

UNA APROXIMACIÓN SEMIÓTICA A LA ANOMALÍA ENUNCIATIVA *APARTE* EN EL DRAMA.

ROBERTO MATAMALA ELORZ
UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE

Resumen: El presente artículo resume el estudio semiótico del aparte teatral en el texto dramático. Comienza por exponer brevemente metodología e hipótesis para luego extraer del corpus una taxonomía, de la cual puede obtenerse el paradigma y desde aquí el sintagma de la anomalía enunciativa, que precede a la presentación de las conclusiones con que finaliza el trabajo.

Palabras claves: Aparte, semiótica, anomalía, enunciativa.

Abstract: The present article studies semiotically the theatrical aside in the dramatic text. It begins to expose methodology and hypothesis it stops then to extract of the corpus a taxonomy, of which the paradigm can be obtained and from here the syntagma of the enunciative anomaly, that proceed to the presentation of the conclusions with which the work concludes.

Key word: Aside, semiotic, anomaly, enunciative.

Résumé: Cet article résume l'étude sémiotique de l'apart théâtral dans le texte dramatique. Il commence pour exposer brièvement la méthodologie et l'hypothèse pour extraire du corpus une taxonomie dont on peut s'obtenir le paradigme et le syntagme de l'anomalie énonciative, qui précède à la présentation des conclusions avec lesquelles le travail finalise.

Mots-clés: À part, sémiologie, anomalie, énonciatif.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando, luego de exponer el vastísimo dominio de la semiótica, Umberto Eco expresa, con cierta ironía, que esta es "(...) una disciplina de ambiciones imperialistas insoportables, que tiende a ocuparse de todo aquello de lo que, en épocas diferentes y con métodos distintos, se han ocupado las ciencias naturales o las ciencias humanas." Y que, al agregar "(...) de lo que se trata es de ver que, en dichos dominios de intereses (comunes en tantos sentidos a otras disciplinas), puede ejercerse una observación semiótica de acuerdo a sus

Nota: Becario de la Universidad Austral de Chile. Con el apoyo del Ministerio de Educación de la República de Chile a través del Programa MECE Educación Superior."

mismas modalidades” (Eco, 1976, p.30), está reconociendo que hay una teoría capaz de traer una mirada nueva a problemas antiguos y que esta mirada debe tener características propias acordes con el tema a tratar. Y el problema que nos ocupará tiene un diacronismo interesante: mientras la reflexión sobre el teatro se remonta (¡era que no!) a Aristóteles, el estudio de uno de sus componentes, el *aparte*, al que está dedicado esta tesis, tiene escasos antecedentes.

Tenemos pues ante nosotros: 1.- un objeto estudiado ampliamente y sobre el cual se ha reflexionado durante más de dos mil años; 2.- inmerso en este, un fenómeno particular sobre el cual conocemos solo el trabajo publicado en 1986 de Magdalena Cueto; y 3.- una disciplina “invasora” de muchos campos, provista de una mirada nueva, iniciada en rigor en 1969, año de la carta constitutiva de la *International Association for Semiotics Studies- Association Internationale de Semiotique* (Eco, 1976, p.17), con antecedentes que se remontan a una preocupación filosófica por el signo de larga data y que, a comienzos del siglo pasado, con Saussure y Peirce, establecen una sistematización disciplinaria, de más está decirlo (Marty, 1992, p.19), y que ha permitido profundizar y sistematizar los estudios sobre el teatro, especialmente los dedicados a su vertiente espectacular.

En relación a lo específico de este trabajo, el *aparte* es, en el teatro, aquel recurso que permite al personaje decir algo – en voz audible para el público– para sí o para alguno o algunos de los otros personajes en escena, sin que los excluidos de este lo escuchen. Es la definición del diccionario de este fenómeno, que como tal lo clasificamos mientras no podamos discutir más profundamente su esencia: “(...) 4.m. Lo que en la representación escénica dice cualquiera de los personajes de la obra representada, como hablando para sí o con aquel o aquellos a quienes se dirige y suponiendo que no lo oyen los demás (...)”. (DRAE, 1992, p.163)

Se trata entonces de una “convención particular”, fuertemente codificada, que no vulnera el código teatral, sino solamente las “convenciones generales” del espectáculo (Cueto, 1986, p.245)

2. HIPÓTESIS DE TRABAJO

Lo que aquí queremos demostrar es que:

2.1.- El *aparte* está signado singularmente por diversos procedimientos en el texto dramático (Uso de la acotación */(Aparte.)/* u otras acotaciones, uso de

paréntesis, comillas, guiones, didascalias del texto del diálogo y combinaciones de estos procedimientos) y cuya concreción se manifiesta en el contexto que provee de su calidad a los signos, es decir, los códigos del lector.

Y que,

2.2.- Todos estos procedimientos consisten esencialmente en la adición de un signo indiciar a determinadas unidades de texto, generalmente del diálogo que, por esta yuxtaposición, adquieren un significado distinto, tanto a nivel de texto dramático, como a nivel de texto espectacular.

3. METODOLOGÍA

Metodológicamente, he establecido:

- Un objeto de estudio: el aparte teatral.
- Una investigación casuística, como consideración de los diversos casos particulares que informan sobre el objeto de estudio, en:
 - Un corpus determinado: antología del Teatro Español desde sus primeras manifestaciones hasta Fernando Arrabal, desde el cual he definido:
- Una taxonomía, en relación a su formulación dramática y en relación a su realización teatral.
- Una estructura sintagmática, y
- Una brevísima mención a una interpretación hipocodificada de sus funciones, para desde todo lo cual inferir.
- Conclusiones.

Luego, lo que aquí pretendo es: 1.- recoger desde un corpus determinado, los signos explícitos o implícitos, que revelen el /aparte/; 2.- darles tratamiento de signo; para, 3.- integrarlos semióticamente al nivel de texto teatral que corresponda; 4.- definirlos; y, 5.- comparar lo analizado y discutido con las hipótesis.

4. CORPUS: DETERMINACIÓN

Si bien la determinación del corpus (que se consigna en anexo), tiene como todo conjunto antológico, algún grado de arbitrariedad, puedo decir en su favor que en su mayor parte está basada en dos antologías previas, *Teatro Clásico*

Español y Antología de Piezas Cortas de Teatro; en las menciones de *El Teatro Español Hoy* de García Lorenzo; y, en la participación marginal de otros, que son clásicos universales. Puedo decir también que es indudable que el Teatro Español tiene para nosotros un carácter modélico, que se puede demostrar históricamente; que su Siglo de Oro es una de las etapas cumbres del Teatro Universal; y, por tanto, me ha parecido pertinente recoger de él la base casuística de este estudio.

El número de apartes encontrados en cada obra va desde aquellas que no los tienen, como *El Gran Teatro Del Mundo*, *Prohibido Suicidarse En Primavera*, *La Barca Sin Pescador*, etc. hasta aquellas que cuentan con numerosísimos, tales como los 86 de *El Pañuelo De La Dama Errante* y los 65 de *La Verdad Sospechosa*.

Para la presente investigación inventarié todos los apartes de las obras del corpus, pero he citado solo aquellos que determinan formas y funciones diversas, evitando repeticiones innecesarias.

5. EL APARTE EN EL TEXTO DRAMÁTICO

Al nivel de texto dramático el aparte es presentado como una didascalia que presta otra significación a determinada parte del texto del diálogo, puesto que este texto no es percibido por todos los participantes en la escena, sino por alguno o algunos de ellos. Incluso el texto afectado por la didascalia puede ser solo dicho para quien lo enuncia, lo que constituye el caso del aparte /*(Para sí.)*/ y es en este caso un pequeño soliloquio. La didascalia puede ser signada explícitamente, mediante palabras en una acotación y/o signos ortográficos, o corresponder a una didascalia del texto dramático sin indicación explícita y solo deducible del mismo texto del diálogo.

En consecuencia, en lo formal podemos dividir el aparte en tres grandes tipos, según su derivación:

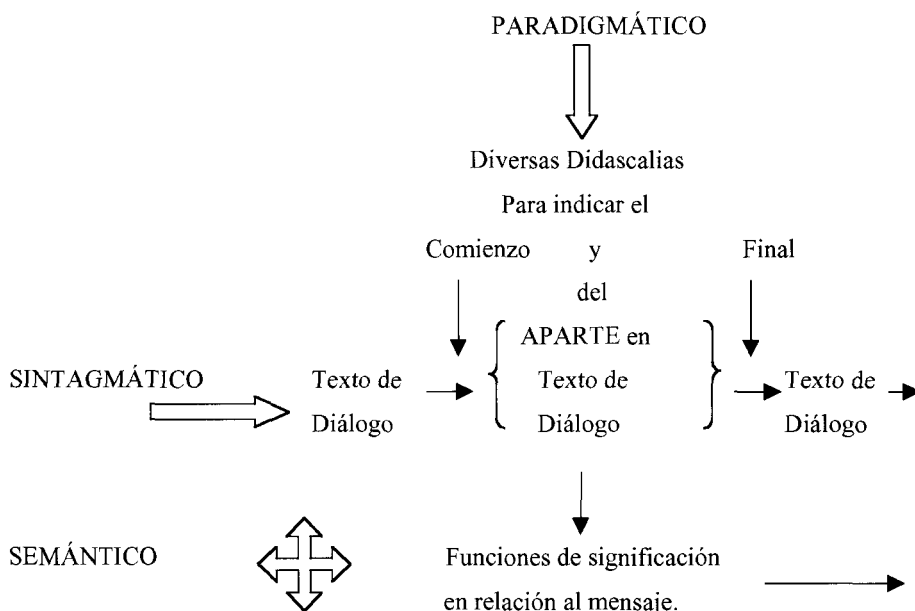
APARTE	{	Derivado de una ACOTACIÓN Derivado de SIGNOS ORTOGRÁFICOS Derivado de las DIDASCALIAS DEL TEXTO DEL DIÁLOGO
--------	---	---

Y, desde el punto de vista del alocutor:

APARTE	{	PARA OTRO(S) PARA SÍ
--------	---	-------------------------

El texto del diálogo así construido —el texto acotado por las didascalias significantes de /aparte/, ya pertenezcan al texto de las acotaciones, a signos ortográficos o a palabras del texto del diálogo—, tiene que ver con lo inverosímil aceptado, y puede no solo prestar nueva significación al desarrollo dramático mismo, sino también cumplir una serie de funciones informativas que prestan nueva entropía al mensaje (Eco, 1992, p.74), tales como crear tensión dramática respecto del ``fuera'' y el ``dentro'' de los personajes, informar al lector respecto al carácter del personaje aludido, cataforizar una acción, etc. A este respecto he definido 32 diversas funciones del aparte en el campo del corpus, las que es imposible incluir en este artículo.

Por lo tanto, enfocaremos al aparte, desde un punto de vista formal, como sintagmático en relación a la estructura del texto dramático y como paradigmático, en cuanto a la variedad del signo empleado para manifestarlo. Y, en un segundo nivel de análisis, nos preocuparemos de su funcionalidad significativa en la semiosis del texto.



Pero examinemos en primer lugar algunas de las formas que asume este signo en los textos dramáticos, para intentar definir de qué tipo de signo se trata.

Este examen nos llevó a intentar una taxonomía de los apartes en relación con los signos que lo indican y el ámbito de su acción respecto del texto del diálogo, para lo cual consideramos como didascalias los paréntesis, la acotación aparte, las comillas, los guiones, las uniones de estos procedimientos, la abreviatura /Ap./, la inclusión de nombres de personajes junto al aparte, las acotaciones, las didascalias del diálogo y casos singulares, en el marco del contexto de las respectivas escenas.

6. TAXONOMÍA¹ DEL APARTE EN EL TEXTO DRAMÁTICO. CASUÍSTICA DEL CORPUS²

A continuación, ejemplificamos algunos casos:

6.1. / (Aparte.) / antecede al texto del diálogo.

El ejemplo es del entremés el *Juez De Los Divorcios* de Cervantes.

SOLDADO. (Aparte.) Por Dios, que he de ser leño en callar y en sufrir. Quizás con no defenderme ni contradecir a esta mujer el juez se inclinará a condenarme; y, pensando que me castiga, me sacará de cautiverio, como si por milagro se librase un cautivo de las Mazmorras de Tetuán.

6.2. El texto del diálogo correspondiente al aparte se escribe entre paréntesis³

Don Juan Tenorio de José Zorrilla, Acto I, Escena VII.

DON GONZALO, BUTTARELLI,

D.Gonzalo. Cúbrome, pues, y me siento.
 (Se sienta en una mesa a la derecha y se pone el antifaz)

Buttarelli. *(Curioso el viejo me tiene*
 Del misterio con que viene...
 Y no me quedo contento
 Hasta saber quién es él)
 (Limpia y trajina, mirándole de reojo)

¹ He encontrado en el corpus 12 formas diferentes, con también 12 variaciones de las mismas, de presentar el aparte, de las cuales se muestran tan solo los ejemplos que me parecen más significativos.

² Nos resulta imposible citar texto en cursiva, debido a que la cursiva es en muchos casos parte significativa en el sintagma de la anomalía.

³ El texto del diálogo entre paréntesis se incluye sin cursiva en el original, cuyo uso se reserva para las acotaciones.

D.Gonzalo. (¡Que un hombre como yo tenga
que esperar aquí, y se avenga
con semejante papel!
En fin, me importa el sosiego
De mi casa, y la ventura
De una hija sencilla y pura,
Y no es para echarlo a juego.)

6.3. *El aparte se indica con los nombres del o de los personajes incluidos, en la forma: /(Aparte a [personaje(s)])/.*

El aparte puede también indicar quién o quiénes son los personajes de la escena que oyen lo que el personaje dice. Así, por ejemplo, en *La Dama Boba*, escena XVI del Acto

OCTAVIO. — (*Aparte a Nise.*)
Por la calle de Toledo,
Dicen que entró por la posta.

En la escena XX del Acto II de la misma obra se aprecia un aparte en el que se incluyen dos personajes.

LAURENCIO. — (*Aparte a Duardo y Feniso*)
Seáis los tres bien venidos
A la ocasión más gallarda
Que se me pudo ofrecer; (...)

6.4. *El aparte es indicado por una acotación.*

El aparte puede ser indicado también con una acotación, que claro no es simplemente la mención de (*Aparte.*), como se ve en el siguiente texto de la escena II, Acto I de *Don Juan Tenorio*.

Buttarelli. (*Hablando consigo mismo.*)
No, no me engaño:
esta noche cumple el año,
lo había olvidado.

O, en la escena XVI del segundo acto de *La Verdad Sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón⁴.

⁴ He mantenido la ortografía de las versiones consultadas.

TRISTÁN. — (*Al oído á su amo.*)
¿Es ella?

6.5. *El aparte asume la forma: / (Aparte [acotación]) o / ([Acotación] Aparte.)*

Aparte precedido de una acotación de movimiento, en *Los Intereses Creados*, Acto Primero, Cuadro Segundo, escena última.

CRISPÍN. — (*Que aparece por la segunda izquierda. Aparte.*)
¡Noche, poesías, locuras de amante!...
¡Todo ha de servirnos en esta ocasión!
El triunfo es seguro! ¡Valor y adelante!
¿Quién podrá vencernos si es nuestro el amor?

Y en *Don Álvaro O La Fuerza Del Sino*, Jornada Primera, escena IV.

CANÓNIGO. — Buenas noches, caballeros; me voy, que empieza a ser tarde.
(*Aparte, yéndose.*) Sería faltar a la amistad no avisar al instante al marqués de que don Álvaro le ronda la hacienda. Tal vez podemos evitar una desgracia.

6.6. *El aparte es deducible del texto del diálogo sin significación explícita.*

Hay también casos en que el aparte no está indicado de modo alguno y este debe deducirse del diálogo. Así en *El Retablo de las Maravillas* de Miguel de Cervantes, se pueden contar cinco de este tipo de apartes, a saber:

El primero, del tipo / Aparte a un personaje /, es decir, en un caso:

/ (*Aparte a Chanfalla.*) / y en el otro: / (*Aparte a Chirinos.*) /. En este caso los dos pícaros tratan dos temas que no pueden ser oídos por los del pueblo, lo que presta la didascalía del texto del diálogo para el aparte. Este termina con la apelación verbal (en primera persona del plural), /Vamos/, y la nominal /Autor/.

CHANFALLA. Señores, vuestras mercedes vengan, que todo está a punto, y no falta más que comenzar.

CHIRINOS. ¿Está ya el dinero in corbona?

CHANFALLA. Y aun entre las telas del corazón.

CHIRINOS. Pues doite por aviso, Chanfalla, que el gobernador es poeta.

CHANFALLA. ¿Poeta? ¡Cuerpo del mundo! Pues dale por engañado, porque todos los de humor semejante son hechos a la mazacona, gente descuidada, crédula y no nada maliciosa.

BENITO. Vamos, Autor; que me saltan los pies por ver esas maravillas.

(*Éntranse todos*)

Los siguientes cuatro, del tipo /(*Aparte.*)/ o /(*Para sí.*)/, están determinados por la didascalia del texto del diálogo en que se amenaza: “que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio”. Reconocer en voz alta ante los demás sería confesar estar “contagiado destas dos tan usadas enfermedades”.

CAPACHO. Milagroso caso es éste; así veo yo a Sansón ahora, como el Gran Turco. Pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo.

(...)

GOBERNADOR. Basta, que todos ven lo que yo no veo; pero al fin sabré decir que lo veo, por la negra honrilla.

(...)

CAPACHO. Yo estoy más seco que un esparto.

GOBERNADOR. ¿Qué diablos puede ser esto, que aún no me ha tocado una gota, donde todos se ahogan? Mas ¿si viniera yo a ser bastardo entre tantos legítimos?

(...)

Tampoco en *La Cueva De Salamanca* indica Cervantes los apartes de modo alguno y estos han de ser deducidos del texto del diálogo. En el primero de ellos usa la apelación para iniciarle y darle fin, aunque el aparte podría iniciarse en el primer texto de LEONARDA o en el primero de CRISTINA o en el siguiente de LEONARDA. Este es un típico caso de indeterminación del texto dramático el que solo tiene resolución fáctica en la producción del texto espectacular.

ESTUDIANTE. (...) Hame tomado a estas santas puertas la noche, que por tales las juzgo, y busco mi remedio.

LEONARDA. ¡En verdad, Cristina, que me ha movido a lástima el estudiante!

CRISTINA. Ya me tiene a mí rasgadas las entrañas. Tengámosle en casa esta noche, pues de las sobras del canastillo se podrá mantener el real; quiero decir, que en las reliquias de la canasta habrá quien adore su hambre; y más, que me ayudará a pelar la volatería que viene en la cesta.

LEONARDA. Pues ¿cómo, Cristina, quieres que metamos en nuestra casa testigos de nuestras liviandades?

CRISTINA. Así tiene el talle de hablar por el colodrillo, como por la boca. Venga acá, amigo: ¿sabe pelar?

El segundo y tercero son dudosos, ya que ambos textos del diálogo pueden ser considerados como apartes del tipo / Para sí./ o dichos como textos del diálogo a los otros personajes y esta resolución corresponde exclusivamente

al lector y/o a los creadores del texto espectacular. La resolución de estos casos estará determinada por las características de los personajes, según se decida que ellos sean más atrevidos o más fingidos y, por consiguiente, de un modo u otro aparezcan en el texto espectacular.

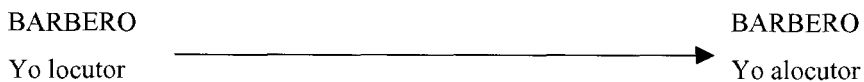
ESTUDIANTE. (...); y si lo han por sus capones, péseles el Turco y cómanselo ellos, y nunca del cuero les salgan.

BARBERO. Éste más parece rufián que pobre. Talle tiene de alzarse con toda la casa.

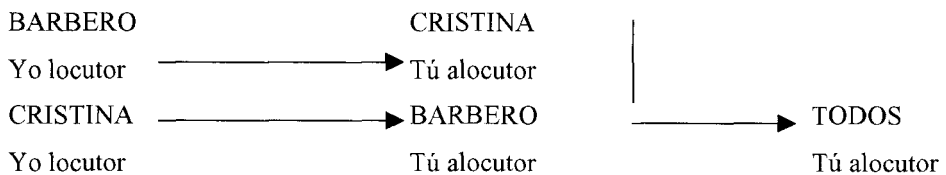
CRISTINA. No medre yo, si no me contenta el brío. Entrémonos todos, y demos orden en lo que se ha de hacer; que el pobre pelará y callará como en misa.

Nótese además que el aparte puede ser solo del barbero o prolongarse en el texto de Cristina hasta el primer punto, luego del cual hay una apelación.

/ Para sí /



O, asimismo,



El siguiente texto de CRISTINA puede considerarse como un aparte o dicho para todos, caso en el cual asumirá un carácter de burla para Pancraccio. También puede ser dicho fraccionado como aparte, diciéndose parte de él para los demás o partes solo para LEONARDA, puesto que CRISTINA puede temer a los demonios que el estudiante promete traer o a que sea descubierto el engaño que han armado con LEONARDA.

ESTUDIANTE. ¿No se contentará vuestra merced con que le saque de aquí dos demonios en figuras humanas, que traigan acuestas una canasta llena de cosas fiambres y comederas?

LEONARDA. ¿Demonios en mi casa y en mi presencia? ¡Jesús! Librada sea yo de lo que librarme no sé.

CRISTINA. El mismo diablo tiene el estudiante en el cuerpo: ¡plega a Dios que vaya a buen viento esta parva! Temblándome está el corazón en el pecho.

Los dos siguientes son apartes del tipo / Aparte a otro personaje /,

LEONARDA. ¡Ay, sin ventura! Aquí se descose; aquí salen nuestras maldades a plaza; aquí soy muerta.

CRISTINA. ¡Ánimo, señora, que buen corazón quebranta mala ventura!

Me he extendido en mostrar este tipo de apartes, puesto que en ellos se aprecia la importancia de las didascalias del texto del diálogo, especialmente en determinadas obras en que no se presentan acotaciones.

7. DEFINICIÓN DEL *APARTE* EN RELACIÓN AL CORPUS

Después de la exhaustiva revisión del corpus y de las múltiples maneras de cómo el aparte es presentado, podemos establecer una pequeña estructura común a todos los casos y es esta: una didascalia de /aparte/ afecta a un determinado texto del diálogo (que puede corresponder al texto de diálogo de uno o más personajes o a una parte de un texto de diálogo de un personaje), mediante una proscripción para que determinados personajes escuchen lo dicho en voz alta.

Hemos examinado hasta el momento el aparte en sus procedimientos, para concluir que el aparte es, en principio, un indicio, en el cual el signo no es puramente arbitrario, sino que está conectado con el objeto de una manera causal, tal como la flecha que indica la salida de un edificio, un circuito señalizado, etc. “La ley considerada, internalizada por el intérprete, prescribe que de las características de la flecha solo hay que conservar la dirección de su eje y el sentido que va desde las plumas a la punta, excluyendo todas las demás.” (Marty, 1992, p.123) los pronombres demostrativos, tales como aquel, este, ese y locuciones adverbiales como aquí arriba, aquí abajo, acá cerca están también en conexión con sus objetos. Lo mismo podemos decir en el ámbito gestual de un dedo apuntando en una dirección y, por supuesto, a un objeto o del movimiento de cabeza que apunta a determinada persona. Pero, esto nos indica solo hacia qué porción del texto del diálogo está dirigido el aparte, pero no en qué consiste.

También hay un gesto de nuestra cotidianidad cultural que indica /apartar/, que se realiza con una o ambas manos extendidas al frente y con las palmas dirigidas hacia fuera del eje del cuerpo, o en el caso de “apártate” con la mano realizando una semi-torsión desde la muñeca y alejando la punta de los

dedos del cuerpo, acompañado normalmente con un levantamiento del pecho y la cabeza. Como se puede ver este caso es más complejo puesto que hay una pequeña sintaxis formada por dos signos: uno, que llama la atención hacia el objeto (dirección de las manos); y otro, que indica una acción, el “separarse” (semi-torsión desde la muñeca y alejando la punta de los dedos del cuerpo). De la misma manera, tenemos un signo que indica el “acércate”, con una sintaxis igual, tan solo que esta vez la punta de los dedos gira hacia el eje del cuerpo y este se inclina, junto a la cabeza hacia su centro. Incluso la sintaxis de estos gestos puede considerar un tercer elemento, la cualidad del movimiento esperado: “acércate rápido” implica un tercer signo, la velocidad del movimiento de semi-torsión, que es un signo icónico (cuali-signo).

El aparte funciona de parecida manera. Tenemos:

I.- Un objeto de experiencia y una ley que prescribe las cualidades de ese objeto, que se asocian convencionalmente a un concepto general, es decir a una clase existente de hechos, en este caso / Aparte / ya sea explícito o implícito en las didascalias del texto. Esto es, un SÍMBOLO REMÁTICO (LEGISIGNO).

II.- Que contiene:

II.i.- Un objeto de experiencia y una ley que prescribe mediante qué conexión real ese objeto dirigirá la atención hacia otro objeto, es decir, los signos específicos que marcan el aparte, las didascalias del texto que lo acotan a determinada porción del diálogo del texto. Esto es, un LEGISIGNO INDICIAL REMÁTICO; y,

II.ii.- Un LEGISIGNO ICÓNICO (REMÁTICO), que se define por el hecho de darse un objeto de experiencia y una ley que prescribe las cualidades de ese objeto, las cuales podrían generar en la mente la idea de un objeto parecido: apartar, dejar de lado, segregar...

Y que está en conexión con:

III.- Un objeto de experiencia y de leyes que prescriben las cualidades de ese objeto que se asocian convencionalmente a hechos generales, uno de los cuales es una clase de hechos y los demás son las clases existentes abarcados por esos hechos, esto es un SÍMBOLO DICENTE (LEGISIGNO). En el caso del aparte, tenemos:

[[PERSONAJE A]]	dialoga	[[PERSONAJE B]]
- 1		- 2
Y,		
[[PERSONAJE A]]	no dialoga	[[PERSONAJE C]]
- 1		- 3

donde los dobles corchetes significan conceptos generales. En el caso de personajes simbólicos como Don Juan, El Criado y La Engañada el esquema semiótico requiere de corchetes simples.

[DON JUAN]	dialoga	[EL CRIADO]
- 1		- 2
Y,		
DON JUAN]	no dialoga	[LA ENGAÑADA]
- 1		- 3

Y en el caso de personajes no simbólicos,

JACINTA	dialoga	LUCRECIA
- 1		- 2
Y,		
JACINTA	no dialoga	DON GARCÍA
- 1		- 3

Entonces, la sintaxis del aparte sería la siguiente:

APARTE => SÍMBOLO REMÁTICO	$\left\{ \begin{array}{l} \text{LEGISIGNO} \\ \text{INDICIAL} \\ \text{REMÁTICO} \\ \text{LEGISIGNO} \\ \text{ICÓNICO} \\ \text{(REMÁTICO)} \end{array} \right\}$
U SÍMBOLO DICENTE I	$\left\{ \begin{array}{l} \text{SÍMBOLO REMÁTICO 1} \\ \text{SÍMBOLO REMÁTICO 2} \\ \text{LEGISIGNO ICÓNICO (+)} \end{array} \right\}$
U SÍMBOLO DICENTE II	$\left\{ \begin{array}{l} \text{SÍMBOLO REMÁTICO 1} \\ \text{SÍMBOLO REMÁTICO 3} \\ \text{LEGISIGNO ICÓNICO (-)} \end{array} \right\}$

Donde los corchetes muestran los signos incluidos, las U las uniones de la estructura; y los signos + y – la acción y la no acción (dialogar y no dialogar). En este caso el LEGISIGNO ICÓNICO dialogar, se refiere a la interacción más allá de la emisión fónica, aunque es esta predominante.

Examinemos si esta estructura, bastante sencilla de usar como modelo en la interpretación de apartes simples, funciona en el caso de apartes complejos, tal como el ya citado de *La Dama Boba*.

La escena es la siguiente, considerando que tan solo los dos primeros apartes están explicitados. He numerado los textos de diálogo sucesivos para mayor claridad:

- I.- TURÍN (*Aparte a Octavio.*) / Texto sólo para Octavio : Finea y Clara quedan fuera /
 II.- OCTAVIO (*Aparte.*) / Texto de Octavio para sí /
 (*Aparte a Turín.*) / Texto sólo para Turín : Finea y Clara quedan fuera /
 III.- TURÍN (*Aparte a Octavio.*) / Texto sólo para Octavio : Finea y Clara quedan fuera /
 IV.- OCTAVIO (*Aparte a Turín.*) / Texto sólo para Turín : Finea y Clara quedan fuera /

A continuación la escena y la estructura sintagmática del aparte, para cada uno de los textos del diálogo, donde: S.R, SÍMBOLO REMÁTICO (LEGISIGNO); L.In, LEGISIGNO INDICIAL; L.Ic., LEGISIGNO ICÓNICO; S.D., SÍMBOLO DICENTE; S.R., SÍMBOLO REMÁTICO.

I.- TURÍN. — (*Aparte a Octavio.*)
Que a matarse van al campo.
En este punto mi señor Liseo.
Y Laurencio, un hidalgo marquesote,
Que desvanece a Nise con sonetos

S.R. { L.In. [(Aparte a Octavio.) + (Aparte.), que indica nuevo aparte, luego, nueva estructura.]
L.Ic. [Apartar y otras ideas del interpretante en ese sentido]

U	S.D.	{	S.R. 1	[TURÍN]
			S.R. 2	[OCTAVIO]
			L.Ic.	[dialogan]

U	S.D.	{	S.R. 3	[FINEA]
			S.R. 4	[CLARA]
			L.lc.	[no dialogan]

II.- OCTAVIO. — (*Aparte.*)

(¿Qué importa que los padres sean discretos,
Si les falta a los hijos la obediencia?
Liseo ¿habrá entendido la imprudencia
De ese Laurencio, atrevidillo y loco,
Y que sirve a sus esposa?) ¡Caso extraño!
¿Adónde irán?

S.R. { L.In. [(*Aparte.*) + () , que implica /para sí/, implica S.R.1=S.R.2]
L.Ic. [Apartar y otras ideas del interpretante en ese sentido]

U S.D. { S.R. 1 [OCTAVIO]
S.R. 1 [OCTAVIO]
L.Ic. [dialogan]

U S.D. { S.R. 2 [TURÍN]
S.R. 3 [FINEA]
S.R. 4 [CLARA]
L.Ic. [no dialogan]

Y,
S.R. { L.In. [Cierra paréntesis + didascalia que implica “dime tú”]
L.Ic. [Aparta y otras ideas del interpretante en ese sentido]

U S.D. { S.R. 1 [OCTAVIO]
S.R. 2 [TURÍN]
L.Ic. [dialogan]

U S.D. { S.R. 3 [FINEA]
S.R. 4 [CLARA]
L.Ic. [no dialogan]

III.- TURÍN. — Irán, si no me engaño,
Hacia los Recoletos Agustinos.

S.R. { L.In. [Didascalia de contexto]
L.Ic. [Apartar y otras ideas del interpretante en ese sentido]

U	S.D.	{	S.R. 1	[TURÍN]
			S.R. 2	[OCTAVIO]
			L.Ic.	[dialogan]
U	S.D.	{	S.R. 3	[FINEA]
			S.R. 4	[CLARA]
			L.Ic.	[no dialogan]

IV.- OCTAVIO. — Pues ven tras mí. ¡Qué extraños desatinos!
(*Vanse Octavio y Turín.*)

S.R.	{	L.In.	[Didascalia de contexto + Acotación.]	
		L.Ic.	[Aparta y otras ideas del interpretante en ese sentido]	
U	S.D.	{	S.R. 1	[OCTAVIO]
			S.R. 2	[TURÍN]
			L.Ic.	[dialogan]
U	S.D.	{	S.R. 3	[FINEA]
			S.R. 4	[CLARA]
			L.Ic.	[no dialogan]

Pudimos demostrar que la estructura es plenamente válida para analizar apartes, pese a lo complejo que estos puedan resultar, como comprobamos en otros casos analizados y que no pudimos incluir en el presente artículo, por determinaciones de formato. Pero en todos los casos examinados, las leyes determinadas en el sintagma resultan plenamente válidas, aún con altos niveles de complejidad.

8. FUNCIONES DEL APARTE

La descripción semiótica nos coloca ante una situación puramente formal y esquemática, pero no parece revelar una operación de sentido en relación al aparte. Realizar esta operación implica necesariamente examinar qué funciones semióticas concernientes al sentido cumple el aparte, su razón de ser o, dicho en términos de la teoría de la información, cuánto aumenta la entropía

del mensaje. Lamentablemente, he debido dejar a un lado los ejemplos del corpus y su interpretación, en mérito a lo necesariamente extenso de tal empeño, el cual espero ver publicado en un próximo artículo.

9. CONCLUSIONES

9.1. *Paradigma del APARTE: una taxonomía*

Pudimos observar que el aparte presenta variadas formas de ejecución, y que el LEGISIGNO REMÁTICO que inicia la sintaxis puede ser objeto de una taxonomía, cuya definición fue realizada mediante el análisis del *corpus*.

9.2. *Sintaxis del APARTE: definición del APARTE como escritura sintagmática*

De acuerdo al análisis del *corpus*, el aparte es un sistema sígnico desarrollado en una estructura sintagmática propia.

9.3. *El fenómeno del ÉL*

Un aspecto fenomenológico que considero de mucho interés es el rompimiento de la relación *yo/tú*, ya que, invariablemente, ya sea desde el punto de vista de la realización empírica, como desde el punto de vista de las definiciones del aparte—cualquiera de las dos que se considere—, el *él* es insoslayable. Ya dije que el diálogo *yo/tú* excluyendo a *él*, se da justamente porque ese diálogo concierne a *él* como entidad de acción dramática. El aparte carece de sentido sin el *él*.

Relacionado con este fenómeno, encontramos que la apelación era frecuentemente elemento del SÍMBOLO REMÁTICO (LEGISIGNO), del comienzo de la estructura sintagmática del aparte. Este componente se relaciona estrechamente con lo expuesto en el párrafo anterior, puesto que es una didascalia del texto del diálogo que reintegra al *él* a la relación *yo/tú*, como un LEGISIGNO INDICIAL REMÁTICO.

9.4. *APARTE /PARA OTRO(S)/ y /PARA SÍ/*

Se puede establecer una primera gran división de los apartes, según si el alocutor es *tú* o *yo*. En el primer caso se establece una relación:

I.i. Solo un texto del diálogo considerado:

(/yo locutor/ à /tú alocutor /) <- XX -> à (/él no locutor-no alocutor/)

I.ii. Réplicas del texto del diálogo:

(/yo locutor/ à /tú alocutor / tú locutor/ à /yo alocutor /)

<- XX -> à (/él no locutor-no alocutor/.)

En el segundo:

II. (/yo locutor/ à /yo alocutor /) <- XX -> (/él no locutor-no alocutor/)

El fenómeno del yo alocutor tiene relación con el soliloquio, ya que puede un soliloquio convertirse en aparte, si y solo si, existe allí un *él*. Este es el caso de dos textos de la escena XVI del Acto Segundo de *El Vergonzoso en Palacio* de Tirso de Molina. En el primero de ellos, Mireno dice un soliloquio con la presencia en escena de doña Magdalena. En el segundo, de similar extensión, ésta se ha retirado de escena. Por tanto, solo el primero de ellos constituye un aparte.

Finalmente, ha sido posible realizar, utilizando métodos semióticos, un exhaustivo análisis del aparte que ha incluido definiciones paradigmáticas y sintácticas, lo que ha permitido esclarecer los mecanismos por los cuales este fenómeno opera a nivel del texto dramático.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CUETO, Magdalena (1986) *La Función Mediadora del Aparte, el Monólogo y la Apelación al Público en el Discurso Teatral*, en Separata de Archivum, XXXVI, Oviedo, Secretariado de publicaciones de la universidad, pp.241-256.
- ECO, Umberto (1976) *Tratado de Semiótica General*, Lumen, Barcelona, pp. 461.
- ECO Umberto, (1979) *Obra Abierta*, Seix y Barral Hnos,S.A., Barcelona, pp.355
- MARTY, Claude y Robert (1992) *La Semiótica 99 Respuestas*, Edicial, Buenos Aires, pp. 240.

ANEXO: CORPUS

Para la presente investigación he examinado las siguientes obras⁵:

La Celestina de Fernando de Rojas; *El Burlador De Sevilla Y Convidado De Piedra*, y *El Vergonzoso En Palacio* de Tirso de Molina; *Fuenteovejuna*, y *La Dama Boba* de Lope de Vega

⁵ He marcado con negrita las obras de las cuales se citan fragmentos en el presente artículo.

y Carpio. *La Vida Es Sueño*, y *El Gran Teatro Del Mundo* de Pedro Calderón de la Barca; **Don Álvaro O La Fuerza Del Sino** de el Duque de Rivas; *La Comedia Nueva y El Si De Las Niñas* de Leandro Fernández de Moratín; *La Verdad Sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, en *Teatro Clásico Español*, El Ateneo, Buenos Aires, 1958, 1220 pp.; **Don Juan Tenorio** de José Zorrilla, Zeus, Barcelona, 1959, 244 pp.; *La Oveja Perdida* de Juan de Timoneda; *Las Aceitunas, La Carátula y El Convidado* de Lope de Rueda; **Retablo De Las Maravillas, La Cueva De Salamanca**, *Los Habladores, El Hospital De Los Podridos* y **Juez De Los Divorcios** de Miguel de Cervantes; *El Pastor Lobo Y Cabaña Celestial* de Lope de Vega; *El Colmenero Divino* de Fray Gabriel Téllez; *El Pleito Matrimonial Del Cuerpo Y El Alma* de Pedro Calderón de la Barca; *El Talego-Niño, La Capeadora y El Murmurador* de Quiñones de Benavente; *Mano-lo, El No, El Almacén De Las Novias y El Casero Burlado* de Ramón de la Cruz; *El Aprendiz De Torero y El Maestro De La Tuna* de Juan Ignacio González del Castillo; *El Puñal Del Godo, Sofronia y La Calentura* de José Zorrilla; *Los Telefonemas De Manolita y Estragos De Amor Y Celos* de Juan Valera; *Nadie Se Muere Hasta Que Dios Quiere y El Loco De La Guardilla* de Narciso Serra; *La Flor Del Espino* de Valentín Gómez; *Ciencias Exactas* de Vital Aza; *Los Ateos* de Carlos Arniches, *Sin Querer* de Jacinto Benavente; *Sangre Gorda, El Chiquillo, Los Chorros De Oro, Morritos, Las Hazañas De Juanito El De Molares y La Aventura De Los Galeotes* de Serafin y Joaquín Álvarez Quintero; *La Alcaldesa De Pastrana* de Eduardo Marquina, En *Antología De Piezas Cortas De Teatro*, Labor, Barcelona, 1965, 634 pp.; *Aguila De Blasón* de Ramón de Valle Inclán, Sociedad general Española de Librería, Madrid, s.a., 336 pp.; *Divinas Palabras* de Ramón de Valle Inclán, Espasa-Calpe, Madrid, 8ª Edic., 1977, 137 pp.; *El Maleficio De La Mariposa, Mariana Pineda, El Paseo De Buster Keaton, La Zapatera Prodigiosa, El Retablillo De Don Cristóbal, Bodas De Sangre, Yerma y La Casa De Bernarda Alba* de Federico García Lorca en *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1960, 1971 pp.; *La Sirena Varada, Prohibido Suicidarse En Primavera, La Dama Del Alba y La Barca Sin Pescador* de Alejandro Casona en *Obras Completas*, Tomo I, Aguilar, Madrid 1961, 907 pp.; *Historia De Una Escalera y La Tejedora De Sueños* de Antonio Buero Vallejo en *Teatro*, Losada, Buenos Aires, 1962, 285 pp.; *Las Meninas, El Tragaluz* de Antonio Buero Vallejo, Taurus, Madrid, 1968, 357 pp.; **Los Intereses Creados** y *Señora Ama* de Jacinto Benavente, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1958, 153 pp.; *Una Noche De Primavera Sin Sueño y El Pañuelo De La Dama Errante* de Enrique Jardiel Poncela, Aguilar, Madrid, 1964, 1283 pp.; *Tres Sombreros De Copa y La Bella Dorotea* de Miguel Mihura, Taurus Ediciones, Madrid, 1965, 332 pp.; *Escuadra Hacia La Muerte, Ana Kleiber, Muerte En El Barrio y Guillermo Tell Tiene Los Ojos Tristes* de Alfonso Sastre, Losada, Buenos Aires, 1960, 307 p.; *El Cementerio De Automóviles, Ciugrena y Los Dos Verdugos* de Fernando Arrabal, Taurus, Madrid, 1965, 117 pp.

Marginalmente obtuvimos ejemplos de las siguientes obras:

Tartufo de Molière, en *Obras Completas*, 1973.- Aguilar, Madrid. *Sobre El Daño Que Hace El Tabaco* de A.Chejov, en *Teatro Completo*, 1964.- Aguilar, Madrid. *El Tesoro* de G.E. Lessing; *Hermanos* de J.W. von Goethe; *Señorita Viuda* de L.Fulda en *Antología De Piezas Cortas De Teatro*, 1965.- Labor, Barcelona. *Hamlet* de W.Shakespeare, 1936.- University Press, Cambridge.

