

a sus necesidades particulares como colectivo social y que además pondrán en funcionamiento esas pequeñas formas de resistencia silenciosa a las que De Certeau llama "Artes de Hacer" y que se ejercen dentro del sistema del otro (impuesto/dominante), y 3. el objeto escénico multifuncional como creación necesaria de los dos anteriores a fin de volver más eficiente la producción, circulación y uso de los elementos puestos a significar en sus producciones escénicas.

Referencias bibliográficas

- De Certeau, Michel (2000) *La invención de lo cotidiano*, 1 artes de hacer, UIA, México.
- La Cultura en plural, *Nueva Visión*, Buenos Aires, 2009.
- Bobes, María del Carmen (1997) *Semiología de la obra dramática*, Editorial Arco/Libros, S.L, Madrid.
- Roland, Barthes (1993) *La Aventura Semiológica*, Barcelona, ED. Paidós Comunicación.
- Baudrillard, Jean (1969) *El Sistema de los objetos*, México, Ed. Siglo XXI.

Abstract: In this paper we propose to develop a multifunctional object analysis stage, in relation to the context that gives rise, particularly about the independent theater in Córdoba. We intend to carry out an analysis of its scenic possibilities, their constructive features, like the types of operations through which it is modified on the scene, without neglecting the cha-

acteristics that become necessary in the Córdoba independent theater.

Keywords: Theater - independent - object - scenic - multifunctionality

Resumo: No presente trabalho propomos-nos desenvolver uma análise do objeto cênico multifuncional, em relação a um dos contextos que lhe dão origem, neste caso particular o do teatro independente em Córdoba. Propomos-nos a levar adiante uma análise de suas possibilidades cênicas, suas particularidades construtivas, ao igual que os tipos de operações através das quais o mesmo se modifica em cena, sem deixar de lado as características que o voltam necessário no teatro independente cordobés.

Palavras chave: teatro - independente - objeto - cênico - multifuncionalidade

(*) **María Guglielmelli**. Artista visual. Escenógrafa. Licenciatura en Escultura y Licenciatura en Grabado (Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba). Diplomatura en Gestión Cultural en la Universidad Católica de Córdoba.

(**) **Gabriel Mosconi, Escultor**. Licenciado en Escultura (Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba). Doctorando Finalista del Doctorado en Artes de la FFyH de la U.N.C.

Hacia una descripción lingüística del género texto dramático

Fecha de recepción: septiembre 2017
Fecha de aceptación: noviembre 2017
Versión final: enero 2018

Lucas Lagré (*)

Resumen: Los estudios teatrales tradicionales parecen coincidir en que lo que caracteriza a un texto dramático es la co-ocurrencia de dos tipos de enunciados de naturaleza diferente: las réplicas y las didascalias. Sin embargo, a la hora de definir estos elementos los autores que se enmarcan en el área suelen tomar direcciones muy diferentes. Luego de una reseña crítica de estos intentos de caracterización, en este artículo nos proponemos realizar una descripción de estos tipos de discursos que considere sus características lingüísticas distintivas. Para ello nos enmarcaremos en el enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía enunciativa (García Negroni 2009, 2015).

Palabras clave: texto teatral - réplica - polifonía - argumentación - discurso

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 174]

Introducción

Existe cierto consenso en los estudios teatrales contemporáneos respecto a que uno de los elementos que define a un texto dramático (en adelante, TD) en tanto género discursivo es la combinación de dos tipos de discursos diferentes: las réplicas y las didascalias. Sin embargo, son pocos los trabajos que se ocupan de proporcionar una descripción de estos tipos de enunciados que atienda a sus características lingüísticas específicas.

En el caso de las réplicas, la bibliografía especializada, llamativamente, elude determinar con precisión los rasgos distintivos de este tipo de discursos. Al caracterizarlos solamente bajo el rótulo de diálogos, los autores parecen dar por supuesto que estos enunciados no requieren de una descripción detallada que permita analizar su funcionamiento y determinar cómo operan en la construcción de sentido. Preguntas como ¿cómo logran las réplicas construir a través del código escrito

un universo de ficción eminentemente oral? parecen ser pasadas por alto.

Las didascalias, en cambio, constituyen un discurso mucho más estudiado. En términos generales, los autores que se ocupan de estos enunciados pueden categorizarse en dos grandes grupos: los que los conciben como indicaciones escénicas y aquellos que entienden que su función es determinar las características del marco espacio-temporal en el que se desarrolla la ficción.

Los primeros, que parten de una concepción del TD como una entidad dependiente de la instancia de representación (i.e. como un objeto que adquiere sentido pleno solo en el marco de una puesta en escena efectiva), suponen que las didascalias constituyen enunciados orientados a indicar la teatralidad de una determinada pieza. En otras palabras, al considerar al TD como una suerte de boceto escénico, estipulan que el discurso didascálico aporta información sobre las condiciones materiales efectivas en las que debe llevarse adelante la puesta en escena (cf. entre otros, De Toro 2008, García Barrientos 2009, Fobbio 2009, Helbo 2012, Ingarden 1973, Llagostera 2015, Prochazka 1997, Rubio Montaner 1990, Thomasseau 1997, Ubersfeld 1989, Vaisman 1979, Zich 1931).

En efecto, el hecho de que las didascalias sean enunciados que por definición quedan excluidos de la instancia de representación es aquello que lleva a la mayoría de los autores que trabajan desde esta perspectiva a considerar que estos discursos tienen como únicos destinatarios al equipo de realización del espectáculo (Thomasseau, 1997, p.87) y, en consecuencia, les atribuyen un lugar marginal en el proceso de construcción de sentido. De hecho, esta posición subordinada en que se las ubica respecto a las réplicas quedó cristalizada en la ya clásica distinción propuesta por Ingarden (1973) entre texto primero (diálogos) y *texto segundo* (didascalias).

En cuanto al tipo de información que brindan, los diversos trabajos que se enmarcan en esta perspectiva suelen considerar que se trata de enunciados especializados en proveer “referencias quinésicas, proxémicas, la descripción de decorados y accesorios, fisonómicas, musicales, de efectos sonoros, indicadores temporales [...]” (Llagostera 2015, p.7). Como puede verse, para estos autores las didascalias están orientadas a dar cuenta del marco efectivo en el que deben llevarse a cabo los intercambios lingüísticos en el espectáculo.

Ahora bien, ¿es cierto que este tipo de enunciados están orientados a indicar las condiciones materiales con las que debe llevarse adelante una determinada representación? Desde nuestra perspectiva, existen dos argumentos sólidos que descartan una caracterización como la anterior.

En primer lugar, si el texto segundo aparece para sugerir la manera en que la pieza tiene que ser llevada a escena por el equipo de realización, ¿por qué el TD se ocupa de dar información solo de algunos “procedimientos escénicos” y no de todos? En otras palabras, si el TD tiene como parte de sus componentes una matriz discursiva especializada en señalar las características del futuro espectáculo, ¿cuál es el motivo de que deje libradas al azar la mayoría de las decisiones formales que toma un director a la hora de construir una puesta en escena

determinada? Si bien por cuestiones de extensión no podemos ocuparnos de esta cuestión en profundidad, parece ser que el problema principal de esta perspectiva consiste en suponer que el TD constituye una entidad dependiente de la instancia de representación. Al definir su especificidad no en relación a su carácter literario, sino en función de su potencialidad espectacular, los autores que trabajan en esta dirección parecen tener dificultades a la hora de responder preguntas como las señaladas en este párrafo.

Dejando de lado esta cuestión, otro argumento fuerte para descartar una caracterización de las didascalias como elementos que informan sobre la teatralidad de una pieza se encuentra en que, en efecto, muchos de estos enunciados no parecen aludir directamente al marco escénico efectivo en el que debe desarrollarse la pieza. Consideremos el siguiente ejemplo:

“Las cuatro mujeres comen su porción de torta mirando al público... Igor ¿les habrá dado las gracias?” (Mínyana, 1998, p. 162).

Como puede verse, la didascalia con la que concluye la traducción al español de la pieza *Inventarios de Mínyanalejos* está de constituir un señalamiento respecto a su futura puesta en escena. De hecho, el enunciado interrogativo parece estar interpelando directamente al lector del TD (en tanto representación construida por el texto). En ese sentido, expresiones como estas constituyen ejemplos que permiten también desacreditar la idea de que toda didascalia se presenta como una indicación que la pieza le brinda al equipo creativo respecto a la manera en que elige ser representada.

Se nos podría reprochar que los casos de texto segundo que no señalan la manera específica en que el director debe llevar a escena la pieza son escasos. Sin embargo, creemos que la historia del teatro prueba lo contrario: las didascalias iniciales de *El zoo de cristal* de Tennessee Williams (2006), el uso literario del texto segundo en Valle-Inclán, la aparición marcada de la figura del responsable enunciativo en *Las brujas de Salem* de Arthur Miller (1997), son algunos de los vastos ejemplos. Frente al reconocimiento de esta situación, algunos autores decidieron tomar una posición más moderada (cf. Schmidhuber de la Mora 2009). Así, Carrasco (1980), por ejemplo, supone que existen dos tipos de didascalias: las denominadas *teatrales* (en el sentido de acotaciones escénicas, esto es, como enunciados que dan cuenta del espacio-tiempo escénico a recrear por el director) y *las estéticas* (especializadas en mostrar “la expresión autoral” (45) y en generar un efecto de carácter poético en el lector).

Si bien esta propuesta parece surgir de un análisis más cuidadoso de la materialidad lingüística, creemos conveniente señalar que la clasificación que formula Carrasco posee algunas dificultades, sobre todo en términos metodológicos. En primer lugar, cada una de las definiciones de texto segundo que propone tiene, entre sus presupuestos epistemológicos, una concepción distinta de TD: el concepto de acotación escénica supone que el drama es un objeto dependiente de la instancia de representación, mientras que la noción de didascalias estéticas solo es admisible si se entiende que el TD es un entidad autónoma que adquiere sentido indepen-

dientemente de la instancia espectacular. En segundo lugar, si existieran dos clases de *texto segundo*, ¿por qué la diferencia de función de estos enunciados no aparece marcada en términos lingüísticos?, ¿cuál es el criterio que permite distinguir una de otra? Como puede apreciarse, postular la existencia de dos tipos de didascalias, uno orientado a la escena y otro a la lectura, acarrea importantes problemas de índole teórica.

Por otro lado, existe un segundo grupo de trabajos que toman una dirección diferente a la hora de definir el discurso didascálico. Estos autores, que parten de una concepción del TD como obra literaria (por lo tanto, como un objeto autónomo), proponen que las didascalias se especializan en aportar información relativa al contexto de enunciación en el que se desarrolla el universo de ficción (De Marinis 2005, Villegas 1991, Veltrusky 1997). En otras palabras, esta perspectiva considera que el texto segundo no constituye una *indicación para la escena*, sino que ayuda al lector a construir una representación mental del espacio-tiempo en el que se desarrolla la acción de la pieza.

Si bien acordamos parcialmente con esta propuesta, en particular con que el TD constituye un objeto literario autónomo (Lagré, 2016b), consideramos que esta definición de texto segundo es problemática, ya que posee el inconveniente de partir de una descripción imprecisa del uso del lenguaje en el género.

En primer lugar, la caracterización que proponen parece no ser acertada respecto a la función que se le atribuye al texto segundo. Frecuentemente, estos trabajos afirman que las didascalias evocan el espacio-tiempo en el que se desarrolla el diálogo, elemento que se considera imposible de construir desde las réplicas. Sin embargo, un análisis detallado del texto primero en términos lingüísticos muestra que este puede, mediante una serie de recursos, aludir al contexto de enunciación en el que se daría el intercambio (y construir una imagen de él en este proceso). Consideremos el siguiente ejemplo:

Arkádina: Kostia, cierra la ventana, que hay corriente de aire [...] (Chéjov, 2007, p. 94).

En segundo lugar, estos trabajos no dan cuenta de la causa principal por la que aparecen las didascalias en un TD. Si bien existe cierto acuerdo con respecto a que el texto segundo surge frente a la imposibilidad de las réplicas de construir por sí mismas la totalidad del universo evocado por la dramaturgia, ¿en qué consiste específicamente esta imposibilidad?, ¿cuáles son los sentidos que estos enunciados no pueden generar?

En este trabajo, que se enmarca en una investigación de doctorado en curso, intentaremos aproximarnos a una respuesta para estos interrogantes. En lo que sigue, nos dedicaremos a probar que la particularidad de las réplicas radica en que se trata de enunciados que, restringidos a las posibilidades expresivas del código escrito, emulan una situación de intercambio lingüístico eminentemente oral. En ese sentido, existen una serie de sentidos vinculados al nivel suprasegmental (e.g. pausas, ritmos, entonación, entre otros) que las réplicas no pueden construir, básicamente, porque estos no están configurados como parte de las convenciones del código escrito. Desde nuestra perspectiva, las didascalias particulares aparecen justamente para colaborar

con el texto primero en la construcción de estos significados, funcionando, básicamente, como indicadores del *marco de discurso fundante de la enunciación* (i.e. evidenciando el espacio discursivo desde el cual se enuncia) que, como mostraremos, constituye un elemento fundamental para poder reponer el sentido de los enunciados.

Para probar nuestra hipótesis nos enmarcaremos en el Enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía (Bajtín 1985, Ducrot 1984, García Negroni 2009, 2015), perspectiva teórica que parte de una concepción no referencialista de la significación y, siguiendo a Anscombe y Ducrot (1983), supone que el significado de las palabras tiene, esencialmente, un valor de tipo argumentativo.

Además, el EDAP recupera (y reformula) la concepción polifónica del sentido desarrollada por Ducrot en la Teoría de la Polifonía (1984), ya que considera que el valor semántico-pragmático de un enunciado consiste en una descripción de la situación de enunciación entendida básicamente como un acontecimiento histórico en el que diferentes puntos de vista son puestos en escena. En este proceso, además, la expresión construye una imagen discursiva de su responsable enunciativo, el Locutor (L), que, por su parte, se mostrará adoptando distintas actitudes frente a las perspectivas presentes en el enunciado. Como puede verse, este enfoque rechaza el postulado de la unicidad del sujeto hablante y, en su lugar, prefiere dar cuenta de la subjetividad a partir de la identificación de las imágenes que la propia enunciación crea de los puntos de vista que intervienen en ella. Sin embargo, el EDAP considera que la propuesta anterior no es suficiente para dar cuenta de la pluralidad de voces presentes en un determinado enunciado. En ese sentido, y mediante la incorporación de la perspectiva dialógica desarrollada por Bajtín (1985), propone que el sentido de una determinada expresión queda determinado también por aquellos discursos previos con los que cada enunciado se muestra en diálogo y que funcionan, en muchos casos, como un *marco de discurso*: “[un conjunto de] discursos argumentativos que se presentan como el lugar a partir del cual surge o se desencadena la enunciación actual” (García Negroni, 2015, p.8). En otras palabras, el EDAP sugiere que para realizar una descripción polifónica completa que dé cuenta del sentido de una determinada expresión es necesario también evaluar cómo el enunciado evoca, en términos de discursos argumentativos mostrados, las perspectivas que legitiman y sobre las cuales se sustenta aquello que queda *dicho*.

Hacia una descripción lingüística de las réplicas y las didascalias

Tal como afirmamos en nuestra introducción, la bibliografía especializada en la materia parece coincidir en que las réplicas están especializadas en evocar un intercambio lingüístico de naturaleza oral (de ahí el hecho de que en muchos casos aparezcan bajo el rótulo de *diálogos*). Sin embargo, son pocos los trabajos que centran su atención en la consecuencia lógica de esta idea que, a nuestro juicio, constituye un elemento fundamental para estudiar este tipo de enunciados: el hecho de que

se trata de discursos que se ven obligados a valerse únicamente de una serie de convenciones propias del universo de la escritura para construir la infinidad de significados que se desarrollan en un intercambio verbal oral. En ese sentido, existen una serie de sentidos vinculados al nivel suprasegmental (e.g pausas, entonación, ritmo, entre otras) que el texto primero no puede generar, básicamente, porque estos no están configurados como parte del código escrito. Estos no constituyen un aspecto accesorio en la descripción semántica del enunciado, sino que, como mostraremos, desempeñan un rol fundamental en la construcción de sentido de todo TD. Consideremos el siguiente ejemplo: Dorn (canturrea): “No digas que la juventud está perdida” (Chéjov, 2007, p. 21).

Las comillas indican que lo dicho no debe ser atribuido a Dorn en tanto responsable enunciativo, sino que la expresión construye una imagen de él como la de alguien que incorpora la voz de otro locutor mediante el uso del discurso en estilo directo. Sin embargo, esta marca de heterogeneidad mostrada y marcada (Authier, 1984) no estaría dando cuenta en sí misma de que el enunciado evoca el fragmento de una canción. Es solo a través de la ocurrencia de la didascalia que puede reponerse este sentido.

En efecto, lo que nos interesa sugerir aquí es que la función principal de las didascalias particulares es la de colaborar con las réplicas en la construcción de sentido mediante la puesta en escena de una serie de puntos de vistas. Estos, en el universo de ficción evocado, pertenecerían al plano de lo mostrado, esto es, lo que no queda dicho/afirmado por los enunciados del texto primero.

En particular, nuestra indagación preliminar reveló que las didascalias se especializan en brindar información sobre el *marco de discurso fundante de la enunciación* sobre el que se apoya cada una de las réplicas de los personajes. En otras palabras, el texto segundo aparece para evidenciar el lugar desde el cual se profiere un determinado discurso. Como afirmamos más arriba, sin la presencia del discurso didascálico, los diálogos en muchos casos no podrían mostrar con claridad este elemento semántico, y, en consecuencia, se vería debilitado el proceso de construcción de sentido.

Ahora bien, ¿cómo es que las didascalias evocan estos marcos de discurso? En términos estrictamente lingüísticos, la particularidad del texto segundo que acompaña a las réplicas es que se especializa en evocar uno de los dos segmentos del discurso argumentativo que constituye el *marco de discurso del texto primero*. Observemos el siguiente ejemplo:

Masha (echando una mirada al estrado): Pronto comenzará el espectáculo (Chéjov, 2007, p. 12).

El discurso del personaje evoca un punto de vista que construye una representación del inicio del espectáculo como inminente. Sin embargo, ¿qué tipo de información aporta la didascalia particular para justificar su presencia? Desde nuestra perspectiva, el texto segundo en este caso habilita una lectura del enunciado de Masha como una conjetura que se realiza a partir de información que se extrae del entorno (e.g. ver que está todo dispuesto para el inicio de la representación). En términos técnicos, la didascalia permite reponer un punto de vista

evidencial indirecto del tipo “ver X PLT inferir Y” que funciona como marco de discurso de la réplica. En otras palabras, el texto segundo da cuenta del lugar desde el cual Masha enuncia: su decir muestra que aquello que afirma es producto de una inferencia que ella realiza a partir de aquello que ve. Además, la identificación de esta instrucción dialógico-causal (ya que evidencia qué es aquello que desencadena la enunciación) permite reponer el posicionamiento subjetivo con el que queda representado el personaje. Este, según García Negroni (2016), debe ser interpretado “como la huella de la respuesta dialógica a los marcos de discurso sobre los que se funda la enunciación”. Así, el hecho de identificar que la expresión constituye un acto conjetural es fundamental para poder leer que el enunciado de Masha expresa una actitud de “precaución epistemológica” frente a lo dicho: intenta mitigar su responsabilidad enunciativa, ya que su afirmación no se apoya en un conocimiento directo de la situación.

Nótese cómo, si esta didascalia no estuviera presente, sería difícil determinar si la conclusión a las que arriba el personaje es producto de un conocimiento que adquirió de forma directa (i.e. saber efectivamente el horario del inicio de la representación), de un discurso conjetural o de la información que recibió de otra persona.

Tal como puede apreciarse, desde nuestra perspectiva (una teoría no referencial del significado) las didascalias no aparecen para informar aspectos materiales del contexto de enunciación que acompaña a las réplicas (en este caso, que el personaje realiza la acción de observar el estrado), sino, justamente, para restringir los posibles sentidos del texto primero mediante la explicitación del marco de discurso evocado por el decir del personaje. Así, puede explicarse también el hecho de que no todas las réplicas sean portadoras de un texto segundo que las acompaña: nuestra hipótesis sugiere que las didascalias solo estarán presentes en aquellos casos en los que las réplicas requieran de algún elemento externo para indicar con claridad el marco de discurso. El análisis de las siguientes muestras tiene el fin de aportar evidencia que refuerce esta idea. Por ejemplo, la didascalia apuesta a reconstruir una imagen de la acción física del personaje no para señalar la existencia de un punto de vista evidencial, sino para especificar el sentido de la continuidad discursiva que podría leerse en términos ambiguos:

Tréplev: Su padre y su madrastra la vigilan mucho [a Nina]; le es tan difícil escapar de su casa como de una cárcel. (Arregla la corbata de su tío [Sorin]). Tienes la cabeza y la barba toda desgreñada. Tendrías que cortarte el pelo [...] (Chéjov, 2007, p. 14).

Aquí, el texto segundo permite reponer un punto de vista presente en la réplica que opera en términos de marco de discurso que podría formularse en términos de: “mejorar aspecto PLT querer”. Este, por su parte, ayuda a interpretar el punto de vista afirmado (con el que el Locutor se homologa) en el enunciado como “señalar defecto SE crítica constructiva”. De esta manera, el enunciado de Tréplev se muestra no como una descalificación del aspecto de su tío (sentido que podría actualizarse si la didascalia no estuviera presente), sino como una suerte

de señalamiento que construye una imagen del personaje en tanto L como alguien preocupado por el bienestar de Sorín. Así, en términos ilocucionarios, la didascalia cumple la función de orientar el sentido del enunciado hacia un “consejo cariñoso” más que en dirección a una crítica que afecte la imagen positiva del interlocutor. En la misma línea, la didascalia permite recuperar el marco de discurso de la continuidad discursiva:

Tréplev: ¿Por qué? Porque se aburre [Arkádina] (Se sienta al lado de Sorin) Porque está celosa. Se ha puesto en mi contra, contra el espectáculo, contra mi obra, porque no es ella la que va a actuar sino [...] (Chéjov, 2007, p. 15).

Aquí, “sentarse al lado de X” admite una lectura en la que el segmento podría volver visible un punto de vista mostrado por la continuidad discursiva que podría formularse en términos de “estar cerca PLT hablar en voz baja”. En este punto es necesario recordar que Tréplev está descalificando a su madre que de forma inminente entrará en el espacio para presenciar la representación dirigida por su hijo. De esta forma, el hecho de estar cerca del alocutario se presenta como un indicio de la necesidad de bajar el volumen de voz frente al inminente peligro que significaría el ingreso de Arkádina al espacio en el que se encuentran los personajes. En ese sentido, ejemplos como estos refuerzan la causa que atribuimos en nuestra introducción a la aparición de las didascalias particulares: resulta imposible mediante la utilización de la convenciones del código escrito indicar que se produce un descenso en la intensidad y el volumen del habla.

Finalmente, la didascalia parece generar una imagen de la manera en que Tréplev profiere su enunciado:

Nina: ¡Qué cuentos maravillosos tiene! [Trigorin].
Tréplev (con frialdad): No sé, no los he leído (Chéjov, 2007, p. 21).

Desde nuestra perspectiva, sin embargo, la indicación sobre el modo de decir constituye una forma de reponer el marco de discurso de su expresión que permitiría interpretar la réplica de Tréplev como orientada a manifestar la falta de interés que el personaje dice sentir frente a la obra literaria del novio de su madre. Así, el enunciado de Tréplev admite el siguiente análisis polifónico:

PDV 1 (descalificado): leer PLT saber.

PDV 2 (homologado): no leer PLT no saber.

PDV 3 [marco de discurso] (mostrado, homologado): falta de interés PLT no leer

Como puede verse, la didascalia aparece no solo para acotar los posibles sentidos del enunciado de Tréplev (que sin ella podría leerse simplemente como una confirmación de la no lectura de los textos), sino, sobre todo, para habilitar la evocación de un punto de vista mostrado en la réplica sobre el que se funda la enunciación del personaje: el desinterés se presenta como la causa de esa no lectura.

Tal como puede verse del análisis de los ejemplos, el hecho de que las didascalias funcionen de acuerdo a lo propuesto en nuestra hipótesis permitiría explicar el motivo de que siempre aparezcan antes de la réplica sobre la que estarían operando: si efectivamente están propiciando información sobre el marco de discurso fundante de la enunciación del texto primero, es coherente que aparezcan a izquierda de este a los efectos de que el lector tenga información sobre el espacio discursivo desde el cual habla el personaje antes de interpretar el enunciado.

Conclusión

En el presente artículo nos propusimos echar luz sobre las características lingüísticas específicas de las réplicas y las didascalias en tanto tipos de enunciados. Luego de revisar críticamente la bibliografía dedicada al tema, sugerimos que las didascalias particulares aparecen como consecuencia de las limitaciones expresivas que impone el código escrito: estas dificultan que el texto primero logre generar de forma autónoma una representación de un intercambio lingüístico que es eminentemente oral. En particular, a partir del análisis de una serie de didascalias presentes en la traducción española de *La gaviota* de Antón Chéjov (2007), observamos cómo este tipo de texto segundo se especializa en poner en escena uno de los segmentos del discurso argumentativo que funcionará como marco de discurso del texto primero. De esta forma, probamos que la función principal de las didascalias es restringir los sentidos posibles del discurso de los personajes volviendo explícito el espacio desde el cual se enuncia.

Quedaría pendiente para futuros trabajos evaluar si los diferentes tipos y posiciones de las didascalias reveladas en nuestro análisis preliminar poseen un rol diferencial en la construcción de sentido en todo TD.

Referencias bibliográficas

- Anscombe, J.C. y Ducrot, O. (1983). *La argumentación en la lengua*. Madrid: Gredos.
- Authier, J. (1984). *Hétérogénéité(s) énonciative(s)*. *Langages* 73, 98111.
- Bajtín, M. (1985). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Carel, M. y Ducrot, O. (2006). *La semántica argumentativa. Introducción a la teoría de los bloques semánticos*. Buenos Aires: Colihue.
- Carrasco Muñoz, I. (1980). *Naturaleza y función de las acotaciones (a propósito de Buero Vallejo)*. *Estudios Filológicos* 15, 3950.
- Chéjov, A. (2007). *La gaviota*. Buenos Aires: Losada.
- De Toro, F. (2008). *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- De Marinis, M. (2005). *Re-pensar el texto dramático*. En *En busca del actor y del espectador* (p.137143). Buenos Aires: Galerna.
- Ducrot, O. (1984). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Paidós.
- Fobbio, L. (2009). *El monólogo dramático: interpelación e interacción*. Córdoba: Editorial Comunicarte.
- García Barrientos, J. L. (2009). *Acotación y didascalia: un deslinde para la dramaturgia actual en español. En En buena compañía*. Estudios en honor a Lucía-

- no García Lorenzo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas.
- García Negroni, M. M. (2009). *Dialogismo y polifonía enunciativa*. Apuntes para una reelaboración de la distinción discurso / historia. Páginas de Guarda. Revista de Lenguaje, Edición y Cultura Escrita 7, 1531.
- García Negroni, M. M. (2015). *Discurso político, contra-destinación indirecta y puntos de vista evidenciales*. Actas del XI Congreso Internacional de ALED.
- García Negroni, M. M. (2016). *El enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía y la expresión de la evidencialidad*. Un estudio contrastivo del español y del francés. España actual (en prensa).
- Helbo, A. (2012). *El teatro: ¿texto o espectáculo vivo?* Buenos Aires: Galerna
- Ingarden, R. (1973). *The Cognition of the Literary Work of Art*. Evanston: Northwestern University Press.
- Lagré, L. (en prensa). *Didascalias y subjetividad*. Análisis de la figura del Locutor en el texto segundo de Inventarios de Philippe Minyana. Actas del IV Congreso Internacional Artes en Cruce Constelaciones de sentido.
- Lagré, L. (en prensa). *Hacia una descripción del género texto dramático como obra literaria*. Actas del III Congreso de Tendencias Escénicas.
- Llagostera, L. (2015). *El para - texto: un auxiliar para el análisis del texto dramático y espectacular en la era del teatro post dramático*. Trayectoria. Práctica Docente en Educación Artística 3.
- López, L. (2013). *Reescrituras teatrales contemporáneas de los clásicos: efectos y perspectivas críticas*. En Topología de la crítica teatral III. Reescrituras críticas de la escena contemporánea (p. 5462). Buenos Aires: IUNA.
- Miller, A. (1997). *Las brujas de Salem*. Barcelona: Tusquets.
- Minyana, P. (1998). *Inventarios*. En Teatro francés contemporáneo II (p.129162). Montevideo: Ediciones Trilce.
- Prochazka, M. (1997). *Naturaleza del texto dramático*. En Carmen Bobes Naves (comp) Teoría del teatro (p. 57-81). Madrid: Arco.
- Rubio Montaner, P. (1990). *La Acotación escénica. Transferibilidad y Feedback*. Caracteres funcionales, sustanciales y pragmáticos. Anales de filología hispánica 5, 191201.
- Schmidhuber de la Mora, G. (2009). *Dramaturgia en las didascalias*. Revista Teatro/Celcit 35-36, 192209.
- Thomasseau, J. M. (1997). *Para un análisis del paratexto teatral Nota 1: Genealogía del concepto de didascalia*. En Carmen Bobes Naves (comp) Teoría del teatro (p. 83118). Madrid: Arco
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Vaismann, L. (1979). *La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto*. Revista Chilena de Literatura 14, 522. (Está indicando: Volumen 14, página 522).
- Veltrusky, J. (1997). *El texto dramático como uno de los componentes del teatro*. En Carmen Bobes Naves (comp.) Teoría del teatro (p. 3155). Madrid: Arco.
- Villegas, J. (1991). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: GirolBooks.
- Williams, T. (2006). *El zoo de cristal*. Buenos Aires: Losada.
- Zich, O. (1931). *Estetikadramatickéhoumení*. Pracha: Melantrich.

Abstract: For the traditional theatrical studies the principal characteristic of drama as a genre is the coexistence of two different types of statements: the dialog and the stage directions. However, the authors that work in the area rarely provide definitions of these elements. After a critical review of the precedents in this matter, in this paper we will try to approach a fully description of this types of discourses that consider their distinctive linguistic characteristics. For this we will frame the dialogical approach of argumentation and enunciative polyphony (García Negroni 2009, 2015).

Keywords: theatrical text - replica - polyphony - argument - speech

Resumo: Os estudos teatrais tradicionais parecem coincidir em que o que caracteriza a um texto dramático é a co-ocorrência de dois tipos de enunciados de natureza diferente: as réplicas e as didascalias. No entanto, à hora de definir estes elementos os autores que se enmarcan na área costumam tomar direções muito diferentes. Depois de uma reseña crítica destas tentativas de caracterização, neste artigo propomos-nos realizar uma descrição destes tipos de discursos que considere suas características linguísticas distintivas. Para isso nos enmarcaremos no enfoque dialógico da argumentação e a polifonía enunciativa (García Negroni 2009, 2015).

Palavras chave: texto dramático - réplica - polifonia - argumentação - lingüística

(¹) **Lucas Lagré.** Actor, Director y Dramaturgo. Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Arte, CONICET.