
EL ACTO DE HABLA EN EL TEATRO

SANTIAGO GARCIA

Esta conferencia recoge el resultado de un trabajo del Taller Permanente de la Corporación Colombiana de Teatro y de los talleres ofrecidos por García en Santiago de Cuba y en el Grupo Teatro Escambray durante su visita a Cuba, en enero de 1988.

A partir de los estudios de John Searle y Van Dijk (1) sobre el lenguaje o sobre algunos aspectos de la filosofía del lenguaje atinentes a la lingüística, hemos querido emprender una investigación en beneficio de la dramaturgia y también de sus posibilidades de aplicación al entrenamiento de los actores en su arte creativo, cuya base está en la observación del comportamiento humano.

Lo que nos ha motivado a emprender esta búsqueda es la aseveración de estos investigadores de que hablar un lenguaje consiste en realizar *actos de habla*, o sea, que el hecho de hablar es una acción que debe ser estudiada como tal, como un acontecimiento, y de que un acto de habla no solamente es una expresión verbal, y oral, ya escrita, sino también no verbal.

Nos ha parecido que este punto de partida para una investigación o trabajo de laboratorio pertinentes al arte de la representación, puede tener interesantes resultados o por lo menos abrir nuevos caminos a la teorización de nuestro teatro latinoamericano, que por sus características de *nuevo* y *experimental* está marcando un derrotero de hallazgos y expectativas.

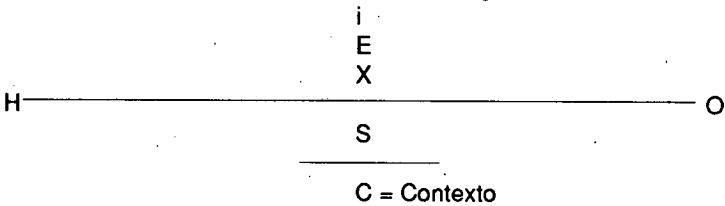
QUE ES EL ACTO DEL HABLA

Searle, basado en el postulado de Austin de que al hablar estamos realizando una acción social que en determinados casos puede cambiar o modificar la conducta, los pensamientos o los sentimientos del oyente, propone tratar el acto de habla como una *unidad* básica de la comunicación lingüística. No sería ya la palabra, el símbolo o la oración, sino el *hecho de pronunciar* o emitir el símbolo, la palabra o la oración ante uno o más oyentes, y que se cumpla la intención de comunicación del hablante, lo

que se tomaría como unidad básica para intentar el estudio de las reglas constitutivas de un lenguaje. En otras palabras, la *emisión* de una instancia de comunicación lingüística, que puede ser un ruido o una marca hecha por un ser humano, es un acto de habla. Para nuestro trabajo teatral es importante recalcar que no solamente las expresiones orales constituyen instancias de comunicación, sino también las señas, símbolos o marcas hechas por el ser humano con una cierta intención. Otra aclaración de partida es la de que el término habla no se refiere específicamente a la acepción saussureana que distingue la lengua (*langue*) del habla (*parole*), sino que como Searle aclara: "un estudio adecuado de los actos de habla es un estudio de la lengua", que tiene que apoyarse en el habla como aspecto particular de la lengua. Pasemos ahora a describir los elementos constitutivos del acto del habla como unidad básica o mínima de comunicación lingüística.

Un *hablante* H *emite* una palabra, señal o símbolo que llamaremos X, el cual es recibido por un *oyente* O. El objeto de comunicación X al ser emitido por el hablante lleva necesariamente la *intención* de ser atendido, i, y así su significado, S, puede ser comprendido por O. Para que este hecho se cumpla tiene que suceder en unas determinadas condiciones o en una situación comunicativa en la que la expresión, E, del hablante, se produzca. A esta situación llamaremos *contexto* (c) (2).

El diseño siguiente lo hemos usado como regulador de nuestras investigacion:



Cuando todo este sistema se cumple como acontecimiento comunicativo lo llamamos acto de habla completo.

Para aclarar el concepto de contexto nos remitimos a Van Dijk: (3)

Dado que para la semántica hemos trabajado con una reconstrucción abstracta muy útil de la "realidad", a saber, con el concepto de "mundos posibles", también aquí queremos introducir una abstracción para el término "situación comunicativa": el concepto de *contexto*. Así pues, la pragmática se ocupa de las condiciones y reglas para la idoneidad de enunciados (o actos de habla) para un contexto determinado.

Resumiendo, *contexto* sería todo aquello que rodea como situación el hecho de la comunicación. De esta manera lo relacionaría muy estrechamente con mi concepto de *situación teatral*, que se define como un concepto o "abstracción" de la realidad en la que se suceden los hechos o accidentes teatrales realizados por los personajes.

De todos estos términos quizás el que más nos interesaría en nuestros posteriores trabajos de laboratorio será el de *intención* (i), por lo cual nos permitiremos hacer una serie de necesarias explicaciones. A partir del descubrimiento de Austin que reconoce que la "utilización de la lengua no se reduce a producir un *enunciado*, sino que es

a la vez la ejecución de una determinada *acción social*, en la que el proceso de comunicación se cumple entre dos o más personas, el hecho que más nos interesa distinguir es el de que tanto en el hablante como en el oyente tiene que existir una *intención* de emitir o de recibir, según el caso, el mensaje. Esta *intención* es lo que en definitiva le da su carácter social a este tipo de actos de habla. Es la intención la que categoriza los diferentes géneros de actos de habla. Las siguientes frases:

- 1) Juan fuma
- 2) ¿Juan fuma?
- 3) ¡Juan fuma!

Cuando la intención del acto de habla es puramente informativa, aseverativa, lo llamamos ilocucionario; cuando se propone modificar los pensamientos o acciones del receptor, lo llamamos perlocucionario.

son tres enunciados que constan de los mismos elementos referencial (Juan) y predicativo (fuma), los cuales constituyen una misma proposición pero en su *expresión* son diferentes. En el primer caso es una aseveración o afirmación, en el segundo es una interrogación y en el tercero es una orden o admiración. Ahora bien, el significado de la aseveración, pregunta u orden lo da la *intención* con la que el hablante emite el enunciado para que sea entendido a cabalidad por el oyente. Las marcas o señas de la interrogación, admiración o afirmación escritas están sujetas a la intencionalidad del hablante para que su significado sea correcto.

LOS GENEROS DEL HABLA

Cuando expresamos o comunicamos una palabra, una señal, un símbolo o una oración lo hacemos con una determinada intención para que su significado sea recibido por uno o más oyentes o receptores, es decir, para que el acto de hablar, en este caso *acto de locución (locutionary act)* (4), sea completo.

En general, en los actos de habla la intención de producir un efecto en el receptor caracteriza el *género* de cada acto. Cuando la intención es de informar, aseverar, testificar algo, tanto Searle como Van Dijk lo definen como acto de habla ilocucionario. Los aspectos polémicos sobre esta definición y sobre su distinción del otro género, el acto perlocucionario, los dejamos para ser consultados en sus propias fuentes.

Cuando el acto del habla trata, o realmente pretende como efecto, modificar la conducta, las acciones, los pensamientos o creencias del oyente lo denominamos acto de habla *perlocucionario*. En estos actos incluimos todos los actos imperativos, órdenes, sugerencias, cuyo carácter fundamental está en la pretensión de producir una reacción dinámica en el oyente. Por ejemplo: "Salga", "Escriba, por favor", "Cierre la puerta". O

en lo letreros que prohíben u ordenan cosas: "No fume", "Mujeres", "Hombres", "Salida", etc. A este respecto anota Searle:

Mediante una argumentación yo puedo *persuadirlo convencer* a alguien, al aconsejarle puedo *asustarlo o alarmarlo*, al hacer una petición puedo *lograr que él haga algo*, al informarle puedo *convencerlo (instruirlo, elevarlo espiritualmente, inspirarle, lograr que se dé cuenta)*. Las expresiones subrayadas denotan actos perlocucionarios.

Un letrero o un símbolo de "Mujer" en un W.C. es un acto de habla perlocucionario porque podría traducirse por: "La administración ordena que sólo mujeres pueden entrar a este baño". El carácter de orden reguladora de esta oración le imprime el género al acto de habla implícito en el símbolo o en la palabra. Se podría hablar aquí de los actos de habla *indirectos*, que son aquellas expresiones que en una primera instancia aparecen como de un género pero que en realidad pertenecen al otro. Tal es el caso de numerosas formas de cortesía que aparentemente significan informaciones o aseveraciones pero que en realidad encierran órdenes o recomendaciones: "¿Puede alcanzarme una revista?", "¿Le importaría correrse un poco?", o expresiones que a la vez que hablan de una cosa ordenan otra. Por ejemplo, aquella que se presenta cuando alguien entra en una casa y la empleada dice: "Acabo de fregar el piso".

Es importante anotar que el género del acto de habla, a más del carácter de acción implícita que lleva: *informar, coordinar, ordenar, etc.*, está determinado fundamentalmente por la intención que, por un lado, determina el género del acto de habla, o lo precisa, en el caso de los actos de habla indirectos, y por otro *completa* la significación del texto.

De esta rápida exposición sobre el acto de habla queremos destacar seis principios con los cuales hemos querido crear unos campos de exploración para nuestros intereses teatrales, ya que pensamos que cada uno de ellos toca aspectos muy pertinentes al arte de la dramaturgia, tanto en su aspecto de la representación (puesta en escena, actuación, plano operativo, etc.); como en su aspecto textual (relaciones entre texto y contexto).

Los intereses investigativos de estos lingüistas los hemos tomado no tan al pie de la letra sino como material incitador a un trabajo de laboratorio, que puede servir para sistematizar el *entrenamiento* del actor y del *dramaturgo* y para proporcionar unos principios que sirvan de pautas para el análisis de los ejercicios de entrenamiento y formación y tal vez, después de una necesaria y posterior discusión, como elemento para fundamentar el análisis de las obras de teatro. Con el fin de facilitar entonces el trabajo de exploración sobre los principios del acto de habla en interés del trabajo teatral, proponemos sistematizar los ejercicios (5) partiendo de seis principios:

- 1) El principio de cooperación
- 2) El principio de expresabilidad
- 3) El principio de significación
- 4) El principio de intencionalidad
- 5) El principio de refencialidad
- 6) El principio de circunstancialidad

Pasamos en seguida a explicar el carácter de cada uno de estos principios y sus posibilidades de aplicación en la tarea de la reflexión sobre el acto teatral.

I. EL PRINCIPIO DE COOPERACION

Partiendo del hecho de que todo acto de habla es una acción *social* o un acontecimiento lingüístico tomado como unidad básica de comunicación, y de que "hablar consiste en realizar actos conforme a reglas", podemos tomar como principio general el hecho de que en toda *acción lingüística completa* se genera una necesidad de respuesta más o menos intensa (expresiva) en el oyente, que se caracteriza como *principio de cooperación* entre los dos términos de la comunicación, H y O, y que determina la interacción lingüística o *interlocución*. No contemplamos aquí el caso aislado de una acción lingüística sino el sistema total de la unidad de comunicación que contempla el efecto producido en el oyente y su *necesidad* de respuesta. Esta necesidad, aún en los casos de mínima actividad como en las fórmulas de cortesía o en los discursos de mera información dirigidos a uno o más oyentes, se traduce en respuesta de diversa índole, donde muy a menudo se emplean otros lenguajes diferentes del verbal, como en todas las señas o pequeños rasgos expresivos (aun los de carácter negativo) de los oyentes de un discursos para demostrar que están recibiendo el *mensaje*. Aprender un lenguaje es aprender sus reglas, y en esta enseñanza, desde sus comienzos, el carácter del principio de cooperación funciona como *verificador* y generador de la alternancia de la comunicación o del diálogo.



Dentro del taller de experimentación de este principio se hicieron múltiples ejercicios y de ellos se extrajeron algunas conclusiones, entre las cuales podemos destacar la enumeración de algunos tipos de relación en la interacción lingüística:

- 1) *Relaciones de solidaridad*: Son las que se producen cuando el diálogo entre dos o más personas tiene la misma dirección y las opiniones, afirmaciones, informaciones, tienen más o menos el mismo sentido.
- 2) *Relaciones de oposición*: Aquellas que se establecen cuando se produce un conflicto entre las opiniones de dos o más interlocutores, lo cual hace que el diálogo adquiera una

determinada dinámica más o menos intensa según el grado de oposición de los puntos de vista o de los pareceres de los personajes.

- 3) *Relaciones de divergencia*: Ocurren cuando las opiniones de los interlocutores toman sentidos diferentes y no hay una oposición dinámica sino una divergencia en el sentido de los puntos de vista o de las informaciones de los distintos actos de habla que se interrelacionan.
Estos serían los tres tipos de relaciones fundamentales. Se podrán considerar otros complementarios, tales como:
- 4) *Relaciones de alternancia*: Se producen cuando en la interlocución se alternan las relaciones de oposición y las de solidaridad regidas por actos de cortesía que tienen como objetivo impedir el proceso de la acción de cooperación o propiciar la fluidez de la interacción.
- 5) *Relaciones de imposición*: Tienen lugar en el momento en que uno de los interlocutores, por diversos motivos (v. gr., de carácter contextual) impone sus opiniones o puntos de vista sobre el otro o los otros interlocutores y por lo tanto impide la fluidez del diálogo. En estos casos de relaciones límite la respuesta del interlocutor o interlocutores no desaparece totalmente, y es más bien a través de otro lenguaje (v. gr., no verbal) como se continúa la interacción de comunicación.
- 6) *Relaciones polémicas*: Este tipo de relación se ve en determinadas condiciones, v. gr., en asambleas o actos públicos en los cuales el diálogo se expresa en discursos alternos de los participantes en los que cada uno expone sus ideas, opiniones, informaciones, etc. A pesar de que su carácter no es específico de interlocución en el fondo producen una intercomunicación de actos de habla particulares. Por eso se puede hablar de que en "determinadas circunstancias" en una asamblea o reunión pública se produce un diálogo entre los participantes, sin que llegue a tener el carácter de conversación.

La intención es el elemento más interesante de los que conforman el acto de habla para los fines de una experimentación teatral.

Por último, se puede hacer la observación de que el principio de cooperación está muy estrechamente ligado a las circunstancias en las que se produce la interlocución, en cuanto a su carácter de conversación coloquial, de diálogo, de polémica, de alegato, etc. Es decir, que en cierta medida el contexto determina el carácter de la relación de interacción lingüística. Las diferentes situaciones o circunstancias comunicativas son las que determinan el tipo de relación entre los interlocutores. Esta aseveración la hacemos sólo teniendo en cuenta que lo que determina fundamentalmente las relaciones de comunicación es la necesidad de los interlocutores de transmitir o intercambiar informaciones, pensamientos, sentimientos (mensajes), y que las circunstancias deben acomodarse en estas necesidades de carácter primario. En la vida social el hombre va conformando espacios que determinan los diferentes tipos de intercomu-

nicación (la sala, el salón de reuniones, la cafetería, el baile, la plaza pública, etc.).

II. EL PRINCIPIO DE EXPRESABILIDAD

Del lenguaje se afirma que todo lo que se quiere decir se puede decir (6). Esta es una afirmación que, referida al lenguaje del teatro, abre un inesperado campo de exploración. Evidentemente todo lenguaje humano verbal y no verbal está estrechamente relacionado con el pensamiento y éste con la voluntad que, necesariamente tiene que encontrar los medios expresivos para poder *decir* lo que quiere decir. O sea, que todo lenguaje tiene posibilidades infinitamente superiores a su estado actual. Si alguien no puede decir lo que quiere decir es porque no ha desarrollado lo suficiente su lenguaje o porque el lenguaje no se ha desarrollado en un grado tal que le permita expresar lo que quiere. Se puede afirmar, entonces, que las posibilidades de expresión no son culpa del lenguaje en sí, sino del hablante. Y se podría seguir argumentando diciendo que el hablante, ante la imposibilidad de expresión, encontrará, o inventará, los medios necesarios para hacerlo.

En el arte del teatro esta afirmación, o mejor aún principio, es de un enorme interés. Pero no se puede asegurar tan categóricamente que todo lo que alguien quiere expresar o decir se puede decir, sobre todo en lo relativo a los sentimientos o a las sensaciones. Así como tampoco se puede afirmar tan enfáticamente que todo lo que se puede decir en teatro es entendido por el oyente. Sin embargo, esta aseveración revela la inimaginable extensión de la expresividad artística, cuya amplitud en el campo del teatro abre el camino hacia lenguajes diferentes del verbal, que lo complementan y que hoy día van ocupando un lugar de privilegio en las preocupaciones de los directores y de los actores. En la creación colectiva este principio de la expresabilidad es de fundamental importancia.

Más allá de la intención del autor, en una misma locución actor y personaje pueden ser portadores de intenciones disímiles, y aun contrapuestas.

En los métodos tradicionales de un montaje se parte de un texto verbal y poco a poco se va encontrando el texto del espectáculo que incluye una gran cantidad de textos, la mayoría de los cuales es no verbal: el texto de las luces, el del vestuario, el de la música, el de los ruidos, el de los gestos (la *knesis* y la *proxemia*), el del maquillaje, etc. Estos textos habitualmente, dada la supremacía del texto verbal (sobre todo en el siglo XIX), quedan sometidos a este. Pero esta dependencia no se presenta así ni en la mayoría de los casos de creación colectiva, ni cuando la representación se realiza como un método de creación artística en toda su profundidad. En el proceso creativo colectivo las preocupaciones iniciales del grupo, por lo general, recaen sobre la búsqueda de imágenes que expresen las posibilidades de *teatralización* de los elementos que posteriormente van a conformar la fábula de la obra teatral. Y estas primeras

imágenes, frutos de la investigación colectiva del grupo, expresan lo que inicialmente se quiere decir, más con medios no verbales que verbales. Esta aseveración está en relación directa con la experiencia del grupo en cuanto a su trabajo colectivo. Una vez seleccionada la "imagen" se pasa a trabajar en la elaboración de los diálogos. De manera que, en general, los elementos no verbales constituyen el piso expresivo de una creación colectiva. Y si así no es, debería serlo. De ahí el interés cada día más urgente de quienes practican la creación colectiva de explorar a fondo otros campos expresivos del lenguaje que no se limiten a la comunicación verbal. Para esta búsqueda y encuentro de nuevas formas expresivas y de sus posibilidades casi infinitas es que proponemos el estudio de este principio de la expresabilidad por los investigadores de teatro.

Hasta que un texto teatral no es *emitido* y consiguientemente *recibido* por un público o un oyente no es un hecho teatral. Se tiene que completar el ciclo de la comunicación (escena-público) para considerarlo como un acto teatral. Y así como en lingüística se propone el acto de habla como una unidad de comunicación, nosotros proponemos el *acto de habla teatral* como unidad básica de la *expresión teatral*. Los ejercicios que se realizaron en el Taller estuvieron dirigidos hacia la exploración de ese terreno, es decir, la búsqueda de una unidad similar al acto de habla lingüístico que, en este caso de la expresabilidad, demostrará cómo en los actores colocados en situaciones "límite" de expresabilidad buscan y encuentran lenguajes inéditos diferentes del verbal para poder comunicar lo que desean. Otros ejercicios mostraron cómo es el personaje y no el actor el que se plantea esta búsqueda.

III. EL PRINCIPIO DE SIGNIFICACION

En el arte el significado, a diferencia de la ciencia, en la que tiende a ser unívoco, se abre en un abanico de posibilidades (lecturas), por lo que se dice que su tendencia es ser polisémico. Frente a la univocidad que exige la lingüística, en el teatro proponemos el principio de ambigüedad significativa. Múltiples lecturas del receptor (oyente) y múltiples opciones brindadas por el artista (hablante). Así entendemos la operatividad o función del significado en el dominio del arte.

J. Searle propone tres características referidas al significado que operan en el acto de habla:

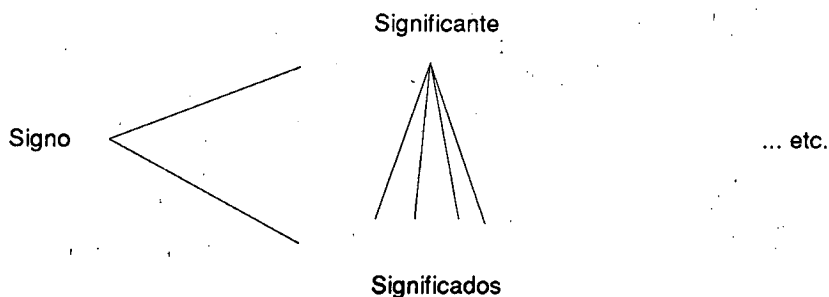
- a) Informa sobre lo que significa
- b) Produce un efecto de significación con el cual se pretende (intención) un efecto de comprensión o de acción en el oyente (efecto perlocucionario).
- c) Lo significado amplía su dimensión significativa para producir diversos y variados efectos en el oyente.

De estas tres características la tercera es la que atañe directamente a los procesos creativos en el arte; aunque las otras dos, las de carácter ilocucionarios (información) y la que procura producir cambios en las ideas o en las actitudes del oyente (perlocucionario), desempeñan un papel muy importante en la formación de diversas tendencias teatrales. El carácter informativo del teatro didáctico o de determinadas escuelas cuyo carácter pedagógico a veces prima sobre el estético, o el carácter transformador de un teatro de acción social que invita *directamente* a la modificación de la realidad, han formado corrientes muy desarrolladas en el teatro de nuestro tiempo. Pero sin

lugar a dudas, aun para que la eficacia significativa de las dos primeras se afirme, el carácter de polivalencia de la tercera es el que tiene que ver más directamente con la estética y, en nuestro caso, con el teatro. Por este motivo, en los ejercicios que se efectuaron en el taller, se procuró tratar los niveles de significación para ver cómo a una primera significación del acto de habla teatral se podían incorporar otras significaciones, para volver más complejo el nivel de lectura del signo teatral. Se vio en los ejercicios cómo la significación está estrechamente ligada a la intención porque ésta es la que opera sobre la profundización del significado.

Otra observación interesante es la relativa a la función poética. Cuando la intención del hablante opera sobre el significado para expresar la significación, tiene que procurar que el objeto de comunicación (mensaje) logre una mejor elaboración en su expresión. Es decir, que la función poética entre a operar tanto en el campo de la selección como en el de la combinación. Aquí entendemos la función poética tal como la propone Jakobson en lo relativo a las funciones del lenguaje (7). Esta se presenta en el mensaje cuando el principio de selección (eje de selección o paradigmático) se proyecta sobre el principio de continuidad (eje de combinación o sintagmático). De manera que en cualquier mensaje está operando la función poética. De lo que se trata, en este caso, es de que opere en un grado superior de funcionalidad.

Podría afirmarse que a un mayor grado de significación en el acto de habla teatral corresponde un mayor grado de elaboración artística (función poética) del mensaje. Claro que esta afirmación la hacemos teniendo en cuenta todo el conjunto del acto de habla en el cual incluimos la circunstancialidad o las condiciones de comunicación en las que se produce el acontecimiento comunicativo. Otra observación sería la de que mirado este problema desde el punto de vista saussureano en el cual se dice que a un significante corresponde un significado, podemos también decir, apoyándonos en los trabajos de Roland Barthes (8), que a un significante pueden corresponder varios significativos, operación que es muy común en el arte y en el mito.



IV. EL PRINCIPIO DE INTENCIONALIDAD

Cuando algo se dice, se quiere o se tiene la intención de decir algo. Este propósito, que se encuentra en toda acción comunicativa completa, es el que le da el carácter activo a cualquier proposición cuyo significado quiere o intenta ser entendido por el oyente.



La intención, que anteriormente relacionamos estrechamente con el significado, es el elemento más interesante de los que conforman el acto de habla para los fines de una experimentación teatral como la que estamos realizando. Porque desde el punto de vista de la lingüística, la intención es unívoca; es la que define o precisa el significado de una palabra, o signo, o señal; en cambio, desde nuestro punto de vista teatral, al abrirse el significado en un abanico de posibilidades, la intención también es polivalente, se presenta en una variada gama de niveles. Si en la realidad se presenta, a menudo, la "doble intención" en algo que se dice, en el teatro esta doble (o triple) intención puede considerarse inmanente al signo teatral. Diderot definió el arte del teatro como el arte del engaño.

¿Dónde reside esta duplicidad de intenciones? Por un lado está el actor que emite un mensaje al público, pero por otro está el personaje que lo dirige al otro personaje o personajes. En los dos, actor y personaje, puede haber una diferente intención en una misma locución; con una intención habla el personaje y con otra el actor, además de la que podríamos encontrar en el autor. Relacionado con esto se halla el *distanciamiento* propuesto por B. Brecht cuando postula que el actor debe distinguir y *mostrar* artísticamente cuáles son las intenciones del personaje sin tratar de identificarse con ellas. Un actor que interprete un SS tiene que mostrar las intenciones del guardia nazi y, por otro lado, expresar su punto de vista sobre esas intenciones. En esa actitud el actor asume la posición del autor y, por otra parte, en cierta medida, asume el punto de vista de la sociedad que representa en el escenario. Por eso el dramaturgo alemán decía que "el actor es un delegado de la audiencia en el escenario". Así, al producirse un acto de habla en el escenario, no se puede considerar sólo la intención del hablante de comunicar un significado al oyente, sino la multiplicidad de niveles que in-

mediatamente se establecen en el tablado. Aunque se trate de reproducir exactamente el acto de habla de la realidad, en la escena siempre será diferente porque es una *re-producción*. Y el nivel más afectado es efectivamente el de la intención porque se quiere decir algo, ya no solamente a nivel lineal a un interlocutor, sino además y fundamentalmente a un público.

En el teatro, en tanto que lenguaje, una necesaria teorización de la acción es hoy en día de capital importancia.

Esta especie de bifurcación de la intención, estrechamente ligada a la significación, no sólo sucede en teatro sino en la vida real. Por ejemplo, cuando se narra algo que pasó o se dice algo a alguien delante de un tercero para que este último entienda el doble significado de lo que se está diciendo. Por eso Brecht escoge como modelo básico del teatro épico la narración por un transeúnte de un accidente callejero. Porque en esa primera instancia de una representación, que es una narración, están presentes todos los elementos fundamentales de la propuesta brechtiana, de los cuales el más interesante es el llamado "punto de vista" del narrador, que para nosotros, en el acto de habla, sería precisamente la *intención*. Saber mostrar este desdoblamiento de la intencionalidad es sin lugar a dudas un difícil problema de la estética de la representación. En los ejercicios realizados durante el taller se pudieron destacar un buen número de observaciones que fueron arrojadas en el intento de forzar o privilegiar la aparición de la duplicidad de la intención. Podríamos anotar aquí algunas de ellas:

- 1) El juego entre el plano de la ficción y el de la realidad puede llevarse a terrenos de elevado interés.
- 2) El teatro dentro del teatro al estilo pirandelliano se revela como un espacio de entrenamiento para los intereses del actor y del dramaturgo.
- 3) El significado total del ejercicio que debe estar directamente ligado a las intenciones del grupo de actores que lo realizan, tiene que estar muy claramente formulado en el planteamiento del ejercicio, aún más si es una improvisación, porque se da el caso de que es esta *última* intención la que a menudo escapa de las manos del colectivo.

V. EL PRINCIPIO DE REFERENCIALIDAD

En el concepto de contexto, tal como lo expone Van Dijk, podemos suponer dos niveles: el del referente y el de las circunstancias (o condiciones de comunicación). El referente es aquello de lo que se habla, y las circunstancias son todos aquellos factores de espacio y tiempo en los que se produce el acto de habla. Responde a la pregunta ¿dónde? y ¿cuándo?

Primero, entonces, nos ocuparemos del referente, y como principio diremos que en el acto de habla el emisor siempre se refiere a algo o alguien para enunciar o predicar algo relativo a ese sujeto. Ahora, en lo que corresponde al teatro, diremos que el

referente de un acto de habla teatral está también sometido a un factor de multiplicación, como en los casos de la intencionalidad y la significación. En la elaboración artística, al hablar de algo o alguien, no se hace sólo refiriéndose a ese algo o alguien, sino que además alude a otro algo o alguien.

Esas alusiones pueden ser explícitas o implícitas en el texto. Explícitas como en el caso del personaje Arturo Ui de Brecht, en la que el referente Ui alude directamente a Hitler o a otro déspota totalitario. Implícitas como en el caso de las tragedias shakesperianas, que aluden a otros tantos Hamlets y Otelos como intenciones tengan el actor o el director de que se produzcan determinadas interpretaciones por el público. La referencia no sólo se hace en torno al personaje o persona a la que se refiere el texto; sino que también alude a lugares y cosas. La Dinamarca de Hamlet puede referirse a un país contemporáneo donde "algo huele mal" o, el castillo de Elsinor puede ser, además, cualquier palacio gubernamental de nuestros días. Esta alusión a nivel referencial puede extenderse tanto como el autor o la dramaturgia de la obra lo pretendan. La Santa Juana de los mataderos, además de ser Jan Dark, es o alude a Juana de Arco y por otra parte se refiere no solamente a los mataderos de Chicago sino también a la Alemania de los tiempos de Brecht. Sobra decir que puede referirse también al país donde "hoy" se represente la obra.

Este nivel lo tiene en sí la obra, implícito o explícito, pero además puede dársele el contexto en el que se representa. por ejemplo, *Guadalupe años sin cuenta*, de nuestro grupo La Candelaria, en primer lugar se refiere a Guadalupe Salcedo, en segundo lugar a los acontecimientos actuales en Colombia, pero cuando la presentamos en Nicaragua era evidente que aludía a Sandino y a su muerte en la trampa tendida por Somoza. Esta alusión no estaba prevista en el plan autoral de la obra, se la dio el contexto donde se presentaba. Fue el público el que le otorgó ese nuevo nivel referencial.

Creemos necesario anotar, en lo que respecta a la referencialidad, que el "mundo posible" en el que se mueve o actúa el referente tiene un doble sentido, o mejor una doble dirección: una hacia el interior del mundo de ficción del referente que procura validar su propia existencia, y otra hacia afuera, hacia el mundo de la realidad del hablante, actor o autor, que pretende relacionar ese mundo de ficción con el mundo de la realidad, con el mundo exterior.

Esta aclaración nos la ha hecho notar el artículo de P. Pavis (9) sobre la semiología de la *mise en scène*, en el que anota: "*El discurso de ficción y la realidad de nuestro mundo* y del mundo representado se encuentran relacionados dialécticamente. Para que la ficción adquiera significado para el receptor es necesario que el mundo de ficción que está encerrado en sí mismo (la estructura cerrada de los signos) se abra al mundo exterior, al mundo real de nuestra percepción". Y más adelante aclara: "De esta forma se constituye la obra de arte: es a la vez autorreferencial (encerrada en sí misma) y referencial (abierta al mundo exterior)". Esta observación es muy interesante por cuanto nos aclara el papel de la *verosimilitud* en relación con lo que se habla o con quien se habla (referente), cuyo doble sentido autorreferencial y referencial se presenta como elemento constitutivo del lenguaje teatral.

En los ejercicios del taller la referencialidad se trató por un lado como un factor multiplicador de la significación y por otro (el punto de vista expuesto por Pavis) como la clave de las relaciones hacia adentro y hacia afuera del "mundo posible" y la realidad del hablante (del autor o del grupo que propone el ejercicio).

Esta necesidad del autor (o del grupo) de darle una veracidad al mundo de ficción de sus personajes es lo que hace decir al gran novelista Alexei Tolstoi que su recurso artístico fundamental era "...hablar siempre por boca del personaje, nunca mirarlo como a un extraño". Mirar con los ojos del personaje el mundo cerrado en el cual éste vive. "Tal punto de vista, *el punto de vista* del personaje, es una cosa absolutamente necesaria para el autor".

VI. EL PRINCIPIO DE CONTEXTUALIDAD (CIRCUNSTANCIALIDAD)

Las *circunstancias* de la comunicación forman parte del contexto en el cual se produce el acto de habla, junto con el *referente* estudiado anteriormente.

En el dibujo ilustrativo que propusimos inicialmente colocamos el significado S rodeado por una especie de U que llamamos el *contexto*, como si su relación fuera muy estrecha y como si la significación dependiera de las circunstancias de comunicación. En determinadas condiciones la misma palabra, símbolo o señal puede cambiar radicalmente su significación. Estas condiciones o circunstancias las tiene muy en cuenta el lingüista para poder buscar las reglas fundamentales del lenguaje, que es su trabajo específico en tanto que la lingüística es ciencia de la comunicación.

En nuestro caso del arte del teatro veamos cómo la preocupación por lo que podríamos llamar la situacionalidad, o elementos constitutivos de la situación, ha desencadenado corrientes teatrales de diferente índole.

En los postulados del teatro naturalista de Stanislavski de comienzos del siglo la casi obsesiva preocupación por la representación del medio ambiente, de la época, del lugar, fue lo que caracterizó su búsqueda por la verdad escénica del actor. Más adelante, durante la década de los años 20, el nuevo teatro preconizado por Reinhardt, Piscator y Brecht, que no se satisfacía con la representación del "estado de las cosas" y buscaba más la escenificación de la causa del estado de las cosas para presentar el mundo como transformable por la acción del hombre, tenía que encaminar su experimentación hacia un teatro firmemente asentado en una realidad donde "las circunstancias dadas" fueran las determinantes de las acciones. Las acciones, con la nueva perspectiva, eran presentadas como hechos históricos, cuyas *circunstancias* se muestran en el escenario para revelar las causas de los conflictos de los hombres.

La circunstancialidad como factor privilegiado en los ejercicios del contexto se contraponen al texto para desentrañar sus significaciones. Un trabajo a fondo sobre este aspecto de la comunicación en el teatro es el que al final de cuentas viene a producir el sentido de cada una de las acciones que van conformando el espectáculo y a la vez que desentraña el sentido general de la representación.

Cuando se trata de eliminar de la escena la situación o sus aspectos más relevantes, tales como las circunstancias de tiempo y espacio, y se llega a presentaciones extremas de asituacionalidad, como en el caso de *Esperando a Godot* de Beckett, la acción pasa a ser profundamente afectada y por lo tanto su significación, como en el caso aludido, cobra un carácter casi metafísico. Aunque la preocupación por las circunstancias tenga un carácter pragmático, sus implicaciones en el orden de los contenidos son innegables.

Otro ejemplo que quisiéramos consignar aquí es el de *El acorazado Potemkin* de Einstein. En este filme su creador va "construyendo" plano a plano las circunstancias

precisas que desencadenan la revuelta de los marineros. Cada plano *habla*, informa sobre la situación de la marinería. Se va tejiendo magistralmente toda la urdimbre de circunstancias que llevan a la acción de la rebelión. Para el gran cineasta ruso el tratamiento preciso de la situacionalidad era el eje del aparataje creativo y lo que le daba la significación a las imágenes evocadoras del levantamiento de 1905.

Circunstancias y referentes con los elementos del contexto que en manos del artista determinan los aspectos de contenido más preocupantes de la obra teatral.

ALGUNAS OBSERVACIONES CONCLUSIVAS

Después de haber recorrido por lo que hemos llamado los principios del acto de habla es necesario sacar algunas conclusiones, o por lo menos ciertas apreciaciones generales. En primer lugar pensamos que este tipo de trabajo tiene que confrontarse con una praxis como lo hemos hecho en los talleres, cada uno de tres semanas, realizados el primero en Santiago de Cuba y el segundo con el Grupo de Teatro Escambray, en los cuales participaron integrantes de diversos grupos con quienes se fueron analizando las diferentes posibilidades de aplicación de los principios.

La ecuación que planteamos al inicio de este trabajo fue también utilizada para analizar diferentes obras de teatro que en ese momento se estaban presentando en los grupos. Es decir, que el objetivo que perseguíamos desde el comienzo de la investigación, referido a que la exploración sobre el acto de habla serviría para promover elementos que permitieran sistematizar el entrenamiento del actor en lo relativo a la creatividad del espectáculo, y que proporcionaran una metodología, menos esquemática que las habituales, para el análisis de las obras de teatro, nos dio resultados altamente positivos, sobre todo debido al aporte de los ejercicios realizados por los actores.

Hay algunas observaciones sobre las que creemos es conveniente hacer una breve descripción. En lo relativo a la *significación* es preciso anotar que además de responder a la pregunta de "qué se quiere decir", o sea, "cuál es el significado del mensaje", debe llevar a los conceptos de *sentido* y de *producción de sentido*, que aunque están estrechamente ligados a la significación, no son una misma cosa. El *sentido* es la dirección del significado y la *producción de sentido* es aquella que arrojan todos y cada uno de los elementos del espectáculo,



textuales y operativos, para colaborar en la significación. Un elemento en la *mise en scène* que produzca sentido (aunque se dice que la *mise en scène* es la que lo hace) es aquel que orienta el significado hacia su cauce verdadero, el que "cuadra" el significado.

Otras observaciones se hicieron a propósito del tema y del argumento. El tema tiene que ver con el significado en cuanto a principio. Ateniéndonos a la propuesta de Hjelmslev sobre los planos de expresión y de contenido podemos decir que el tema es la *sustancia del contenido*, mientras que el argumento sería la *forma del contenido*. O sea, que en nuestro caso se referirían a los valores de significación en nuestra ecuación del acto de habla, en tanto que tienen que ver con aspectos contentidistas. Por otro lado, dentro de la clasificación de Hjelmslev, las líneas argumentales serían la *forma de la expresión* y las líneas temáticas la *sustancia de la expresión*; y en nuestra clasificación entre otras cosas porque ella, la expresión, siempre se presenta como una línea, un *continuum*, un proceso. Este plano, por lo tanto, estaría contemplado, durante los análisis, en los aspectos expresivos, y durante los procesos de creación, en las formas expresivas que convienen a los ejercicios o a las obras de teatro y a su sustancia en lo referido a su proceso de enunciación (10).

Al decir que una teoría del lenguaje forma parte de una teoría de la acción (11) tendríamos también que afirmar que, en cuanto al teatro (en tanto que es un lenguaje), una necesaria teorización de la *acción* es hoy de capital importancia, sobre todo en lo relativo a la circunstancialidad. Sobre este punto nos vamos a permitir hacer algunas observaciones.

Como hemos dicho en un principio, para la lingüística es importante sostener que la unidad de comunicación es "la producción o emisión de una oración-instancia bajo ciertas condiciones" (12). En el teatro la emisión o producción es lo que consideramos la *re-presentación* de otro "hecho" más o menos presente, pero que como *acción* no es solamente la enunciación del texto. Así se llega al caso propuesto por Brecht en el que se procura que el espectador no fije toda su atención en la acción sino desplazarla a las circunstancias en las que se produjo esa acción (ya no presente) y por lo tanto, con ello llevar al espectador a interesarse por las causas de los hechos, como lo hemos anotado anteriormente. A este aspecto le vemos un enorme interés y pensamos que por el momento no ha sido estudiado lo suficiente por la gente de teatro, sobre todo en su aspecto teórico.

Por último, quisiéramos observar que a partir del concepto de acto de habla en el cual la lingüística valora el término *oyente* en la acción de comunicación a la misma altura que el de *hablante* y que se puede, por lo tanto, diseñar el trazado de la acción comunicativa tanto del hablante hacia el oyente como viceversa, en la valoración analítica se puede y se *debe* tratar en su sentido inverso. O sea, un oyente (O) en determinadas condiciones (C) entiende el significado (S), de algo (X) que expone o enuncia (E) con una intención (i) un hablante (H). Y en este recorrido inverso del oyente hacia el hablante, los términos más importantes (a pesar de ser todos indispensables) son los de intencionalidad y significación, ya que el oyente *debe* tener también la intención de entender, lo cual le da un carácter dinámico en el acontecer de la acción comunicativa.

Este concepto trasladado al teatro puede colocar la posición del público en un lugar de "privilegio" en el hecho de la relación escena-público, óptica ésta que es de in-

negable interés para una estrategia autoral (autor o grupo) o para un actor creado (delegado de la audiencia) en la dramaturgia contemporánea.

NOTAS

- 1) Ver la bibliografía
- 2) Este hecho fundamentalmente es el que hace que Van Dijk coloque el estudio de los actos de habla en el terreno de la pragmática.
- 3) Van Dijk: La ciencia del texto
- 4) Como lo define Van Dijk. Pero Searle distingue como género el acto proposicional, que sería el de referir y predicar.
- 5) Nos referimos a los ejercicios realizados en los talleres de Santiago de Cuba y del Escambray.
- 6) J. Searle en el acto de habla
- 7) Roman Jakobson: Ensayo de lingüística general, Seix Barral, Barcelona, 1981.
- 8) Especialmente en Mitologías
- 9) "¿Hacia una semiología de la mise en scène?". Artículo de Patrice Pavis aparecido en los números 72 y 73 de la revista Conjunto de Cuba.
- 10) Ver las anotaciones a este respecto referidas al montaje de "Los diez días que estremecieron al mundo en Teoría y práctica del teatro".
- 11) En lo relativo a la acción ver el trabajo de Van Dijk La Ciencia del texto.
- 12) Ver nota 11.

BIBLIOGRAFIA

John R. Searle: **El acto de habla**, Ediciones Cátedra, Madrid, 1980.

Van Dijk: **La ciencia del texto**.

J.L. Austin: **Palabras y acciones**. Paidós, Buenos Aires, 1971.

Roman Jakobson: **Ensayo de lingüística general**, Seix Barral, Barcelona, 1981.

F. de Saussure: **Curso de lingüística general**

Patrice Pavis: "¿Hacia una semiología de la mise en scène?", en Conjunto, Nº 72-73.

