta a Marcelo: “Estas joyas de valor, ¿cúyas son o cúyas fueron?” (Cervantes, 2015e: III, vv. 2387-2388). La respuesta del caballero anciano es la *relación* en la que se cuenta el origen de Belica: la bella gitana resulta ser sobrina de la reina. Para que la reina crea en la identidad de la joven, fue necesario un vínculo entre elementos visuales y la palabra, como la reina misma lo confiesa después de confirmar lo dicho por Marcelo ante Inés, hermana de Belica: “Con eso, y con el semblante, / que al de mi hermano parece, / ya

veo que se me ofrece / una sobrina delante” (Cervantes, 2015e: III, vv. 2559-2562). Como se puede observar, las joyas sirven como apoyo para provocar la enunciación de la *relación*. La conjunción de elementos visuales y verbales provoca, a su vez, el reconocimiento de la nobleza del personaje, motivo recurrente en la literatura, con ello la reina deja de tener celos por la hermosura de Belica y la acepta en palacio. Así, el dramaturgo cierra armónicamente una de las unidades de acción en la obra.

e) Gestos

Por parte de los escuchas, casi siempre hay signos visuales de carácter gestual que se producen como respuesta emotiva ante el relato. Ejemplo de tal situación aparece en el *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, a causa de la *relación* del protagonista en la que da a conocer a los monarcas la razón por la que dio muerte al Comendador; ante el relato, la reina hace explícitos los sentimientos que despierta el relato en su ánimo: “REY. ¿Qué os parece? / REINA. Que he llorado; / que es la respuesta que basta / para ver que no es delito, / sino valor” (Lope de Vega, 2009b: III, vv. 1017-1020). Tómese en cuenta que el rey había enloquecido al saber que el asesino del Comendador —por cuya cabeza se otorgó una cuantiosa recompensa— aparece ante su presencia: “Matalde, guardias, matalde” (Lope de Vega, 2009b: III, v. 937), había ordenado. Gracias a la intervención de la reina, Peribáñez puede ofrecer su relato.

A nivel dramático, el llanto de la reina es provocado por el valor y por la nobleza en las acciones del villano; a su vez, el rey abandona el deseo de vengarse al oír la *relación*.³⁷ A nivel externo, la lexicalización del gesto sirve para hacer evidente el sentimiento compasivo expresado por la reina ante el espectador; de no haber lexicalizado el gesto, sería imposible percibirlo, aun cuando la habilidad del actor hubiera podido concretarlo en el espacio escénico.

La suspensión momentánea después de oír la *relación* o durante su transmisión es otro de los signos visuales recurrentes. Así se puede apreciar en *Los*

³⁷ Persuadidos los monarcas por el relato, no solamente se le perdona la vida, sino que se le otorga el título de capitán “de la misma gente que sacó de Ocaña” (Lope de Vega, 2009b: III, vv. 1029-1030).

baños de Argel, cuando don Lope recibe la carta de Zara en la que la mora informa sobre sus deseos de huir de Argel para hacerse cristiana. Al terminar de leer la carta, Vivanco aconseja al caballero:

VIVANCO. Quizá nos está mirando.
 Vuelve y haz de cuando en cuando
 señales de agradecido.
 Mas ¿en qué te has suspendido?

DON LOPE. La respuesta estoy pensando.
 (Cervantes, 2015b: I, vv. 582-586)

El gesto lexicalizado tendría que hacerse visible mientras sostiene la carta.³⁸ A nivel dramático, el gesto surge como una expresión involuntaria que se debe más a la fortuna que lo favorece al leer la carta de Zara, que a los deseos de conversión de la dama, pues en el imaginario colectivo estaba presente el tópico del preso liberado por una dama relacionada con el enemigo (Márquez Villanueva, 1975: 92-146). A nivel externo, la lexicalización que implica un signo visual —la mirada perdida—³⁹ se vincula con la *relación* para hacer evidente ante el espectador la sorpresa que experimenta el caballero español.

38 La lectura de la carta no implica la ausencia de elementos espectaculares: el mismo papel es un objeto visible, además de los movimientos del personaje frente al texto. El padre José Alcázar ofrece una anécdota en la que un actor actúa mientras lee el contenido de una carta: “En Madrid entró [*sic*] una vez en el teatro leyendo para sí una carta y tuvo largo tiempo suspenso los oyentes. A cada renglón se espantaba. Últimamente, arrebatado en furia, hizo pedazos el papel y comenzó a exclamar vehementísimos versos. Y aunque fue alabado de todos, consiguió mayor admiración aquel día haciendo que hablando” (*apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1972: 336).

39 Tal vez el signo visual referido por el personaje coincida con el actual estado de suspensión, que se caracteriza por la mirada perdida. López Pinciano recomendaba que los gestos de los actores debían acomodarse a los que los hombres llevan a cabo en la vida cotidiana: “no es menester más regla que seguir la naturaleza de los hombres a quien se imita, los cuales mueven diferentes los pies, las manos, la boca, los ojos y la cabeza, según la pasión de que están ocupados” (*apud* Rodríguez Cuadros, 1998: 352).

El cambio de color en el rostro es otro signo lexicalizado recurrente en la dramaturgia áurea. La mudanza se genera por diversas causas vinculadas con la *relación*: sorpresa, miedo, ira, etc. El enojo es lo que hace que en *Mudarse por mejorarse* doña Clara reaccione de manera enérgica, pero contenida, en contra de Félix, cuando éste da a conocer su origen y le declara su amor; la viuda le pide que cambie su “intención atrevida”:

CLARA. [...] Y para disimularla...
 las partes de mi sobrina
 contiene ese memorial. *Dale un papel.*
 Pasad por ellas la vista;
 porque yo, mientras leéis,
 me sosiegue, y las mejillas
 cubren la color que tienen
 con el enojo perdida
 (Ruiz de Alarcón, 2019: I, vv. 661-668)

La declaración amorosa por sí sola no tendría por qué causar tan evidente sobresalto; el problema radica en que el galán es amigo de su amante, don García (quien, por cierto, se encuentra en la misma sala enamorando a Leonor, sobrina de doña Clara, sin que la dama sospeche el verdadero motivo de la plática). La viuda pensaba que Félix pretendía a su sobrina, pero al oír que las palabras de amor están dirigidas a su persona, considera el acto como una traición en contra del hombre que cree recto (él ha trazado un plan para mudar de amor y mejorar); a tal situación se debe su momentánea palidez.

Independientemente de que el actor hubiera conseguido hacer realidad el gesto, la lexicalización del mismo es el indicio con el que cuenta el espectador para percatarse del enojo de la dama y de la manera en la que ella sabe controlarse ante la desfachatez del personaje; a su vez, la *relación* del caballero sirve de apoyo para su caracterización: nunca había dado indicios de tal sentimiento ante su amigo don García, acto que lo convierte en un traidor no sólo ante doña Clara (quien ignora el pacto entre los amigos), sino ante el espectador (quien sí conoce el plan), en virtud de que el personaje actúa a espaldas de don García y no conforme con la traza establecida.

f) *Movimientos corporales*

Oír una *relación* puede causar efectos físicos positivos o negativos en el receptor. En *Las canas en el papel*, don Alonso experimenta un cambio en su cuerpo al enterarse de que don Juan, su hijo, a quien creía en Flandes, se encuentra en Madrid bajo la protección del Conde del Belflor, aquel soberbio que —desde su perspectiva— había raptado a su hija, en cuya acción tuvo la osadía de arrancarle las canas de su barba. Tras la *relación*, el padre sospecha que don Juan está enterado del deshonor causado por el Conde a su familia, por eso la noticia le provoca gran ira, estado de ánimo que agudiza la deficiencia de su movilidad senil: “mas ¡ay de mí!, / ¡apenas tenerme puedo / en los pies, y estas bravezas / no son aquí de provecho!” (Castro, 2012: II, pp. 17-18). La debilidad en sus miembros que se anuncia tras oír la *relación* trae consecuencias posteriores, pues cuando vuelve a salir, esta vez para encarar a su hijo, lo hace “con su muleta en la mano” (Castro, 2012: III, p. 28).

A nivel dramático, la *braveza* experimentada por el personaje al oír la *relación* de Pedro tuvo secuelas físicas y no sólo emocionales en el viejo; recuérdese que el personaje es descrito como un hombre débil —“con niervos fríos” (Castro, 2012: I, p. 4)—, quien, no obstante, tuvo el brío para enfrentar la agresión física en su contra cometida por el Conde; si bien su fuerza no le fue suficiente para evitar su deshonor, sí le era posible sostenerse en pie por su propia cuenta. A nivel externo, la muleta que lo acompaña en la escena posterior es símbolo de dichas secuelas.

CONCLUSIÓN

Este texto ha mostrado diversos usos de los aspectos visuales cuando se toma la palabra para ofrecer una *relación*: se mostró que pueden estar vinculados con el personaje emisor del relato o con el receptor; que pueden estar al servicio de *relaciones* con carácter objetivo o de aquellas que transmiten sucesos inexistentes o tergiversados. Asimismo, ha develado algunas funciones de la dialéctica a nivel dramático que generan los signos señalados al conjugarse con la *relación*, así como el impacto que tiene en el proceso de recepción externa cuando hay divergencia entre la percepción de personajes y espectadores. Los elementos visuales se hacen presentes en las tablas de diversas maneras: pueden estar en el cuerpo de los personajes (el cabello despeinado, las llagas

en el rostro, el llanto, el cambio de color, la suspensión causada por un hecho insólito); mediante un movimiento corporal (como el intento de asir o desasirse de los brazos); pueden darse a partir del descubrimiento de un rostro, de un movimiento de los personajes en escena hacia la rampa escalonada, mediante la torpeza al caminar, al señalar una parte del cuerpo, al portar algún objeto entre las manos, pueden ser los elementos escénicos, el vestuario, una capa, una máscara, pueden ser transmitidos mediante el decorado verbal, etcétera.

I. Algunas funciones dramáticas que cumple la dialéctica entre la palabra y los elementos visuales, cuando éstos se vinculan con el emisor y la *relación* es de carácter objetivo, son las siguientes: funciona como un mecanismo emotivo, es decir, puede ser la prueba fehaciente de la experimentación de algún sentimiento o emoción, como gran alegría, enardecimiento, gran sufrimiento, dolor, enfado, compasión; puede ser el detonante para que todo un pueblo opte por la rebelión; da testimonio de la veracidad de acciones inexplicables que no pueden representarse en escena; puede no tener repercusiones entre los personajes si está presente un sesgo humorístico; puede ser la prueba de la existencia de una realidad diegética, incluso sirve para ocultar la identidad de un personaje.

II. Cuando los signos visuales se presentan vinculados con el emisor y la *relación* no tiene un carácter objetivo, la dialéctica puede servir a nivel dramático para vestir de verdad un engaño, sin que ello implique actos relacionados con la maldad, sino con fines irónicos cuando está al servicio de personajes embusteros; para transformar, con fines perversos, la realidad que tiene delante de los ojos algún personaje; como un medio para manipular el actuar de un personaje.

III. A nivel exterior, cuando los signos se presentan vinculados con el emisor y la *relación* es de carácter objetivo, se crea una dialéctica responsable de que el espectador experimente —como si de un reflejo se tratara— el mismo sentimiento que percibe en los personajes; también puede servir para provocar patetismo; para añadir un matiz humorístico; para conmover profundamente; como apoyo ante su mirar para sustituir una escena que no puede representarse; para crear en el espectador diversos sentimientos: incertidumbre, admiración, gran conmoción; para que se regocije al advertir la divergencia entre la acción dramática con la tradición literaria; para contextualizar las acciones.

IV. Cuando se presentan vinculados con el emisor y la *relación* no tiene un carácter objetivo, la dialéctica puede servir a nivel externo como un recurso que

fomenta la ironía dramática, la cual le permite al espectador tomar distancia con respecto al engaño en el que cae algún personaje y puede provocar la risa cómplice entre el embustero y el espectador; puede fungir como medio para caracterizar al personaje (como un ser perverso o con intereses mezquinos).

v. Cuando los elementos visuales se vinculan con el personaje receptor de la *relación* con carácter objetivo, la dialéctica cumple diversas funciones a nivel dramático: como vía para descubrir la identidad de personaje y poder cerrar, así, una unidad dramática dentro de la obra; para expresar un sentimiento o emoción (compasión, sorpresa, enojo); es posible también que influya en detrimento de la salud de un personaje. Los efectos que sobre el receptor causa la vinculación de la *relación* con los elementos visuales son la mejor prueba para considerar la estrategia dramática como un *género discurso* dentro de la obra dramática y como una acción dramática, pues tras una *relación* siempre hay una respuesta por parte del receptor, aunque ésta no siempre es verbal, por lo que resulta imposible el estudio del recurso sin tomar en cuenta la obra a la que pertenece.

vi. Cuando los elementos visuales se vinculan con el personaje receptor y la recepción es de carácter objetivo, la dialéctica sirve, a nivel externo, para hacer evidente ante el espectador el sentimiento de algún personaje: el sufrimiento, la sorpresa, el enojo; es decir, funciona a manera de focalización, tal como lo ha señalado Fernández Mosquera.

En algunas ocasiones, la sustitución de acciones por la palabra no existe, como sucede cuando la *relación* no tiene un carácter objetivo; otras veces, disminuye la importancia de tal sustitución porque la dialéctica entre los elementos visuales y la *relación* contribuye a la caracterización de los personajes o a la transmisión de sentimientos.

Quedaron fuera de este muestrario muchos otros usos de los elementos espectaculares. Sin embargo, el breve recorrido permite hablar fehacientemente de una dialéctica entre los elementos visuales y la *relación*. En lugar de hablar de una sustitución de uno por el otro, habría que destacar que en dicha dialéctica los elementos visuales cumplen una función dramática relevante e impactan contundentemente en la recepción externa.

AGRADECIMIENTO

Este artículo deriva del catálogo de *Relaciones de comedias en la Nueva España, siglos XVI y XVII*, que elaboré como parte de mi estancia posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), bajo la asesoría de la doctora Ana Castaño. Agradezco el apoyo que me brinda el Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM para el desarrollo del proyecto y la realización de este artículo. Este instrumento puede consultarse en la sección de “herramientas” de la página web Historia de las literaturas en México. Siglos XVI al XVIII, disponible en [<https://www.iifl.unam.mx/hlmnovohispana>].

BIBLIOGRAFÍA

- Alcázar, José (1972), “Ortografía castellana”, en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo (comp.), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*, Madrid, Gredos, pp. 328-340.
- Arellano, Ignacio (1995), “Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XIX, núm. 3, pp. 411-443.
- Aristóteles (1974), *Poética*, traducción de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- Azautre Galiana, Antonio (2009), “Recursos retóricos en el teatro del Siglo de Oro: el caso de la *evidentia*”, en Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 29-49.
- Bajtín, Mijail (1999), *Estética de la creación verbal*, traducción de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI Editores.
- Bobes Naves, María del Carmen (1997), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros.
- Castro, Guillén de (2012), *Las canas en el papel, y Dudoso en la venganza*, s.n., s.l., s.a., en Biblioteca Universitaria de Sevilla, sign. A-D4, digitalización de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6w9z6>], consultado: julio de 2020.

- Castro, Guillén de (1997), *El nacimiento de Montesinos*, en *Obras completas*, edición y prólogo de Joan Oleza, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp. 325-422, disponible en [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjm272>], consultado: abril de 2020.
- Castro, Guillén de (2010 [1652]), *El Conde Alarcos*, en AA. VV., *Doze comedias las más grandiosas que hasta ahora han salido, de los mejores, y más insignes poetas: quarta parte...*, [en la officina...? Craesbeekiana, a costa de Iuan Leite Pereira], [Lisboa], ff. 19-37, disponible en [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc794q0>], consultado: junio de 2020.
- Cervantes, Miguel de (2015a), “Prólogo al lector”, en *Comedias y tragedias*, edición de Luis Gómez Canseco *et al.*, Madrid, Real Academia Española, pp. 9-15.
- Cervantes, Miguel de (2015b), “Los baños de Argel”, en *Comedias y tragedias*, edición de Luis Gómez Canseco *et al.*, Madrid, Real Academia Española, pp. 241-361.
- Cervantes, Miguel de (2015c), “El rufián dichoso”, en *Comedias y tragedias*, edición de Luis Gómez Canseco *et al.*, Madrid, Real Academia Española, pp. 363-467.
- Cervantes, Miguel de (2015d), “La entretenida”, en *Comedias y tragedias*, edición de Luis Gómez Canseco *et al.*, Madrid, Real Academia Española, pp. 687-794.
- Cervantes, Miguel de (2015e), “Pedro de Urdemalas”, en *Comedias y tragedias*, edición de Luis Gómez Canseco *et al.*, Madrid, Real Academia Española, pp. 795-906.
- Cervantes, Miguel de (2015f), “El trato de Argel”, en *Comedias y tragedias*, edición de Luis Gómez Canseco *et al.*, Madrid, Real Academia Española, pp. 909-1004.
- Corvin, Michel (1997), “Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo”, en María del Carmen Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*, traducción de Jesús G. Maestro, Madrid, Arco/Libros, pp. 201-228.
- Díaz-Mas, Paloma (ed.) (2006), *Romancero*, Barcelona, Crítica.
- Díez Borque, José María (1975), “Aproximaciones a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro”, en José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, pp. 49-92.

- Fernández Mosquera, Santiago (2002), “Sobre la funcionalidad del relato ticoscópico en Calderón”, en Jesús Pérez Magallón y José María Ruano de la Haza (coords.), *Ayer y hoy de Calderón: actas selectas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*, Madrid, Castalia, pp. 259-276.
- García de Enterría, María Cruz (1973), *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus.
- Genette, Gérard (1998), *Nuevo discurso del relato*, traducción de María Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra.
- Genette, Gérard (1989), *Figuras III*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen.
- Gillet, Joseph E. (1922), “A neglected chapter in the history of the Spanish romance”, en *Revue Hispanique*, núm. 56, pp. 434-457.
- Jakobson, Roman (1975), “Lingüística y poética”, en *Ensayos de Lingüística general*, traducción de Josep M. Pujol y Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral.
- Kowzan, Tadeusz (1997), “El signo en el teatro”, en María del Carmen Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, pp. 121-154.
- Lope de Vega, Félix (2009a), *Arte nuevo de hacer comedias*, edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.
- Lope de Vega, Félix (2009b), *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, edición de Juan María Marín, Madrid, Cátedra.
- Lope de Vega, Félix (2003), *El caballero de Olmedo*, edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra.
- Lope de Vega, Félix (2001), *Fuente Ovejuna*, edición de Francisco López Estrada, Madrid, Castalia.
- Lope de Vega, Félix (1617), *El príncipe despeñado*, en *Séptima Parte de sus comedias: con loas, entremeses y bayles*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Miguel de Siles, ff. 214-239v, disponible en [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-fenix-de-espana-lope-de-vega-carpio--septima-parte-de-sus-comedias-con-loas-entremeses-y-bayles>], consultado: febrero de 2020.
- López Estrada, Francisco (ed.) (2001), “Introducción crítica”, en Félix Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, Madrid, Castalia, pp. 9-49.

- Luzán, Ignacio de (1956 [1737]), *La poética o reglas de la poesía*, estudio preliminar de Luigi de Filippo, Barcelona, Selecciones Bibliófilas.
- Marín, Diego (1962), *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia.
- Márquez Villanueva, Francisco (1975), *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus.
- Mártir Rizo, Juan Pablo (1972), “Poética de Aristóteles traducida al latín”, en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo (comp.), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*, Madrid, Gredos, pp. 226-243.
- O’Connor, Thomas Austin (ed.) (2012), “Introducción a *La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea*”, en Agustín de Salazar y Torres, *Elegir al enemigo/ La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea*, Kassel, Reichenberger, pp. 57-100
- Pavis, Patrice (1980), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- Ramos, Rosa Alicia (1988), *El cuento folklórico: una aproximación a su estudio*, Madrid, Pliegos.
- Reyes Peña, Mercedes de los (2020), “Humanidades digitales al servicio del teatro áureo”, en Alejandro García-Reidy y Arturo López Martínez (eds.), *Patrimonio textual y humanidades digitales V. Las letras del siglo XVII. Archivos, intertextualidades y herramientas digitales*, Salamanca, Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales/Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 11-38.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina (1998), *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia.
- Ruano de la Haza, José María (1988), “Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII”, en *Criticón*, núm. 42, pp. 81-102.
- Ruiz de Alarcón, Juan (2019), *Mudarse por mejorarse*, edición de Frank P. Casa, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Ruiz de Alarcón, Juan (2013), *El dueño de las estrellas*, edición de Ricardo Viguera Fernández, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Ruiz de Alarcón, Juan (1959), “La verdad sospechosa”, en *Obras completas*, tomo 2, edición de Agustín Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 359-464.

- Ruiz de Alarcón, Juan (1947), “El semejante a sí mismo”, en *Obras completas*, tomo 1, edición de Agustín Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 349-435.
- Salazar y Torres, Agustín de (2012a), “Elegir al enemigo”, en *Elegir al enemigo La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea*, edición de Thomas Austin O’Connor, Kassel, Reichenberger, pp. 107-253.
- Salazar y Torres, Agustín de (2012b), “La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea”, en *Elegir al enemigo La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea*, edición de Thomas Austin O’Connor, Kassel, Reichenberger, pp. 255-413.
- Salazar y Torres, Agustín de (2003), *El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris*, edición de Thomas Austin O’Connor, Kassel, Reichenberger.
- Ubersfeld, Anne (1998), *Semiótica teatral*, traducción de Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia.
- Vega Ramos, María José (1992), *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pantaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Vitse, Marc (1996), “Sobre los espacios de *La dama duende*: el cuarto de don Manuel”, en *RILCE*, vol. 12, núm. 2, pp. 337-356.

EMILIANO GOPAR OSORIO: Sus líneas de investigación son el teatro del Siglo de Oro y la obra de Miguel de Cervantes. Es candidato del Sistema Nacional de Investigadores desde 2019. Ha sido profesor titular de tiempo determinado en la Universidad Autónoma Metropolitana, unidades Cuajimalpa e Iztapalapa. Ha participado en congresos organizados por diversos organismos internacionales dedicados a la literatura áurea. Es editor de cuentos tradicionales que se han publicado en la *Revista de Literaturas Populares*. Ha publicado artículos en revistas especializadas y capítulos en libros editados por instituciones de prestigio, como El Colegio de México, la Universidad de Navarra y la Universidad Nacional Autónoma de México.

D. R. © Emiliano Gopar Osorio, Ciudad de México, enero-junio, 2022.