

La Acotación escénica. Transferibilidad y *Feedback*. Caracteres funcionales, sustanciales y pragmáticos

POR

PILAR RUBIO MONTANER

1. A partir de un texto cuya expresión única es la palabra, el director de escena y los actores deberán dar forma real a las referencias existentes en el lenguaje del texto espectacular, así como convertir el lenguaje escrito del diálogo en una realización verbal a la que se añaden elementos de tipo gestual, proxémico, mímico...¹. De este modo, el estudio de las acotaciones puede considerarse fundamental, puesto que mientras el diálogo supone simplemente una transposición de lenguaje escrito a lenguaje oral, la acotación plantea una problemática mucho más compleja: mediante la «puesta en escena» va a surgir un proceso de descodificación del texto dramático que nos da el autor, y una nueva codificación según el conjunto plural de sistemas sígnicos escénicos que no se limitan a los únicamente lingüísticos. Como observa Tadeus Kowzan: «Afin d'assurer le passage d'un texte écrit à une représentation, aussi «pauvre» qu'elle soit, une transsubstantiation est indispensable, ou, pour recourir à la terminologie sémiotique, une transcodification ou un transcodage. Si, dans ce processus, on adopte la direction; du texte écrit à la représentation, on passe d'une couche unique de signes à deux, trois ou plusieurs couches de signes superposées»².

1 BOBES NAVES, M. C.: *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987, p. 74.

2 KOWZAN, T.: «Texte écrit et représentation théâtrale», en *Poétique*, 75, Seuil, 1988, p. 370.

Es ilustrativa, a este respecto, la propuesta del propio Kowzan³ sobre los trece sistemas de signos empleados (o con posibilidades de ser empleados) en el espectáculo):

1 palabra 2 tono	Texto pronunciado	Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
3 mímica 4 gesto 5 movimiento	Expresión corporal		Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (actor)
6 maquillaje 7 peinado 8 traje	Apariencias exteriores del actor			Espacio	
9 accesorios 10 decorado 11 iluminación	Aspecto del espacio escénico	Fuera del actor	Signos auditivos	Espacio y tiempo	Signos visuales (fuera del actor)
12 música 13 sonido	Efectos sonoros no articulados			Tiempo	Signos auditivos (fuera del actor)

De entre estos trece sistemas sgnicos seleccionaremos los referentes a *tono*, *mímica*, *gesto* y *movimiento* (correspondientes al texto pronunciado por el actor y a su expresión corporal) para ver cómo, en dichos sistemas, la acotación surge mediante un proceso inverso al de la «puesta en escena»: surge en función de una *transferibilidad* del sistema de comunicación gestual y tonal (previsto para la representación) al sistema de comunicación escrito, para actualizarse posteriormente (en la «puesta en escena») en función de una nueva transferibilidad del

3 Propuesta que recoge TORDERA SÁEZ para su «Teoría y técnica del análisis teatral», en A.A.V.V., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1978. Ver KOWZAN, T., *Littérature et spectacle dans leur rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, la Haya, Mouton, 1975, pp. 160 y ss.

sistema de comunicación escrito al sistema gestual y tonal⁴. Veamos las implicaciones que tiene dicha transferibilidad ya que estamos ante un problema poco explotado, como señala Kowzan, en las teorías lingüísticas, semiológicas y literarias: el fenómeno de la reversibilidad oral-escrito-oral o escrito-oral-escrito⁵.

El destinatario de una representación teatral tiene acceso a las acotaciones únicamente en la forma espectacular que adquieren éstas en el escenario. Esto no invalida que dicho destinatario lea la obra, pero el autor ha creado la acotación no en función de ese receptor-lector sino en función del receptor-espectador. Aparece así una voz, un agente lingüístico en el texto que, para formular las acotaciones, deberá derivarse del punto de vista del espectador, deberá concebir la expresión corporal del actor y el tono que éste concede a la palabra tal y como el espectador los percibe, deberá tener en cuenta que el espectador sólo tiene acceso a la conducta externa del personaje. J. Viswanathan recuerda que «pour faciliter la représentation, il faut s'efforcer d'éliminer les aspects de l'énoncé et les marques de l'énonciation qui ne se prêtent pas à la visualisation [...] Le narrateur de directives scéniques est plutôt un montreur puisqu'il s'abstient d'expliquer ou de commenter»⁶.

El narrador de la acotación deberá observar, por lo tanto, una serie de reglas directamente relacionadas con el objetivo práctico del texto del teatro, de modo que sólo nos dará lo que es observable externamente. Así, las precisiones sobre el estado de ánimo del personaje se traducirán en el discurso del texto escrito mediante fórmulas donde el sentimiento de dicho personaje se deduce del «tono» con que pronuncia las palabras o del gesto que adopta («*Pero se asusta repentinamente ante las llamadas de MIGUELÍN, en las que palpita un tono de an-*

4 Se trata, como precisa M.^a del Carmen Bobes Naves, de la sustitución de «los signos verbales de las acotaciones del texto escrito por sus referentes visuales o acústicos en el escenario. Mediante este cambio, que algunos consideran simple traslado de los signos de un sistema verbal a los signos de sistemas no-verbales manteniendo el mismo contenido, y creación literaria, se realiza la puesta en escena, que virtualmente estaba ya en el texto dramático escrito como rasgo distintivo de la teatralidad de la obra». BOBES NAVES, M. C., *Semiología de la obra dramática*, cit., p. 22.

5 KOWZAN, T.: «Texte écrit et représentation théâtrale», cit., p. 363.

6 VISWANATHAN, J.: «Spectacles de l'esprit», en *Poétique*, 75, Seuil, 1988, p. 376. La autora dedica el artículo a analizar las acotaciones en tres «pseudo-piezas» teatrales (*Saint Antoine* de Flaubert, *The Dynasts* de Hardy y «Circe» del *Ulysses* de Joyce) para demostrar que no tienen los rasgos de unas verdaderas acotaciones dentro del modelo teatral puesto que «contiennent des énoncés «non représentables» comme on n'en rencontre jamais dans les «vrais» textes de théâtre» (*ibíd.*, p. 377).

gustia)»⁷; mediante fórmulas donde la inseguridad sobre los datos delata un discurso derivado del observador externo «(... *le sigue DON PABLO, señor de unos cincuenta años...*)»; mediante fórmulas en las que la norma es la ausencia de valoración y de reflexiones sobre una historia que se dará por sí misma «(*Cómoda y plácidamente sentados, fumando algunos de ellos, vemos allí a ocho jóvenes estudiantes pulcramente vestidos. No obstante su aire risueño y atento, hay algo en su aspecto que nos extraña, y una observación más detenida nos permite comprender que todos son ciegos. Algunos llevan gafas negras, para velar, sin duda, un espectáculo demasiado desagradable a los demás; o, tal vez, por simple coquetería...*)».

El autor de un texto dramático ha creado, para las acotaciones, un narrador (como en la novela o el relato en general) encargado de contar elementos de la historia que el diálogo de los personajes no puede expresar; un narrador que hace precisiones sobre los personajes o prepara el decorado; que se sitúa como comentarista, como presentador; que tiene, en suma, una *competencia cognoscitiva* (sobre la historia que se va a representar) que escapa a veces a los propios personajes. Pero además, el autor ha creado un narrador semejante al de los relatos behavioristas, puesto que ofrece únicamente los datos perceptibles de la conducta externa derivados del fenómeno anteriormente citado: el mensaje de la acotación va destinado a la «puesta en escena» para un espectador que, como receptor externo y limitado, sólo podrá interpretar los procesos mentales del personajes y apoyándose en la conducta externa de éste. Es el efecto *feedback* que, procedente de la representación, se da sobre el autor en el momento de la creación⁸; el efecto retroactivo de la comunicación que el texto dramático recoge, y lo hace de *manera potenciada* en las acotaciones.

Ahora bien, a diferencia de lo que ocurre en los denominados relatos behavioristas, la elección de este tipo de narrador, por parte del autor, no es libre ni caprichosa, sino que viene *obligatoriamente condicionada* por la recepción. Se trata, más que nunca, de *mostrar* (frente a *contar*); y no sólo porque nos encontremos en la instancia teatral, predomine el elemento descriptivo y todo se diga

7 BUERO VALLEJO, A.: *En la ardiente oscuridad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972. Todos los ejemplos de acotaciones teatrales que utilizamos en nuestro trabajo pertenecen al ACTO PRIMERO de esta obra.

8 Ver el efecto *feedback* como proyección del receptor en la emisión en AGUIAR E SILVA, V. M.: *Teoría de literatura*, vol. I, 6.ª ed., Coimbra, Almedina, 1984, pp. 202-205. Para Patrice Pavis, el público y la institución teatral, como destinatarios de la representación, regulan la recepción, asegurando dicho efecto; ver PAVIS, P.: *Voix et images de la scène: vers une sémiologie de la réception*, Presses Universitaires de Lille, 2.ª éd. rev. et augm., 1985, pp. 262-263. Por su parte, M.ª del Carmen Bobes se ocupa en muchos momentos del efecto *feedback*, pero estudiándolo particularmente en las formas dialogadas; ver BOBES NAVES, M.ª C.: op. cit., p. 73.

en presente; sino porque en las acotaciones la voz se abstiene de cualquier intervención personal con un rigor extremado⁹ ya que las condiciones del destinatario-espectador repercuten en la obra con más fuerza que las del propio autor.

Nos situamos, de este modo, en una relación de tipo sujeto/antisujeto, como propone G. Latella para el fenómeno de la interacción en el proceso comunicativo, en lugar de la relación Destinador/Destinario¹⁰. Según esta concepción, frente a la relación de presuposición unilateral y asimétrica que mantienen Destinador y Destinatario, la pareja sujeto/antisujeto se caracteriza por una relación de presuposición recíproca, simétrica, de conflicto. En dicha relación el anti-sujeto se presenta siempre como alguien que pone obstáculos al recorrido del sujeto, de modo que éste, al evaluar la presunta competencia del otro con respecto a su propia competencia, deberá asumir las competencias modales del /poder-hacer/ y del /no poder-hacer/¹¹. Si nos trasladamos al campo de las acotaciones teatrales, en la elaboración de éstas la relación Autor/Espectador no es de presuposición unilateral y asimétrica, sino de presuposición recíproca, simétrica y de conflicto; el Espectador (como anti-sujeto) destinado a percibir la conducta externa del personaje va a plantear obstáculos al recorrido del autor, que (como sujeto) sólo podrá elegir un tipo de narración determinado, muy limitado como hemos visto.

Al analizar el papel del receptor como condicionador del mensaje artístico, recoge Ricardo Senabre las siguientes palabras del teórico norteamericano Hugh D. Duncan: «When an author desires to arouse or to dissipate a certain emotion in his audience, he must know the public he is addressing. He must what kind of stimulus will produce what kind of response. He must his language to his public, to make sure that it contains stimuli appropriate to their peculiarities»¹².

Pero si el público condiciona la forma del mensaje siempre, en la elaboración de las acotaciones teatrales el espectador está presente hasta tal punto que su futura percepción de la obra (mediante la «puesta en escena») es la que marca *en un sentido único* la percepción que el autor deberá, no ya elegir, sino *tomar obligatoriamente* al escribir el texto dramático. La proyección del receptor en la emisión, el efecto *feedback*, se enfrenta al «circuito agrietado» que propone Segre para la comunicación literaria (donde se rompe la sucesión Emisor-Mensaje-Receptor, para crearse dos segmentos casi autónomos: Emisor-Mensaje y Men-

9 VISWANATHAN, J.: op. cit., p. 385.

10 LATELLA, G.: «Enfoque semiótico de la interacción», en *LEA*, VIII-2, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986, pp. 169-175.

11 *Ibid.* pp. 172-173.

12 DUNCAN, H. D.: *Language and Literature in Society*, The University of Chicago Press, 1953, p. 3; SENABRE, R.: *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo, 1987, p. 14.

saje-Receptor¹³. Relacionado con este planteamiento está el «carácter diferido» de la relación entre emisor y receptor: la comunicación literaria se realiza *in absentia*, (con un grado de amplitud y de abstracción de la situación que condiciona la posición del emisor y receptor) mientras que la oral lo hace *in praesentia* (lo que permite la intersección de los comunicantes)¹⁴. En este sentido queremos hacer notar que la acotación teatral, no ya en su realización dramática sino en el propio texto escrito, funciona del mismo modo que la comunicación oral puesto que su efecto *feedback* lleva incorporada una especie de comunicación *in praesentia*, exigiendo, por lo tanto, la sucesión Emisor-Mensaje-Receptor sin ningún tipo de agrietamiento en el circuito. Si el estudio de la literatura debe ir unido al estudio del destinatario a quien se dirige, ya que «desprovista de este factor, la historia literaria padece una amputación importante»¹⁵, podemos afirmar que en el estudio que nos ocupa, el de las acotaciones teatrales, la ignorancia del factor «destinatario» (o mejor, como hemos dicho, del «anti-sujeto») invalida cualquier resultado, puesto que es un factor siempre presente en la gestación misma del discurso.

2. Otra cuestión puede relacionarse con el fenómeno de la transferibilidad en el lenguaje de la acotación escénica: la consideración de la importancia que adquiere este tipo de texto frente al dialogado.

Para algunos autores (Ingarden, por ejemplo) las indicaciones escénicas son consideradas como «texto secundario» frente al diálogo que será el «texto principal» de la obra dramática¹⁶. Consideramos que hablar de «texto secundario» implica conceder a la acotación un carácter «no principal o fundamental» un carácter «accesorio», es decir, subordinado al texto principal y no necesario¹⁷. Sin

13 Ver SEGRE, C.: *Semiotics and Literary Criticism*, The Hague, Mouton, 1973, p. 74, y *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 27-29.

14 LÁZARO CARRETER, F.: «La literatura como fenómeno comunicativo», en *Estudios de Lingüística*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 173-192; AGUILAR E SILVA, V. M.: *Teoría de literatura*, Coimbra, Almedina, 1984, 6.ª ed., Vol. I, p. 197, y POZUELO YVANCOS, J. M.: *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 81.

15 SENABRE, R.: *Literatura y público*, cit., p. 16.

16 INGARDEN, R.: «Les fonctions du langage au théâtre», en *Poétique*, 8, 1971, pp. 531-538. También BOBES NAVES, M. C.: recoge esta diferenciación en sus *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña, 1988, pp. 52-54.

17 Estamos ante el problema de *valoración* que implica la dicotomía «texto principal texto secundario», problema que ha llevado a algunos autores a sustituirla por la de «texto dialogado/paratexto» (y que también rechazaremos en el presente artículo); ver THOMASEAN, J. M.: «Pour une analyse du para-texte théâtral», en *Littérature*, 53, 1984, pp. 79-103; CORVIN, M.: «Approche sémiologique d'un texte dramatique (*La Parodie d'Arthur Adamov*)», en *Littérature*, 9, 1973, pp. 86-100.

embargo, la función primordial de las indicaciones escénicas es la de *facilitar*, o mejor *permitir*, el paso a la representación hasta tal punto que si el texto escrito carece de ellas, el director, como muy bien advierte Kowzan, deberá crearlas para que dicha representación sea posible: «Parfois le texte écrit ne propose que le dialogue (avec très peu d'indications, même implicites, sur la mise en scène), ce qui oblige le(s) réalisateur(s) à remplir les autres couches du spectacle, privées d'un support textuel»¹⁸.

Es decir, la acotación es tan necesaria como el texto dialogado para que el texto dramático cumpla su realización. Pero es evidente que el lenguaje de la primera se encuentra en un plano muy diferente al del texto dialogado, un plano en el que la palabra está *destinada a desaparecer* como tal, está prevista para sufrir una transferibilidad (a gesto, decorado, tono de voz...). Esta situación puede ser una de las causas de esas consideraciones sobre el carácter «secundario» que se le ha adjudicado y a su vez la causa de esa falta de atención que ha recibido este tipo de texto en los estudios sobre teatro¹⁹. La acotación requiere, por lo tanto, su propio espacio puesto que, frente al discurso directo, tiene su propia función, su lugar de aparición y una forma propia; tiene por lo tanto una especificidad en sus caracteres funcionales, espaciales, sustanciales y pragmáticos. Genette utiliza estos caracteres para analizar el estatuto del mensaje paratextual²⁰. Aquí nos interesan como elementos que nos van a permitir definir un texto (el de la acotación) frente a otro contiguo (el del diálogo), pero no consideramos en absoluto la acotación como «paratexto» puesto que no es un simple «vestíbulo» del texto dialogado, no está situada, por lo tanto en esa zona indecisa, en ese umbral donde el teórico francés incluye, por ejemplo, los prefacios, títulos, ilustraciones... que rodean al texto y lo prolongan, que aseguran su presencia y recepción pero que no son necesarios para que el texto mismo tenga su realización. La lectura de las indicaciones escénicas no es facultativa, sino obligatoria tanto para el lector que accede al texto escrito y no a la representación, como para el director y el actor que necesitan de la acotación a fin de trasladar su información al texto representado (en forma gestual, de decorado, etc.). Es decir, el destinatario no es únicamente «algún tipo de lector» (como puede suceder, por ejemplo, en el paratexto puro: notas, prefacio, dedicatorias...) sino «todo tipo de lector»: sin la lectura de la acotación, el texto dialogado queda mutilado y su significación incompleta.

Si analizamos la especificidad de los caracteres sustanciales de la acotación

18 KOWZAN, T.: «Texte écrit et représentation théâtrale», cit., p. 371.

19 Evidentemente nos referimos a la *norma* del discurso de las acotaciones, no a los excepcionales casos de indicaciones teatrales que, como en el de Valle-Inclán, han sido objeto de abundantes estudios.

20 GENETTE, G.: *Seuils*, París, Seuil, 1987.

nos instalamos inmediatamente, en la aparición de una sintaxis determinada: el empleo de frases breves coordinadas o yuxtapuestas, de frases nominales y de enumeraciones²¹. Este empleo conlleva, a su vez, dos funciones específicas puesto que evidencia, por una parte, el deseo de crear una correspondencia entre palabras y gestos, palabras y decorados, etc.²² (ya hemos indicado que la acotación tiene como función primordial «facilitar el paso a la representación»), pero también evidencia el empeño, por parte del emisor, de evitar la subjetividad, a fin de que el mensaje dialogado sea percibido por el receptor sin interferencia alguna²³. De nuevo nos hallamos situados en el paralelismo, antes comentado, entre acotación teatral y discurso del narrador behaviorista que busca la mera presentación, que trata de evitar la interpretación subjetiva como emisor de la historia. Cuando la acotación nos precisa el diálogo del personaje con indicaciones del tipo «calmoso» o «riendo», el autor no está valorando ni mediatizando el diálogo, sino completándolo al situarse en la focalización del espectador que oirá las palabras del actor acompañadas de elementos que delaten estas actitudes, que indiquen los sentimientos que debe revelar el personaje.

La utilización del presente es otro rasgo específico de la forma que presenta este tipo de texto. H. Weinrich, en su *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje* emparenta los guiones con las indicaciones escénicas de las obras teatrales «en las cuales aparece el presente con tal regularidad que Holger Sten se pregunta si no habría que considerar el «présent scénique» como una nueva clase de tiempo»²⁴. Para algunos autores el presente de la acotación no es sino un imperativo implícito; según Ubersfeld, por ejemplo, en el discurso teatral predomina la función conativa; esta autora describe este tipo de discurso como una secuencia de órdenes o instrucciones destinadas al director, los actores y los propios espectadores²⁵. Efectivamente, el presente que aparece en la acotación tiene, frente al presente que puede aparecer en el texto dialogado, una función conativa; las precisiones de «impaciente», «desconcertada»... referidas al personaje que va a intervenir en el diálogo no significan únicamente (como sería en el relato) que dicho personaje esté impaciente o desconcertado, sino algo más:

21 BAAMONDE TRAVESO, G.: «Discurso atributivo y acotación escénica», en *Archivum*, XXXVI, 1986.

22 SEGRE, C.: «Función del lenguaje en *Acte sans paroles de Beckett*», en DÍEZ BORQUE, J. M. y GARCÍA LORENZO, L. (eds.) *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 195-216.

23 BAAMONDE TRAVESO, G.: Op. cit.

24 WEINRICH, H.: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1964. Ver STEN, H.: *Le temps du verbe fini* (indicatif) en française moderne, Kopenhague, Kongelige Danske videnskabernes selskab, Historisk-filologiske meddelelser, tomo 33, n.º 3, 1952, pp. 21 y ss.

25 UBERSFELD, A.: *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1978, pp. 255-258.

equivalen a «tiene que mostrar impaciencia» o «debe mostrarse en actitud de desconcierto». Ahora bien, esta función conativa en absoluto aparece destinada a los espectadores, puesto que en la representación la acotación escénica ha «sufrido» ya el proceso de transferibilidad antes analizado, se ha convertido en gesto, tono de voz, decorado... en elementos que para el espectador tienen una función informativa, pero que no suponen imperativo alguno; y en el caso del lector del texto teatral como receptor de la historia (no como director o actor que ha de llevarla a la «puesta en escena») tampoco posee, el presente de las acotaciones, dicha función: se limita a completar la información del texto dialogado.

Por último, directamente relacionado con los estatutos sustancial y funcional de la acotación dramática, creemos que está el denominado, por G. Prince, «discurso atributivo». Prince utiliza esta designación para todas aquellas locuciones y frases que, en un relato, acompañan al discurso directo y contribuyen a situar la palabra, su origen, su contexto y su finalidad²⁶. Las fórmulas que, según su estudio, presenta el discurso atributivo del relato son las siguientes (hay que advertir que Prince no considera prioritaria ninguna de ellas): a) verbos introductores seguidos del personaje que toma la palabra («dit-il», «s'écrit-elle»); b) adverbios que califican los actos de la palabra («imperturbably», «solemnly») y fórmulas que, en general, presentan el tono empleado en el discurso, la mímica de los interlocutores, sus gestos, el contexto —físico o de otro tipo— de las palabras expresadas, su significación profunda («Il n'y a pas que M. Vinteuil qui ait des voisins aimables, s'écriait ma tante Céline, d'une voix que la timidité rendait forte et la préméditation factice»); c) frases, en fin, que, junto a la elipsis completa del discurso directo, indican el gesto, el movimiento, la mímica... y reemplazan toda referencia a la palabra («Il hochait la tête: -Je ne sais pas»)²⁷.

Es evidente que, en lo que respecta al texto de las acotaciones estamos también en el terreno del «discurso atributivo», puesto que, como exige Prince en primer lugar, funcionalmente las frases y locuciones que componen este tipo de texto acompañan al texto dialogado (el discurso de la acotación se manifiesta en compañía del discurso directo) y contribuyen a situar la palabra, su origen, su

26 PRINCE, G.: «Le discours attributif et le récit», en *Poétique*, 35, 1978, pp. 305-313.

27 Gloria Baamonde toma fundamentalmente la primera fórmula («verbo introductor seguido del nombre del personaje que va a hacer uso de la palabra») para hablar de discurso atributivo y diferenciarlo de la acotación dramática (ya que en ésta no aparece semejante fórmula). De este modo, para la autora, el discurso atributivo «se parece» a la acotación cuando desaparece el verbo introductor. Para nosotros, como veremos a continuación, la acotación dramática no sólo «se parece» sino que «es» un tipo de discurso atributivo, puesto que si bien falta en ella la primera fórmula, se respetan todas las demás que puede adoptar dicho discurso (y que, repetimos, son tan importantes, para Prince, como la presencia del verbo introductor). Ver BAAMONDE TRAVESO, G.: op. cit.

contexto y su finalidad. Nos hallamos ante la función referencial, mediante la cual la acotación dramática nos remite hacia el interior del texto dialogado: el lenguaje de aquélla, aunque no pertenezca al texto dialogado, se incorpora a él para presentarlo, precisarlo, matizarlo. La distribución del discurso en el texto dramático agudiza estas características de la acotación, puesto que (como observa M.^a del Carmen Bobes) en la novela, dicha distribución, es un *continuum* en el que alternan diálogos, descripciones, valoraciones, etc., mientras que en el texto dramático hay una neta separación entre diálogos y acotaciones²⁸. Admitimos, por lo tanto, el criterio *referencialidad* como uno de los que establecen una oposición entre las acotaciones y el diálogo en el texto dramático; las excepciones que pueden aparecer en algunas obras (que incorporan también indicaciones escénicas en el texto dialogado o añaden una función poética al lenguaje de la acotación) no pueden invalidar la norma general de dicha referencialidad, gracias a la cual las indicaciones teatrales «diseñan la escenografía e informan sobre los movimientos, objetos, vestuario, etc., de los actores»²⁹.

Por otra parte, en cuanto a las fórmulas que presenta la acotación, podemos observar cómo también se ajustan a las tipificadas por Prince en el discurso atributivo del relato, con la única excepción de la presencia del verbo introductor (que desaparece en las indicaciones escénicas): en las acotaciones es general el uso de fórmulas utilizadas para presentar el tono del discurso de los personajes («(Con ironía) Ya está bien. No os metáis con ella. Pobrecilla»); la mímica de los interlocutores, sus gestos («Corre a echarse en sus brazos, mientras los demás acogen al recién llegado con cariñosos saludos...»); el contexto de las palabras expresadas en el texto dialogado, su significación profunda («Avergonzada, le propina un pellizco ¡Idiota!»); o las abundantes precisiones del tipo («furiosa»), «dulce», «(con temor)», etc. (Que acompañan al discurso directo del personaje); también es abundante el uso de frases que, unidas a la elipsis del discurso directo, indican únicamente el movimiento, la mímica..., reemplazando cualquier referencia a la palabra («Pausa. Los altavoces lejanos siguen sonando. JUANA está paralizada, con la mano en la boca y la angustia en el semblante ...»), «(Silencio)», «(Breve pausa)». En lo que respecta a la presencia de adverbios que

28 BOBES NAVES, M. C.: *Estudios de semiología del teatro*, cit., p. 54.

29 En su *Semiología de la obra dramática*, M.^a del Carmen Bobes niega que pueda admitirse una oposición radical «entre las acotaciones y el diálogo del texto dramático, ni por el criterio «literaridad», ni por el criterio «referencialidad» en el escenario». Sin embargo, ella misma añade cómo «hay que admitir que en la práctica, el diálogo desarrolla la historia escenificada sin aludir directamente a la situación inmediata, mientras que las acotaciones, sin valor literario por lo general [los subrayados son nuestros], diseñan la escenografía e informan sobre los movimientos, objetos, vestuario, etc., de los actores»: es decir, tienen un valor referencial. Ver BOBES NAVES, M. C.: *Semiología de la obra dramática*, cit., p. 65.

califican los actos de la palabra, si en el lenguaje atributivo del relato es muy normal (como advierte Prince), en las acotaciones dichos adverbios se suplen mediante construcciones equivalentes, en la presencia de constantes complementos prepositivos o adjetivos adverbiales «(con dulzura)», «(indiferente)», «(maliciosa)», etc.). En consecuencia, podemos afirmar que la acotación puede considerarse claramente *un tipo de discurso atributivo*, tanto en su estatuto sustancial como en el funcional y el pragmático.