

## Discurso atributivo y acotación dramática

El diálogo de una novela o de una obra dramática es de la misma naturaleza: es un simulacro de diálogo auténtico que tiene, en última instancia, un emisor único (el autor)<sup>1</sup>.

Efectivamente, en uno y otro caso, el autor cede la palabra a sus personajes y les hace decir esto o aquello, según su interés en cada momento. No existe, por tanto, sino una fingida diversidad de hablantes. He aquí la principal diferencia con lo que es un auténtico diálogo, en el que los hablantes se expresan libremente sin que exista una instancia intermedia unificadora que oriente, controle y mediatice sus réplicas.

El control de los hablantes ficticios por parte del autor puede manifestarse con mayor o menor claridad tanto en las novelas como en las obras dramáticas y bajo modos diversos. El modo de manifestación más inmediato de esta instancia exterior al diálogo es el discurso atributivo en la novela, y las acotaciones escénicas en el teatro. Aunque discurso atributivo y acotación dramática no pueden equipararse totalmente ni por el grado de control que ejercen sobre la réplica del per-

---

(1) No empleamos aquí el término autor como sinónimo de escritor, sino como creación textual y sujeto discursivo de un texto ((Autor implícito para Booth). Sin embargo, tal como señala Linvelli, si el autor figura como hablante en el texto, (es el caso del discurso atributivo normalmente en una novela), hemos de hablar de narardor; mientras que, cuando desaparece como voz (en el texto dramático), hemos de hablar de autor. En adelante emplearemos estos términos, así entendidos.

Vid. LINVELLI, J.: *Essais de typologie narrative. Le vpoint de vue*. París, Librairie J. Corti, 1981, pp. 24-25.

sonaje, ni por su función, ambas formas discursivas mediatizan el discurso directo.

En el presente trabajo vamos a estudiar las diferencias o semejanzas de comportamiento del discurso atributivo y de la acotación dramática con respecto al discurso dialogado y las posibilidades de interacción entre las dos instancias enunciativas (autor-personaje), presentes tanto en la novela como en el drama.

Discurso atributivo es la denominación empleada por Prince<sup>2</sup> para designar el conjunto de locuciones y frases que acompañan al discurso directo en una narración. Su fórmula más habitual, tal como señala este investigador, es el verbo introductor seguido del nombre del personaje que va a hacer uso de la palabra. Suele preceder a la réplica del personaje, pero también puede ir intercalado o colocado al final de dicha réplica. Esta es la fórmula más sencilla que suele complicarse con indicaciones gestuales y paralingüísticas tanto del locutor como del interlocutor, reflexiones interiores del personaje, comentarios del narrador, etc.

Su elemento más característico, al menos tal como se presenta en las narraciones tradicionales, es el verbo introductor, elemento que desaparece en las indicaciones escénicas. Por ello, la presencia/ausencia de este verbo se ha tomado como uno de los criterios más claros de diferenciación entre el género narrativo y el género dramático.

El verbo introductor integra el discurso directo en la narración, impone su propia temporalidad y rebaja profundamente la calidad mimética del diálogo. En consecuencia, la voz del narrador se percibe como la verdadera autoridad del relato, mientras el diálogo retrocede a un segundo plano.

Hay que advertir, sin embargo, que este tipo de discurso es innecesario para la narración. De hecho, son muchos los cuentos y novelas que carecen de estas fórmulas atributivas. Pero no por ello su valor es desdeñable: constituye un factor

(2) PRINCE, G.: «Le discours attributif et le récit» en *Poétique*, n.º 35, 1978, pp. 305-313.

de legibilidad del texto y posee una gran importancia significativa por las relaciones que establece con el discurso directo.

En primer lugar, como hemos señalado anteriormente, rebaja la calidad mimética de los diálogos en diverso grado y contribuye a crear distintos planos en el relato. Pero además, tal como observa Prince<sup>3</sup>, también el tiempo del verbo atributivo está relacionado con la calidad mimética de la escena dialogada, según que la presente como ocurrencia única o captada en su desarrollo o reiteración. Esto ocurre cuando el verbo introductor está en imperfecto: la escena no es, entonces, una auténtica escena, ya que no está captada ni como acto completo ni como incidencia única.

En segundo lugar, por medio del verbo introductorio, las voces de las dos instancias enunciativas que concurren en todo texto narrativo, entran en contacto. Entre ambas instancias se produce un contagio recíproco. Y, como advierte Bajtin<sup>4</sup>, a propósito de la relación que se establece entre el discurso del narrador, en general, y el discurso directo, tal relación funciona en doble sentido: de la palabra del narrador a la del personaje y viceversa (de la del personaje a la del narrador). Esta interacción de voces aparece también entre el discurso atributivo y los diálogos en las obras narrativas; y las posibilidades significativas a que da lugar son más ricas y variadas que las creadas en un texto dramático entre acotaciones y diálogos.

Cuando la primera instancia enunciativa toma preeminencia sobre la segunda, el discurso atributivo se carga de las apreciaciones subjetivas del narrador que, de este modo, invita al lector a entender las palabras del personaje desde su postura ideológica. En este caso el contenido del diálogo pierde independencia en la medida que el discurso atributivo debilita su grado de objetividad, reforzando, en cambio, las marcas apreciativas de la valoración positiva o negativa del narrador.

Este tipo de control se hace más evidente cuando el narrador muestra su falta de adhesión a las palabras del personaje,

---

(3) Vid. PRINCE, G.; art. cit., pp. 310-311.

(4) Vid. BAJTIN, M.: *Le marxisme et la philosophie du langage*, Ed. de Minit, 1979, pág. 185.

descalificándolas de algún modo, ya sea por medio de un gesto, de una entonación, de un apelativo o de una valoración negativa explícita. Podemos citar como ejemplo el discurso atributivo de las novelas esperpénticas de Valle-Inclán, en el que el narrador da a conocer su valoración depreciativa, peyorativa en muchos casos, del personaje o de sus palabras:

«Don Abelardo López de Ayala, tendido el alón de gallo barroco, cacareó, encendida la cresta de retóricos galanteos:

—Marquesa, ha heredado usted el estro narrativo de las grandes damas que ilustraron la Corte de Francia. Nos ha comunicado usted la emoción dramática y cautivante que tienen las mejores páginas de Alejandro Dumas»<sup>5</sup>.

El discurso atributivo, en este caso, además de descalificar anticipadamente las palabras de López de Ayala, cumple una función metalingüística<sup>6</sup>, indicando de qué tipo de discurso se trata (*retóricos galanteos*) e incluso el estilo en el que está escrito (*gallo barroco*). Por todo ello, la labor interpretativa del narrador es muy importante.

En otros casos no existe esta actitud interpretativa, pero el narrador nos muestra, de algún modo, su postura respecto a las palabras del personaje. Veamos otro ejemplo tomado de *Viva mi dueño*:

«La Católica Majestad tenía una dura resolución en las pupilas de turquesa:

—Es asunto de conciencia que sólo encumbe a la Real familia. Narváez, autorizado por mí, pudo permitirse un consejo... ¡Más, no!

Chifló el Rey Consorte:

—Su Santidad acaba de agraciar a nuestro sobrino con el título de Príncipe de Borbón. Eso significa el reconocimiento de su jerarquía como vástago del inolvidable Rey Fernando: desde ese momento es indudable la obligación moral que pesa sobre la ra-

(5) VALLE-INCLÁN, R.: *La corte de los milagros*, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1973, pág. 198.

(6) HAMON, PH.: «Texte littéraire et métalangage», en *Poétique*, n.º 31, 1977, pp. 261-284.

ma española. El Gobierno no puede poner en entredicho los actos del Santo Padre»<sup>7</sup>.

Las palabras del Rey Consorte no hacen sino confirmar lo que la Reina ya ha decidido. El verbo introductor confirma la vacuidad de las mismas. Dentro del universo de la novela la descalificación resulta todavía más contundente, tanto por la caracterización negativa del personaje, como por la reiteración de este verbo ante la mayor parte de sus réplicas.

Con frecuencia se produce también el caso contrario: el discurso del narrador en sus fórmulas atributivas. Esto ocurre cuando el autor se sitúa en la óptica del personaje, pero sigue narrando con su voz. Así por ejemplo, cuando Quintín Pereda acude a la delegación de policía para delatar a la Chinita, el narrador se sitúa en la perspectiva del indiano y del jefe de policía y el discurso atributivo anticipa la valoración positiva que les merece a ambos este acto (negativo y de consecuencias fatales):

«El Coronel-Licenciado López de Salamanca le *felicitó* por su *civismo*:

—Don Quintín, la colaboración tan espontánea que usted presta a la investigación policial merece todos mis plácemes. Le felicito por su meritoria conducta, no relajándose de venir a reponer en esta oficina, aportando indicios muy interesantes»...<sup>8</sup>.

El subrayado es nuestro).

Las palabras del jefe de policía confirman las apreciaciones positivas, anticipadas previamente por el discurso atributivo.

Esta disociación entre voz y focalización<sup>9</sup> puede percibirse igualmente a través del nombre o apelativo que acompaña al verbo introductor. Mario Rojas observa<sup>10</sup> que en *Pantaleón*

(7) VALLE-INCLÁN, R.: *Viva mi dueño*, Madrid, Espasa Calpe, colec. Austral, 1976, pág. 93.

(8) VALLE-INCLÁN, R.: *Tirano Banderas*, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1980, pág. 134.

(9) Para la distinción entre narrador y focalizador, vid. GENETTE, G.: *Figures III*, París, Ed. du Seuil, 1972, pág. 203.

(10) Vid. ROJAS, M.: «Tipología del discurso del personaje en el texto narrativos», en *Dispositio*, n.º V-VI, 1980-81, pág. 37. Para la relación entre el nombre del personaje y el punto de vista, vid. USPENSKY, B.: «Poétique de la composition», en *Poétique*, n.º 9, 1972, pp. 126-134.

y las *visitadoras* de Vargas Llosa el nombre del protagonista que aparece en la fórmula atributiva cambia en función del locutor o del interlocutor. Pantalón es *Pantita*, para su mujer; *el capitán Pantoja*, para sus compañeros; o *el señor Pantoja*, para las *visitadoras*.

Hasta aquí hemos hablado de las consecuencias, en el orden significativo, de la relación entre el discurso directo y discurso atributivo cuando éste se presenta en su forma canónica, es decir, con el verbo introductor. Pero buena parte de la literatura narrativa actual ha tratado de romper con la diferenciación de instancias enunciativas, desdibujando los límites entre ellas. Por ello, con frecuencia prescinde de sus elementos más característicos —el verbo introductor, los dos puntos, las delimitaciones gráficas, los guiones, huecos en el texto, etc.— y juega con la confusión de voces. Así, por ejemplo, en las obras de Vargas Llosa, autor muy innovador por lo que al discurso atributivo se refiere, se puede observar la mezcla de distintos tipos de discurso (directo, indirecto, indirecto libre), introducidos únicamente por la conjunción *y*, seguida de un nombre propio o de un pronombre personal. Podemos tomar como muestra un fragmento de *Los cachorros*, en el que aparece esta fórmula atributiva:

«Y él no era por eso, Mañuco, le podía decir sí pero ¿y después? Tomaba su cerveza y se le iba la voz y Lalo después sería después, ahora caéle y ya está, a lo mejor dentro de un tiempo se iba a curar y él, Chotito, ¿y si Tere sabía, si alguien se lo decía?, y ellos no sabía, nosotros ya la confesamos, se muere por tí...<sup>11</sup>»

Como se puede observar, el resultado es la confusión de voces y formas discursivas que obligan al lector a participar activamente en la re-creación del universo narrativo, mediante la lectura.

Pero la desaparición del verbo introductor a menudo persigue otros fines: la búsqueda de una narración más objetiva, muy similar a la del teatro. El discurso atributivo se parece entonces a la acotación dramática y se limita a indicar el nom-

(11) VARGAS LLOSA, M.: *Los cachorros*, Madrid, Cátedra, 1973, pág. 104.

bre del personaje, el gesto, la entonación, datos espacio-temporales, etc. Como consecuencia de ello la influencia de la voz del autor sobre el discurso del personaje se hace más débil y no se percibe con igual claridad.

A continuación vamos a hablar brevemente de la acotación dramática para tratar de determinar la calidad del control que, a través de ella ejerce el autor sobre el discurso directo.

La acotación, entendida ampliamente, contiene: el título de la obra, el nombre de los personajes, las indicaciones de tiempo y lugar, la descripción-narración de escenas mudas, el gesto, el decorado, etc. Pero aquí nos interesa especialmente la que describe el contexto situacional de los diálogos.

El texto de acotación refleja, en primer lugar, la voluntad del autor de escribir para el teatro<sup>12</sup>. Esto quiere decir que está destinado a la representación y su mensaje va dirigido principalmente al director de escena y a los actores. A ello se debe, en parte, la nítida delimitación entre acotaciones y diálogos: la acotación escénica suele estar escrita en letra cursiva y, con frecuencia, aparece entre paréntesis.

Hemos de señalar también que el texto de acotación presenta una sintaxis determinada: frases breves coordinadas o yuxtapuestas, frases nominales, enumeraciones, escasez de adjetivos.

Este particular empleo de la sintaxis pone de manifiesto el deseo de crear una correspondencia entre palabras y gestos, palabras y decorados, frase y acción, etc.<sup>13</sup>. Evidencia asimismo el empeño de evitar la subjetividad del sujeto emisor para que el mensaje del diálogo sea percibido sin interferencias.

Por otra parte las acotaciones están escritas en presente, pero este presente es un imperativo implícito. Transmite órdenes que transformarán las palabras en signos no verbales en el escenario. Así, una frase como «ella llora» es una indica-

(12) Vid. UBERSFELD, A.: *Lire le théâtre*, Editions sociales, París, 1978, pág. 258.

(13) Vid. SEGRE, C.: «Función del lenguaje en *Acte sans paroles* de Beckett», en *Semiología del teatro*, textos seleccionados por José M.<sup>a</sup> DÍAZ BORQUE y Luciano GARCÍA LORENZO, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 195-216.

ción al actor para que llore. Esto quiere decir que el mensaje de las acotaciones remite únicamente a referentes escénicos. El carácter imperativo se percibe ya en la lectura del texto como una invitación al lector para que supere la linealidad de la escritura y mantenga actualizado, en su imaginación, el contexto extralingüístico al que el diálogo remite continuamente.

Al igual que ocurre con el discurso atributivo en la novela, el texto dramático puede prescindir de las acotaciones, entendidas como indicaciones de puesta en escena (no así cuando describen acciones mudas, cuando indican el nombre de los personajes o el título). De hecho, en las obras clásicas no hay acotaciones explícitas. En ellas, el contexto de los diálogos se deduce del propio diálogo, por una parte; y del sentido total de la obra, por otra. En el teatro actual, en cambio, el texto de acotaciones adquiere una enorme importancia y un relevante papel en el orden significativo. Con frecuencia contiene una carga significativa tan grande como el texto dialogado y, en ocasiones, incluso mayor. Este es el caso del teatro del absurdo, en el que el diálogo se ha transformado en una conversación que cobra sentido gracias a las acotaciones. Así, en *Esperando a Godot* de S. Beckett, los silencios, subrayados con insistencia en la actuación, y los gestos reiterados, monótonos, nerviosos, contribuyen a transmitir, en mayor medida que la palabra, las dificultades de comunicación y la situación angustiosa que viven los personajes.

Así pues, la presencia de acotaciones explícitas en la obra dramática delata la intervención del autor, que desea mostrar, más o menos abiertamente, su actitud hacia el universo representado. Por tanto, este texto mediatiza siempre, en alguna medida, el discurso dialogado. A este respecto, apunta Veltrusky<sup>14</sup> en su estudio sobre el drama, que, cuando un autor quiere indicar de antemano en qué sentido han de ser entendidas las réplicas de los personajes, o bien hace uso de amplias acotaciones, o bien, introduce un personaje (raisonneur, narrador o coro) que, adoptando una posición distanciada, las comenta desde la óptica del autor.

---

(14) VELTRUSKY, J.: *Drama as literature*, The Netherlandes Lisse, The Peter De Ridder Press, 1977, pág. 32.



Este control que ejerce el autor sobre el diálogo mediante las anotaciones escénicas es variable y se muestra con mayor o menor nitidez, según las obras y los autores. En algunos casos límite, abandonando su posición implícita, comenta y evalúa abiertamente las palabras del personaje. En estos casos su función está muy próxima a la del narrador en la novela.

Veltrusky<sup>15</sup> señala, en la obra citada anteriormente, que un procedimiento habitual, usado por los autores dramáticos para mediatizar los parlamentos de un personaje, es la descripción de dicho personaje de tal manera que sugiera al lector cómo ha de interpretar sus palabras a lo largo de toda la obra. También observa que el nombre del personaje puede resultar un modificador del significado de las réplicas en el sentido deseado por el autor. Así un nombre grotesco nos pone en guardia incluso antes de que el personaje diga nada.

Hay que hacer notar, sin embargo, que son las indicaciones cinésicas y paralingüísticas las que mediatizan más directamente la literalidad de los diálogos y pueden llegar a contradecir el significado de las palabras.

Indicaciones paralingüísticas (del tipo: *con ironía, con sarcasmo, aterrado*, etc.), inciden de forma inmediata sobre el mensaje del diálogo.

Lo mismo podemos decir del gesto: el gesto que acompaña, precede o sigue a una réplica, puede confirmar, desmentir o modificar en algún grado el mensaje del diálogo<sup>16</sup>.

Por otra parte el autor juega con posibilidades diversas en la reproducción de entonaciones, voces y gestos, que van desde la reproducción analógica de la entonación y gestos reales a la reproducción expresionista, que conlleva una fuerte carga

---

(15) Vid. VELTRUSKY, J., op. cit., pp. 32 y s.s.

(16) Vid. GREIMAS, J. A. y COURTES, J.: *Semiótica (Diccionario razonado de teoría del lenguaje)*, Madrid, Gredos, 1982. La influencia del gesto sobre el mensaje verbal está hoy fuera de toda duda. Estos autores observan que la gesticulación, reducida tradicionalmente a un papel sin importancia, como simple auxiliar de la palabra, tiende a considerarse en la actualidad como «gestualidad de enmarcamiento» que sirve de soporte a la enunciación y tiene una función modalizadora sobre el mensaje verbal.

ideológica por parte del autor y ejerce, por tanto, un mayor control sobre la palabra.

La manipulación del autor se revela igualmente con claridad por medio de la disociación entre palabra y gesto, disociación con un alto rendimiento significativo que los autores dramáticos suelen prodigar.

De todo lo expuesto, podemos sacar una conclusión: discurso atributivo y acotación dramática poseen un estatuto semiológico de distinta naturaleza, como se desprende del análisis que hemos realizado. Esto es así, a pesar de la mediatización que ambos tipos de texto ejercen sobre el diálogo.

GLORIA BAAMONDE TRAVESO