

El espacio dramático interlocutivo como modelo comparatista. Marivaux y Jovellanos

JESÚS G. MAESTRO
Universidad de Vigo

I. INTRODUCCIÓN. TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

La literatura comparada no nos es tan útil como objeto de una ontología cuanto sí de una metodología. Desde siempre se ha admitido la existencia de la literatura, del discurso literario (ontología) —Aristóteles no discute en la *Poética* la existencia de su objeto de estudio—, pero sólo desde el siglo XIX se habla con propiedad y rigor de literatura comparada (metodología). La «literatura comparada» no existe como producto de la creación humana del mismo modo que existe la «literatura» encarnada en obras concretas o procedente de naciones o comunidades particulares; hablar de «literatura comparada», o de comparatismo literario, en cualquiera de sus formas y manifestaciones, supone ante todo esgrimir un concepto metodológico, un enfoque metódico, en el estudio de los modos y posibilidades de conocimiento de las diferentes literaturas, es decir, de los diversos discursos literarios existentes que el hombre es capaz de identificar como tales, y sobre los que le resulta posible proyectar su competencia estética, sus capacidades de analogía, sus saberes epistemológicos, hermenéuticos, metodológicos, etc... Para que exista una «literatura comparada» es preciso que previamente existan estudiosos de las literaturas que se comparan, es decir, críticos y teóricos del fenómeno literario dispuestos a reflexionar sobre una visión interactiva —ahistórica y supranacional— de las manifestaciones literarias.

El presente estudio pretende demostrar, a partir de la relación existente entre dos disciplinas metodológicas tan afines en su objeto de conocimiento como la teoría literaria y la literatura comparada, la posibilidad analizar el espacio dramático como categoría o modelo de comparatismo literario. Desde este punto de vista, hemos organizado nuestro trabajo en torno a tres reflexiones fundamentales: metodología del comparatismo literario en su relación con la teoría de la literatura, tipología de los espacios dramáticos (teatro, escenario: esceno-

gráfico / lúdico / interlocutivo, sala), y lectura comparada del espacio interlocutivo en *Le jeu de l'amour et du hasard* (1730) de Marivaux, y *El delincuente honrado* (1773) de Jovellanos.

II. TIPOLOGÍA Y DISPOSICIÓN DEL ESPACIO EN LA OBRA DRAMÁTICA

El espacio es, junto con el tiempo, los actantes y las funciones, uno de los elementos estructurantes de la sintaxis narrativa y de la sintaxis dramática. El espacio introduce en la disposición del fenómeno teatral una serie de condicionamientos y exigencias que determinan el sentido y la construcción de cada una de sus unidades, tanto en su manifestación discursiva (texto literario) como en su puesta en escena (texto espectacular), tales como funciones y situaciones, actantes y personajes, tiempos de la historia y de la representación, etc..., lo que constituye en definitiva un hecho característico del teatro frente a otros géneros.

En el relato, debido a la duplicidad que con frecuencia se establece entre el mundo del narrador y el de los personajes, quienes pueden diferenciarse y distanciarse entre sí por el uso de sus competencias, la permanencia en una u otra estratificación discursiva, la vivencia en una temporalidad presente o pasada, el tránsito por espacios más o menos diferentes y problemáticos, etc..., presenta grandes posibilidades en cuanto a la presentación y manipulación de la escena actancial y sus espacios, mientras que en el teatro existen extensionalmente limitaciones físicas que se imponen de forma inevitable en la representación, y que delimitan la construcción imaginaria de la obra. El drama dispone verbalmente de un espacio ilimitado, y en todo caso condicionado por la convencionalidad de la verosimilitud humana, o de la que instituya la lógica discursiva de cada obra concreta; sin embargo, desde el punto de vista de la representación, el escenario y el edificio teatral, de un lado, y las limitaciones que proceden de las facultades visuales y auditivas del hombre, de otro, exigen que un espacio escénico objetivo se imponga convencionalmente al espacio dramático que construye la obra de forma virtual. Las posibilidades para ampliar, manipular y delimitar virtualmente el espacio dramático son muy numerosas, y comprenden no sólo recursos verbales, sino también procedimientos no verbales y especialmente kinésicos.

M.C. Bobes (1987: 242 ss) distingue entre los espacios *anteriores a la obra*, y con los que ésta se relaciona al ser allí representada, y los espacios *creados por la propia obra*, que, si bien resultan de naturaleza ficcional como construcción literaria, se adaptan a los anteriores en tanto que sobre ellos se constituyen físicamente. Estos espacios pueden semiotizarse mediante procedimientos simbólicos, icónicos, etc... Al tener en cuenta los espacios que corresponden a la historia, escenario, movimiento y posición de los actores, así como el lugar físico denotado referencialmente e interpretado en la escenografía, proponemos a continuación el siguiente cuadro de espacios dramáticos.

1. Edificio teatral:
 - a) Teatro
 - b) Escenario
 - c) Sala

2. Espacios dramáticos:
 - a) Escénico:
 - patente
 - latente
 - narrado
 - de acecho

 - b) Lúdico:
 - del personaje

 - c) Interlocutivo:
 - soliloquio
 - monólogo
 - diálogo
 - dialogismo
 - aparte

3. Espacio de contemplación: Espacio del público

Los límites materiales del espacio escénico pueden ampliarse imaginariamente en la representación por medio de palabras, signos no verbales, espacios latentes contiguos (interiores y exteriores del palacio de Macbeth, en Inverness, donde es asesinado Duncan...), espacios narrados, que representarían espacios latentes lejanos, no sospechados por el espectador ni sugeridos por la escenografía (relatos de episodios bélicos, contenidos narrativos que refiere un mensajero recién llegado...) Los «espacios narrados» no son propiamente teatrales, pues no se presentan en escena, sino que son resultado y efecto del relato que un personaje hace de un hecho acaecido fuera del escenario¹.

1. El *edificio teatral* está constituido por los espacios previos de la obra dramática, que son fundamentalmente dos: el *teatro*, como edificio dispuesto para la representación, y el *escenario*, como parte del teatro destinada precisamente a la puesta en escena. Tanto la arquitectura teatral como la disposición escénica han experimentado profundas transformaciones a lo largo de la historia, y han revelado en cada una de ellas una estrecha relación con el tipo de sociedad y cultura que las ha motivado; así, la disposición del edificio y escenario

¹ A. Ubersfeld (1978/1989: 135) ha señalado que «los espacios se distinguen y se oponen por un cierto número de rasgos distintivos, de semas espaciales, igualmente en funcionamiento binario, y en número bastante limitado [...]. El funcionamiento del espacio viene siempre semantizado, de modo más o menos complejo; la puesta en escena encuentra equivalentes escénicos de este semantismo textual» (133); la misma autora ha propuesto una clasificación de los espacios dramáticos desde el punto de vista de su construcción, *en función del espectador* (geometría del espacio teatral: isabelino, clásico, español, a la italiana, corral de comedias, teatro chino...), *a partir del referente* (de ámbito necesariamente en U, con objeto de reproducir un lugar referencial: teatro burgués, naturalista, realista y neo-realista...), y *en relación con el comediante* (que podría identificarse con lo que M.C. Bobes ha denominado espacio lúdico: creación del espacio por el personaje, sus relaciones físicas, kinésicas, proxémicas, decorativas, indumentarias....)

en los tres grandes teatros nacionales —griego, español e isabelino— revela una particular concepción ante el mundo y unas formas específicas en su manifestación. Autores como P. Brook (1968) y J. Ortega (1958) han hablado de estos espacios como espacios vacíos (*the empty space*), ya que sólo adquieren sentido como espacio dramático en la representación de obras concretas.

2. El *espacio dramático* está constituido por los espacios escénico, lúdico e interlocutivo, y surge con la representación de la obra dramática, al disponer sobre el escenario las referencias del texto espectacular, cuyo valor perlocutorio queda realizado en el decorado. Los espacios dramáticos se encuentran en la historia, poseen un carácter ficcional, y pueden ser creados mediante procedimientos diversos (narración, visualización, acecho, etc...) Frente a la novela, la obra dramática dispone sus espacios por referencia al escenario, como lugar en que ha de ejecutarse su representación, evocación o manifestación latente.

Los espacios lúdicos, interlocutivos y escénicos están diseñados en el texto espectacular y pertenecen a la representación, al hallarse sustantivados en signos que determinan los movimientos, posiciones y distancias de los actores, así como su paralinguaje y posibilidades kinésicas. El espacio escenográfico es con frecuencia actualizado por el director de escena, a cuyas competencias y posibilidades de representación se encuentra estrechamente vinculado, mientras que el espacio lúdico, si bien textualizado como el anterior por el autor real, depende de las facultades del actor, quien formaliza en el momento de la representación las posibilidades de su espacio dinámico. El espacio escenográfico se define por relación a los elementos que componen el escenario y forman parte de él, del mismo modo que el espacio lúdico se configura en relación al movimiento y posición del personaje, y el espacio interlocutivo se construye según la modalidad discursiva que relaciona verbalmente a los personajes, y desde la cual puede expresarse cada uno de ellos de forma individual. En el espacio escénico adquiere sentido proxémico y kinésico la disposición general de los objetos y personajes, ya que actúa como un auténtico continente espacial en el que operan el espacio lúdico, constituido por los signos no verbales que manipula el actor sobre el escenario, y el espacio interlocutivo, determinado por la modalidad discursiva y los signos lingüísticos utilizados por el personaje.

2.A. El *espacio escénico* es el ámbito escénico adaptado mediante la decoración a las acciones que allí se representan, y está constituido no sólo por los espacios escénicos patentes, sino también por los espacios latentes contiguos y los espacios narrados más o menos distantes del presente escénico, así como por los espacios de acecho. El espacio escénico es además el espacio de la representación o transducción de la obra dramática (Maestro, 1994), ya que cada representación supone siempre una lectura o interpretación del director de escena sobre la conversión espectacular del discurso, elaborado previamente por un autor que con frecuencia no interviene directamente en su puesta en escena (T. Kowzan, 1991). «El espacio escenográfico —ha escrito M.C. Bobes (1987: 244)—, diseñado por el texto espectacular, se realiza en el escenario mediante formantes visuales estáticos (miméticos, simbólicos, gráficos), o mediante signos acústicos: el diálogo alude a un bosque, a un barco, a un salón,

o mediante un gesto: miradas hacia arriba pueden indicar alturas y a la vez relaciones de sumisión».

Por relación al espacio escénico, los personajes, bien por haberlos habitado o transitado, bien como recurso imaginativo o evocador, pueden referirse a espacios *patentes*, en los que transcurren acciones visibles para el espectador; *narrados*, como sucede habitualmente en la novela; *latentes*, espacios contiguos a los patentes, pero que no resultan visibles para el espectador, sino que son sugeridos por el escenario, las acotaciones, los diálogos o la decoración; y de *acecho*, o espacios escénicos que son visibles para el público pero que convencionalmente no son vistos por algunos de los personajes de la escena.

2.B. El *espacio lúdico* es el espacio instituido por los personajes en el transcurso de la representación, mediante formantes visuales dinámicos, y se define por relación a sus movimientos, posiciones y distancias, al margen de los objetos escenográficos, y de los decorados figurados o reales, del espacio escénico. M.C. Bobes (1987: 245) lo define con las siguientes palabras: «El segundo de los espacios creados por la obra, es el que denominaremos *espacio lúdico* en inmediata relación con los personajes. Es independiente de los objetos escenográficos reales, ya que puede crearse en un espacio escénico vacío, por medio de la palabra, de los movimientos y de las posiciones y distancias relativas de los personajes. El número de los personajes, su función y su caracterización (oficio, relaciones familiares y sociales, individualidad y desdoblamientos, etc.) señalan, antes incluso de iniciarse la obra en su correspondiente anécdota que lo regulará, el modo de ocupar el espacio, incluso el modo físico y cinésico de ocuparlo: 'a grandes pasos', 'con majestad', 'inmóvil', etc.»

El espacio lúdico podría considerarse ante todo como la modalidad espacial representada por un personaje, que se encuentra determinado desde su nombre propio, como sucede con frecuencia en el teatro expresionista (con expresiones meramente denotativas: Mozuela, Raposa, Bulto...), por su funcionalidad en el texto espectacular (kinésica, proxémica, estatismo...), y por los predicados semánticos que acompañan y definen modalmente sus acciones en el escenario, que pueden proceder de fuentes diversas.

El espacio lúdico está estrechamente ligado a la actividad del actor sobre el escenario durante el tiempo de la representación, y permite semiotizar la relación del personaje con su mundo de ficción (las brujas que dialogan con Macbeth en la caverna; las habitaciones de las que Juan Gabriel Borkman no ha salido durante sus últimos ocho años de vida...), así como establecer una relación funcional de los actores consigo mismos (pantomima) y entre sí (deixis), y también con el escenario y sus diferentes cuerpos y objetos (movimiento, disposición, actitudes, proxémica, distancia física y psíquica...)

2.C. El *espacio interlocutivo* está constituido por el modo y las condiciones en que se representa o ejecuta el discurso lingüístico del personaje, pues la posición, distancia y número de personajes presentes en el escenario se encuentra estrechamente relacionada con el uso de determinadas formas locutivas, tales como el soliloquio (expresión), el monólogo (comunicación), el diálogo entre dos o entre varios personajes (interacción), el dialogismo que se establece entre un personaje que habla y ordena y otro que sólo escucha y actúa (audi-

ción o recepción), y especialmente el aparte, que constituye una de las formas más complejas y variadas de espacio interlocutivo, al disponer verbalmente la latencia de determinados espacios visibles en el escenario, y anular interlocutivamente las facultades discursivas de quienes los ocupan, mediante apelaciones dirigidas al público o a ciertos personajes que se integran en el espacio locutivo del que habla.

3. El *espacio de la contemplación* es el espacio que ocupa el público, es decir, la sala del teatro desde el momento en que comienza la representación. En efecto, el teatro no puede prescindir de la presencia de espectadores, ni de los límites antropocéntricos que éstos imponen. En ciertas obras dramáticas, el espacio de la contemplación o sala puede encontrarse en sincretismo con el espacio escenográfico de la representación, como sucede en *El aprendiz de brujo*, en que un ámbito escénico en O, al que se añade la presencia de actores situados entre el público, que asisten a un encuentro de dramaturgos (Brecht, Craig, Meyerhold, Appia...) con los que dialogan frecuentemente y a quienes increpan de forma ocasional, convierte al espectador convencional en un «actor» más de la representación, a la vez que diluye y fragmenta toda distancia entre el espacio de la contemplación y de la representación, ocupados de forma aparentemente indistinta por actores y público.

El discurso dramático contiene virtualmente su emplazamiento en el espacio, si bien se trata de un lugar escénico que hay que construir, según las indicaciones contenidas en el texto espectacular, y que proceden de las acotaciones, del diálogo de los personajes, y de la disposición general de los objetos y cuerpos presentes en el escenario, cuyo conjunto puede constituir un código de espacialización específico en cada obra. A. Ubersfeld ha insistido en la iconicidad del espacio dramático, al que considera como un signo escénico, o un conjunto sistematizable de signos espacializados, en los que se expresa y advierte una profunda relación de similitud con aquella realidad que se pretende representar. Desde este punto de vista, el teatro representaría la espacialización de la historia según la imagen que profesan los hombres de las relaciones espaciales de la sociedad en que viven y de los conflictos en ella subyacentes². Los teatros nacionales (griego, isabelino y español) se caracterizan por el logro de una correspondencia sémica entre todos los elementos del drama (espacios, tiempos, acciones, personajes, valores, vestuarios...).

² A. Ubersfeld advierte que el espacio teatral puede mantener una relación icónica con el universo histórico en que se inscribe y del que pretende ser representación más o menos mediatizada, con las realidades psíquicas que configura a través de las diferentes instancias y manifestaciones discretas del yo, y con el texto literario. «El objeto teatral es un *objeto en el mundo*, idéntico, en principio (o funcionalmente semejante) al objeto «real» extra-teatral del que es símbolo; se trata de un objeto situado en un *espacio concreto*, el espacio del escenario. Si es cierto que todo signo icónico es *motivado y no arbitrario*, el signo escénico es doblemente motivado, si así podemos calificarlo, en la medida en que es *a la vez* mimesis de algo (icono de un elemento espacializado) y elemento de una realidad autónoma concreta [...]. El espacio escénico es *a un tiempo icono* de tal o cual espacio social o socio-cultural y conjunto de signos estéticamente construido como una *pintura abstracta*» (A. Ubersfeld, 1978/1989: 116).

II. LOS ESPACIOS INTERLOCUTIVOS EN

LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD Y *EL DELINCUENTE HONRADO*

Con anterioridad nos hemos referido al *espacio interlocutivo* con objeto de designar aquella dimensión espacial del discurso dramático, o de su representación teatral, delimitada por el modo de comunicación verbal adoptado por un personaje en una determinada escena o situación dramáticas. Del mismo modo que el espacio lúdico se sustantiva en el personaje, y se define especialmente por el uso que el actor hace de los signos no-verbales (distancias, movimientos, posiciones, kinésica, proxémica...), el espacio interlocutivo se define también por su relación con el personaje, si bien se construye a partir de las implicaciones espaciales de su actividad discursiva (la espacialización de la palabra), y atiende de forma especial a la función locativa y deíctica de sus signos lingüísticos, que pueden presentarse según las siguientes modalidades:

1. Locutiva o expresiva (soliloquio).
2. Comunicativa o dialógica (monólogo).
3. Interactiva o dialogada (diálogo/aparte).
 - a) Diálogo entre personajes.
 - b) Diálogo y aparte entre personajes.
 - c) Aparte hacia el público.
4. Alocutiva o receptiva (audición/aparte).

El espacio lúdico se ocupa y se describe físicamente en los movimientos y posiciones del actor, mientras que el espacio interlocutivo, la espacialización de la palabra, sólo se configura verbalmente a través de la modalidad discursiva del personaje, sustentada pragmáticamente en una determinada dirección espacial, en su relación consigo mismo (soliloquio), con otros personajes a los que habla sin intención de obtener respuesta (monólogo), con ciertos personajes a los que selecciona (diálogo) o excluye (aparte) de su actividad interlocutiva o espacio verbal, o directamente hacia el público (aparte).

II. 1. MODALIDAD LOCUTIVA O EXPRESIVA: EL ESPACIO INTERLOCUTIVO DEL SOLILOQUIO

El soliloquio puede definirse como aquel proceso semiósico de expresión (hablar: Yo -> lenguaje) por el que un personaje utiliza el lenguaje sin intención de referirse, ni formal ni locutivamente, a un posible interlocutor.

Un ejemplo claro de soliloquio, como espacio interlocutivo del discurso dramático, lo constituye la escena octava del acto III de *Mélanide* (1741), de J.P. Nivelles de la Chaussée, en que Théodon, *seul*, dispone para todos los personajes un desarrollo favorable de la intriga, en un espacio interlocutivo único, que ocupa temporalmente toda la escena, y a través de un discurso verbal en el que no existen elementos indécicos de segunda persona, lo que constituye una de las expresiones más puras del soliloquio dramático.

Il ne devine pas qu'on va le supplier
 De ne plus désormais penser à Rosalie.
 Ce que je viens de faire est un coup de partie
 Qui les sauve tous quatre, et moi-même avec eux;
 Car enfin il était pour moi bien douloureux
 D'être, sans y penser, le complice d'un crime
 Dont Mélanide allait devenir la victime.
 Mais, en réparant tout, j'ai rempli mon devoir;
 Et comme enfin l'amour s'envole avec l'espoir,
 Le marquis à présent aura bien moins de peine
 A reprendre son coeur, et sa première chaîne³.

Una expresión sensiblemente más compleja del soliloquio, que la intriga y las transformaciones de la personalidad favorecen una y otra vez, la encontramos con frecuencia en los dramas de Marivaux. De este modo, en *Le jeu de l'amour et du hasard* (1730), el espectador asiste a un soliloquio de Silvia en el que, si bien ella es el único personaje presente en el escenario, es posible distinguir al menos tres espacios interlocutivos convocados en su discurso: 1) el espacio locutivo del propio personaje (autodialogía), por el que Silvia se refiere a sí misma; 2) el espacio allocutivo de Dorante, disfrazado de Bourguignon, a quien Silvia menciona referencialmente, hasta que aparece en la escena siguiente; y 3) el espacio de contemplación y audición del público, a quien Silvia se dirige para indicar la presencia de Dorante en un espacio latente, afín a la escena.

Je frissonne encore de ce que je lui ai entendu dire. Avec quelle impudence les domestiques ne nous traitent-ils pas dans leur esprit! Comme ces gens-là vous dégradent! je ne saurais m'en remettre; je n'oserais songer aux termes dont elle s'est servie, ils me font toujours peur. Il s'agit d'un valet! Ah! l'étrange chose! Ecartons l'idée dont cette insolente est venue me noircir l'imagination. Voici Bourguignon; voilà cet objet en question pour lequel je m'emporte; mais ce n'est pas sa faute, le pauvre garçon! et je ne dois pas m'en prendre à lui⁴.

Todos los ejemplos aducidos hasta el momento sobre el espacio interlocutivo del soliloquio, como modalidad locutiva o expresiva, son discursos carentes de elementos indiciales de segunda persona, es decir, manifestaciones del soliloquio dramático en su más pura expresión de lenguaje monológico. Sin embargo, en la obra de Jovellanos es frecuente la presencia de soliloquios en los que el espacio interlocutivo del personaje se halla determinado por un proceso semiósico de expresión *con apelación retórica* hacia un *Tú* físicamente ausente, es decir, que un personaje utiliza el lenguaje de forma individual, sin referirse locutivamente a otros sujetos, a los que sin embargo menciona formalmente en su discurso a través de índices referenciales de segunda persona (deixis fantasma).

³ *Mélanide* (III, 8: 1179).

⁴ *Le jeu de l'amour et du hasard* (Silvia, seule; II, 8: 60).

Torcuato, personaje protagonista de *El delincuente honrado*, encuentra «su lugar» en el tránsito de unos espacios a otros —he andado siempre sin patria ni hogar propio...—. o en todo caso en la cárcel, al carecer, al contrario de don Simón, de un lugar determinado o representativo, que incluso en su ausencia connote alguno de los aspectos de su personalidad⁵. A lo largo de la obra se insiste con frecuencia en esta característica con objeto de definir el espacio de Torcuato como un *espacio errante*, determinado por su tránsito constante, no sólo en escena, sino también a lo largo de su trayectoria vital. El soliloquio de Torcuato con el que concluye el acto I constituye un proceso semiósico de expresión con apelación retórica hacia una segunda persona, su esposa Laura, a la que evoca referencialmente desde el índice de segunda persona (Tú) como si compartiera con ella un espacio interlocutivo físicamente verificable, cuando en verdad no se trata sino de un procedimiento formal, afín a la deixis fantasma, próximo a lo que en el discurso lírico denominaríamos «dialogismo hacia el sujeto interior» (Maestro, 1994), y en todo caso testimonio evidente de soliloquio en una de sus formas de expresión menos uniformes, al admitir en el ámbito discursivo de la primera persona la «impureza» e implicaciones referenciales de los índices de segunda persona del singular.

(*Paseándose*). En fin, voy a alejarme para siempre de esta mansión, que ha sido en algún tiempo teatro de mis dichas y fiel testigo de mis tiernos amores. ¡Con cuánto dolor me separo de los objetos que la habitan! Errante y fugitivo, tus lágrimas, ¡oh, Laura!, estarán siempre presentes a mis ojos, y tus justas querellas resonarán en mis oídos. ¡Alma inocente y celestial! ¡Cuánta amargura te va a costar la noticia de mi ausencia! Tú has perdido un esposo que ni te amaba ni te merecía, y ahora vas a perder otro que te idolatra pero que te merece menos, pues te ha conseguido por medio de un engaño. (*Después de alguna pausa*). ¿Y adónde iré a esconder mi vida desdichada...? Sin patria, sin familia, prófugo y desconocido sobre la tierra, ¿dónde hallaré refugio contra la adversidad? ¡Ah!, la imagen de mi esposa ofendida y los remordimientos de mi conciencia me afligirán en todas partes⁶.

⁵ La primera de las acotaciones de *El delincuente honrado* sitúa al protagonista, Torcuato, en el espacio lúdico de su suegro, don Simón, magistrado de modales conservadores, y sensiblemente reacio a las ideas ilustradas, como demuestran algunos de los objetos que semantizan espacialmente de su estudio. De este modo, el texto espectacular (M.C. Bobes Naves, 1987) revela una interacción entre dos espacios lúdicos bien diferentes, y hasta cierto punto contrapuestos; de un lado, el que representa Torcuato, quien, según los preceptos de la *comédie larmoyante* propuestos por D. Diderot, comienza la acción no con un discurso verbal, sino mediante signos kinésicos (gestos, movimientos, expresiones físicas...), que definen su espacio lúdico en términos de adversidad, desventura e inquietud constantes; de otro lado, don Simón, hombre de «muy buen corazón, pero muy malos principios», cuyo espacio lúdico, ocupado al comienzo de la obra por Torcuato, reproduce indicialmente la posición ideológica del magistrado: «El teatro representa el estudio del Corregidor, adornado sin ostentación. A un lado se verán dos estantes con algunos librotos viejos, todos en gran folio y encuadernados en pergamino. Al otro habrá un gran bufete, y sobre él varios libros, procesos y papeles. Torcuato, sentado, acaba de cerrar un pliego, le guarda, y se levanta con semblante inquieto» (I, 1: 225).

⁶ *El delincuente honrado* (I, 6: 238-239).

II.2. MODALIDAD COMUNICATIVA O DIALÓGICA: EL ESPACIO INTERLOCUTIVO DEL MONÓLOGO

El monólogo dramático puede definirse como aquel proceso semiósico de comunicación (hablar a: Yo -> Tú) por el que un personaje dramático enuncia un discurso sin la intencionalidad de obtener respuesta por parte de sus posibles interlocutores, que ocupan con frecuencia un espacio verbal de audición o silencio, y a quienes puede referirse a través de signos deícticos de segunda persona.

Un monólogo dramático de estas características (Yo -> Tú) se reproduce en Jovellanos en la escena novena del acto II de *El delincuente honrado*, en que don Simón, desde un espacio escénico patente —*desde la puerta*—, habla a su hija, quien permanece en el escenario en un espacio escénico igualmente patente, y, en sincretismo, en un espacio interlocutivo de recepción o audición, frente al de su padre, que actúa como sujeto de la enunciación hasta la escena siguiente, en que entra don Justo con el escribano y se restablece el diálogo. El espacio interlocutivo del monólogo dramático se caracteriza siempre por la presencia de índices formales de segunda persona cuyo referente humano está físicamente presente, en un espacio lúdico que, estático o dinámico, siempre comunica voluntariamente un silencio semántico.

Simón: (*Desde la puerta.*) ¡Vaya, vaya, que la hemos hecho buena! Laura, ¿no sabes lo que pasa? ¡Jesús! ¡Jesús! Estoy aturcido. El amigote de tu marido está en la torre, y dicen es quien mató al marqués. ¿Quién lo creyera? ¡Sobre que no se puede fiar de los hombres! Pero a fe que no le arriendo la ganancia. Ya, ya el amigo don Justo le dirá cuántas son cinco. Que vaya, que vaya ahora a defenderle tu marido con sus filosofías. ¿Qué, no hay más que andarse matando los hombres por frioleras, y luego disculparlos con opiniones galanas? Todos estos modernos gritan: la razón, la humanidad, la naturaleza. Bueno andará el mundo cuando se haga caso de esas cosas. Pero don Justo... (*Entra don Justo con el Escribano.*)⁷.

En *Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, el monólogo de los personajes no acostumbra a presentar la pureza y precisión de los anteriormente mencionados, sino que adquiere con frecuencia la amplitud de un largo parlamento. Silvia es en este sentido el personaje más representativo de la comedia, ya que no sólo encarna el único soliloquio de la obra, sino que es la figura que más apartes representa, la que adquiere mayor ritmo y variedad polifónica, y a quien corresponden con frecuencia los más largos parlamentos, de carácter monológico en su mayoría, sólo interrumpidos ocasionalmente por una intervención fática del interlocutor (frente a Lisette, I, 1; Dorante, II, 9 y III, 8, etc...) Algo semejante es lo que sucede en la *comédie larmoyante* de J.P. Nivelles de la Chaussée, concretamente en *Mélanide*, cuando la protagonista narra a Théodon, en un interminable monólogo (escena tercera del acto II), el infortunio de sus amores juveniles con el actual Marquis d'Orvigny. El monólogo de Mélanide resulta segmentado ocasionalmente por el discurso en aparte de Théodon, a diferencia de lo que ocurre poco más adelante (escenas sexta y sép-

⁷ *El delincuente honrado* (II, 9: 248).

tima del acto III), cuando el marqués d'Orvigny expone a Théodon los mismos hechos que Mélanide, pero desde el punto de vista de su vivencia personal. El contenido del relato es simétrico en una y otra escena, pues la única variación reside en la disposición formal dialogada (en el caso del marqués), o monológica (en el caso de Mélanide), al hallarse emplazada en el espacio interlocutivo de un personaje que apenas se expresa en apartes, cuya función ante el público es meramente fática⁸.

II.3. MODALIDAD INTERACTIVA O DIALOGADA:

LOS ESPACIOS INTERLOCUTIVOS DEL DIÁLOGO Y DEL APARTE

Dentro de esta modalidad parece conveniente distinguir cuatro posibilidades o situaciones interlocutivas diferentes:

- a) Aparte hacia el público de un personaje que escucha el monólogo de otro.
- b) Aparte hacia el público de un personaje que dialoga con otro.
- c) Aparte entre dos personajes que dialogan con un tercero.
- d) Apartes hacia el público de sendos personajes que dialogan entre sí.

Por diálogo entendemos todo proceso semiótico de interacción en el que dos o más sujetos alternan su actividad en la emisión y recepción de enunciados (M.C. Bobes, 1992). Sólo en un discurso dialógico (comunicación e interacción) es posible el aparte; es evidente que el discurso en aparte no puede existir en el espacio interlocutivo del soliloquio.

Por discurso en aparte entendemos todo proceso semiótico de comunicación que se manifiesta convencionalmente como ejercicio de pensamiento, que resulta siempre envuelto recursivamente en una estratificación discursiva superior, y en todo caso comprometido verbalmente con el acto de habla externo que lo motiva, bien de modo interactivo (diálogo: dos o más personajes dialogan entre sí e intercambian apartes), bien de modo meramente comunicativo (dialogismo: un personaje habla a otro que le responde exclusivamente con apartes).

El aparte se configura, pues, como un *paradiscurso dialógico* que: 1) bien un personaje dirige al público a propósito de otro personaje al que escucha (*feed-back*), o 2) con el que mantiene un discurso dialogado (*interacción*) que siempre envuelve recursivamente al discurso en aparte; 3) bien se dirigen entre sí dos personajes que dialogan mutuamente. En el primer caso (Yo -> Tú [Tú -> Público]), el personaje que actúa como oyente (tú) ocupa un espacio interlocutivo de audición o recepción hacia el que habla (yo), desde el que dispone una

⁸ P. Larthomas, en sus estudios sobre las formas del lenguaje dramático, establece una identidad entre monólogo y aparte que no nos parece adecuada: «Monologue et aparté doivent être étudiés ensemble. Au reste, les frontières entre les deux son imprécises: un monologue n'est pas aparté, mais tout aparté est monologue, même s'il est, comme il arrive le plus souvent et pour des raisons de vraisemblance, extrêmement bref.» (P. Larthomas, 1972: 380).

expansión comunicativa hacia el público (el aparte), mientras que en el segundo supuesto (Yo <-> Tú [Tú -> Público]), el personaje que emite el aparte se instala en un espacio interlocutivo de interacción o diálogo, dentro del cual genera un nuevo proceso de comunicación (el aparte), cuyo destino final y único es el público, como actuante envolvente o «tercero en el diálogo».

La tercera de estas categorías del aparte estaría constituida por aquellos discursos en los que dos personajes que dialogan entre sí exteriormente (acto de habla), utilizan el discurso en aparte para «dialogar» al mismo tiempo desde el ámbito de la intersubjetividad, mediante el intercambio de pensamientos a los que ninguno de los dos accede convencionalmente, y que el público puede comprender en toda su amplitud. Tal es lo que sucede, de forma indudablemente paródica, en dos obras de J. Tardieu (1955) tituladas *Oswald et Zénaïde ou les Apartés* y *Il y avait foule au manoir ou les Monologues*, en que los personajes protagonistas parecen mantener, al lado del diálogo real, una especie de «diálogo de mudos», o diálogo latente, que se deriva de sus alternativas intervenciones en aparte.

Es posible señalar una cuarta variante del estatuto pragmático del discurso en aparte, derivada de la combinación de las dos anteriores, y que requiere la presencia en el escenario de al menos tres personajes, de tal modo que en el espacio interlocutivo constituido por el diálogo se introduce una exclusión —el aparte de un personaje (P_1) hacia otro (P_2)— y una selección —la posibilidad de que un tercer personaje (P_3) participe del aparte de P_1 hacia P_2 —. Examinemos a continuación cada una de estas cuatro variantes.

A. Monólogo de aparte recursivo o subordinado. El aparte que se produce en el espacio interlocutivo del monólogo, tal como lo hemos descrito en la modalidad comunicativa o dialógica, consiste en un discurso (en aparte) que emite hacia el público el personaje que escucha el monólogo de otro personaje, quien con frecuencia ejerce sobre aquél relaciones de dominio, poder, persuasión, paternidad, advertencia, etc... En estos casos, el personaje que recibe el monólogo no responde directamente al sujeto de su enunciación, sino que expone verbalmente sus pensamientos en dirección al espacio interlocutivo del público, al excluir convencionalmente al personaje emisor del monólogo de las posibilidades reales de audición.

La escena tercera del acto II de *Mélanide*, de J.P. Nivelles de la Chaussée, constituye un ejemplo representativo del espacio interlocutivo en el que el discurso en aparte de Théodon se configura en su relación interactiva con el discurso monológico de Mélanide. Entre ambos personajes no existe propiamente un diálogo, sino que, ante el monólogo de Mélanide, Théodon responde mediante apartes dirigidos al público, lo que constituye un discurso dependiente de la enunciación monológica, a la que interlocutivamente se subordina.

Mélanide

[...] En vain il réclama contre leur violence;
Un arrêt (qu'on dit juste) assouvit leur vengeance.
A peine mon opprobre eut été prononcé,

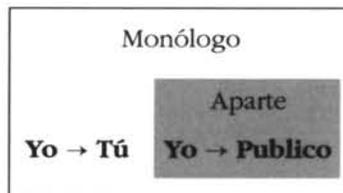
Par un père en fureur il me faut annoncé.
 Au rang de ses enfants je ne fus plus comptée;
 Dans le fond d'un désert je me vis transportée,
 Où, depuis dix-sept ans livrée à mes douleurs,
 Aucun soulagement n'a suspendu mes pleurs.

Théodon, à part.

Quelle conformité!

Mélanide

Ce qui va vous surprendre,
 Croiriez-vous que l'amant, que l'époux le plus tendre,
 Me laissa dans l'horreur du plus profond oubli?
 Son amour, ses serments, tout fut enseveli...⁹



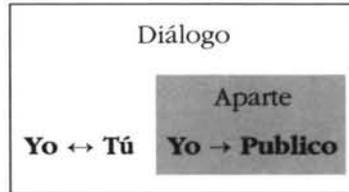
Monólogo de aparte recursivo o subordinado

B. Diálogo de aparte recursivo o subordinado. Este modelo constituye una de las formas más convencionales del aparte en el discurso dramático: dos personajes dialogan entre sí, alternando sus roles de productor e intérprete en la elaboración de enunciados, y ocasionalmente uno de ellos se sirve del discurso en aparte para dirigir al público determinados pensamientos a los que su interlocutor permanece convencionalmente ajeno. Se produce de este modo una duplicidad de espacios interlocutivos sobre el escenario, ya que de un lado se encuentra el espacio interactivo del diálogo entre ambos personajes (Yo <-> Tú), y de otro el espacio interlocutivo que uno de ellos establece con el público, del cual permanece excluido el segundo personaje (Tú), objeto del aparte (Yo -> Público), que se configura como un *paradiscurso* dependiente o subordinado al diálogo que transcurre en escena, y que le sirve de marco de referencia desde el cual es posible interpretarlo.

Una situación de estas características es la que se reproduce al comienzo del acto II de *El delincuente honrado*, en que el personaje don Simón, sin participar jamás en un sólo aparte durante toda la obra, actúa como mero testigo del discurso patente de los interlocutores, Laura y Torcuato. A don Simón le está

⁹ *Mélanide* (II, 3: 1156).

vedado el conocimiento y la valoración subjetivos del pensamiento de estos personajes, los cuales no desean sino que abandone el escenario con el fin de hablar libremente de sus propias inquietudes.



Diálogo de aparte recursivo o subordinado

Laura.- (*Aparte*). ¡Yo estoy sin sosiego! Este viaje tan repentino... Su tristeza... Las expresiones que me dijo anoche... ¡Todo me inquieta!

Torcuato.- (*Mirándola y aparte*). ¡Qué afligida está Laura! ¡Ah, si supiera la noticia que le preparo!

Simón.- (*Siempre paseándose*). Este don Justo toma las cosas con un calor... Desde las siete de la mañana está zampado en la cárcel. Quizá tendrá órdenes tan estrechas... ¡Oh!, la corte quiere que se hagan las cosas a galope tendido. (*Mirando a Laura y a Torcuato*). Pero mis hijos están tristes... ¿Si será por el viaje? ¡Eh!, mimos de recién casados.

Torcuato.- (*Aparte y con inquietud*). Si este hombre no se va, yo no podré decirselo.

Simón.- Laura, ¿qué es esto? Tú estás triste. También lo está Torcuato. ¡Qué!, ¿un viajecillo de pocos días puede turbar vuestro buen humor?

Torcuato.- Para dos corazones que se aman, la menor ausencia, señor, es un mal grave. Como cuentan sus gustos por momentos, cualquiera tiempo, cualquiera distancia que los separe, los aflige.

Laura.- (*Con énfasis*). Añadid al que se queda la incertidumbre, y veréis cuánto es más justo su dolor.

Simón.- ¡Bueno! ¡Lindo! No lo dijeran mejor dos amantes de Calderón. Ea, niña, no te vayas haciendo melindrosa. Que tu marido vaya y venga a sus negocios cuando le acomode, que harto tiempo os queda para vivir juntos.

Torcuato.- (*Aparte*). ¡Pluguera al cielo!

Simón.- (*A Laura*). Mira si quieres que te traiga algo de Madrid, y díselo.

Laura.- (*Mirando a Torcuato con ternura*). Sólo quiero que vuelva pronto.

Torcuato.- (*Aparte*). ¡Ah, cómo podré dejarla! [...] ¹⁰

Laura.- (*A Eugenia*). Ve, tú, Eugenia, a disponer lo que te tengo prevenido, y haz que den de comer a Felipe, para que no haga falta a su amo. (*Mirando a Torcuato aparte*). Al fin nos han dejado solos; veamos lo que dice. (*Torcuato la mira, levanta los ojos al cielo y suspira*) ¡Qué afligido está! No me atrevo a preguntarle... Pero es preciso salir de tantas dudas. (*Con serenidad*). Torcuato, este viaje que vas a hacer te tiene muy inquieto; yo lo conozco en tu semblante, y no

¹⁰ *El delincuente honrado* (II, 1: 241-242).

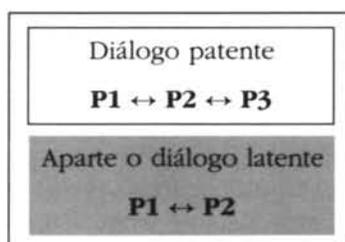
sé cómo una ausencia de tan pocos días, y que, por otra parte, es voluntaria, te pueda costar tanto desasosiego.

Torcuato.- (*Se levanta, mirando a todas partes. Aparte*) ¡Ah! ¿cómo se lo diré?

Laura.- (*Asustada*) Pero, ¿qué es esto, Torcuato? ¿Tú suspiras? ¿Nada me respondes? (*Levantándose*). Querido esposo...¹¹

C. *Diálogo de aparte coordinado o selectivo.* Bajo esta nomenclatura designamos el discurso en aparte que pueden intercambiar sobre el escenario dos personajes (P_1 y P_2), los cuales se encuentran integrados en un grupo de varios personajes más con los que dialogan (P_1, P_2, P_3, \dots), de modo que estos últimos no participan en el espacio interlocutivo que constituye el discurso en aparte intercambiado por los dos primeros.

Como sucedía en el caso anterior, el espectador asiste aquí a la representación virtual de dos espacios interlocutivos, ya que al espacio del diálogo patente entre todos los personajes que se encuentran en el escenario hay que añadir el espacio interlocutivo del discurso en aparte que intercambian sólo dos de ellos (diálogo latente o en aparte), lo que supone una selección, desde el punto de vista interactivo, y una exclusión y coordinación, respectivamente, desde el punto de vista de la recepción y la disposición sintáctica que supone la espacialización de la palabra. A la autonomía de estratificación discursiva, debida a la coordinación del aparte en el diálogo, hay que añadir la diferencia de espacios interlocutivos, representada en dos modalidades diferentes de espacialización de la palabra (aparte: P_1 y P_2 / diálogo: P_1, P_2, P_3, \dots)



Diálogo de aparte coordinado o selectivo

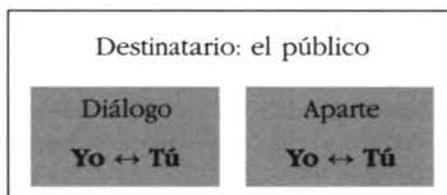
La escena cuarta del acto II de *Le jeu de l'amour et du hasard*, de Marivaux, reproduce este modelo semiótico, al presentar en el escenario tres personajes (Lisette, disfrazada de Silvia; Dorante, vestido de Arlequín; y Arlequín, que suplanta torpemente la personalidad de su amo Dorante), dos de los cuales mantienen un aparte de cuyo espacio interlocutivo queda excluida Lisette. Es evidente que un modelo de esta naturaleza ha de resultar más frecuente en aquellas obras en las que la intriga se convierte en un elemento esencial de la trama, así como el diálogo de aparte predomina en dramas que reflejan una sociedad fuertemente jerarquizada, en la que las relaciones de poder y dominio

¹¹ *El delincuente honrado* (II, 5: 243).

determinan la concepción y la modalidad de los espacios locutivos, mientras que el diálogo de aparte solidario o yuxtapuesto, que veremos a continuación, parece más bien propio de períodos dominados por una determinada valoración de la subjetividad, como el prerromanticismo, e incluso habitual en determinados géneros dramáticos, tales como la *comédie larmoyante* o algunas formas de drama paródico (J. Tardieu, 1955).

Dorante: Monsieur, pourrais-je vous entretenir un moment?
 Arlequin: Non; maudite soit la valetaille qui ne saurait nous laisser en repos!
 Lisette: Voyez ce qu'il vous veut, monsieur.
 Dorante: Je n'ai qu'un mot à vous dire.
 Arlequin: Madame, s'il en dit deux, son congé sera le troisième. Voyons.
 Dorante, *bas à Arlequin*. Viens donc, impertinent.
 Arlequin, *bas à Dorante*. Ce sont des injures, et non pas des mots, cela... (A Lisette.) Ma reine, excuse.
 Lisette: Faites, faites.
 Dorante, *bas*. Débarrasse-moi de tout ceci; ne te livre point parais sérieux et rêveur, et même mécontent; entends-tu?
 Arlequin: Oui, mon ami; ne vous inquiétez pas, et retirez-vous¹².

D. Diálogo de aparte solidario o yuxtapuesto. Esta modalidad discursiva del lenguaje dramático se caracteriza por la presencia de dos espacios interlocutivos, solidarios y yuxtapuestos entre sí, como consecuencia de la manifestación simultánea de un diálogo directo entre dos personajes (Yo <-> Tú), los cuales son a su vez sujetos de sendas y sucesivas enunciaciones subjetivas (Yo -> / <-Tú), que el público interpreta como discurso en aparte. De este modo, el diálogo directo (lenguaje como acto de habla) y el discurso en aparte (lenguaje como ejercicio de pensamiento), que intercambian ambos personajes, mantienen entre sí una relación de solidaridad, ya que el lenguaje exterior no se comprendería en su pleno sentido al prescindir del contenido y el punto de vista de las declaraciones subjetivas, del mismo modo que la unidad de ambas modalidades discursivas se encuentra salvaguardada por el público, como destinatario directo y final del conjunto de los signos, convencionales o no, que crean sentido en el discurso dramático.



Diálogo de aparte solidario o yuxtapuesto

¹² 10 *Le jeu de l'amour et du hasard* (II, 4: 50).

Acaso en una circunstancia de este tipo podría hablarse de «diálogo de mudos», o mejor, de diálogo latente, con objeto de designar algunos de los espacios interlocutivos característicos de *El delincuente honrado*, en que varias escenas transcurren completamente en aparte, a la vez que los personajes conservan la facultad de alternar su actividad en la emisión y recepción de enunciados, como si se tratara de un diálogo directo que transcurriera en los límites de la intersubjetividad.

Este tipo de estructuras se caracterizan en el discurso dramático por varios aspectos, entre los cuales pueden señalarse la valoración de la subjetividad y el paso a primer plano de la conciencia del personaje —que la novela moderna consigue mediante otros procedimientos—, y que no comienza a manifestarse en la literaturas dramática y narrativa hasta el siglo XVIII; la manifestación segmentada, o duplicada, del personaje dramático, al utilizar simultáneamente el lenguaje como acto de habla (discurso patente) y como ejercicio de pensamiento (discurso latente), en el espacio interlocutivo del aparte; el valor paralingüístico del discurso en aparte, que puede funcionar como lenguaje que acota, matiza, transforma, y en todo caso interactúa, en el lenguaje oral; paralelamente, el discurso en aparte representa la expresión latente del lenguaje verbal, frente al estímulo que adquieren en el texto espectacular los signos no verbales (kinésica, proxémica, pantomima...); por último, como hemos señalado, el público adquiere un papel de especial importancia, al convertirse en lo que M. Bajtín denomina «tercero en el diálogo» o «actuante envolvente» del espacio interlocutivo.

En *El delincuente honrado* es posible identificar varias secuencias en las que el diálogo se construye mediante la disposición de apartes, sucesivos y solidarios entre sí, que crean determinados espacios interlocutivos de los que, bien son excluidos algunos personajes, bien son seleccionados verbalmente determinados momentos de su expresión subjetiva.

En el acto I, el uso del aparte como forma de expresión dialógica, creadora del espacio interlocutivo entre Torcuato y su criado Felipe, dispone aisladamente la comunicación hacia el público de ambos personajes, quienes, si bien comparten la contigüidad del espacio escénico, divergen notoriamente en la delimitación de sus espacios lúdico y locutivo.

Torcuato.- (*Aparte*) Ya el riesgo es más urgente... Felipe.

Felipe.- Señor.

Torcuato.- Haz que mis vestidos se pongan en los baúles; a Eugenia que te entregue toda mi ropa blanca; y date prisa, porque nuestro viaje es pronto, y durará algunos días.

Felipe.- (*Aparte*) Aquí hay algún misterio. (*Anda por el cuarto, poniendo en orden los muebles, y recogiendo alguna ropa de su amo que habrá sobre ellos*).

Torcuato.- (*Aparte*). Aún no parece Anselmo... (*Sacando el reloj*). Las siete y cuarto. ¡Qué tardo pasa el tiempo sobre la vida de un desdichado!

Felipe.- (*Aparte y sin dejar su ocupación*). ¡Tan recién casado hacer un viaje...! ¡El está tan triste...! ¡Qué diablos tendrá?

Torcuato.- (*Aparte*). Acaso juzgará intempestiva mi resolución. ¡Ah! no sabe toda la aflicción de mi alma.

Felipe.- (*Aparte, mirando a su amo*). ¡Tiene un genio tan reservado!...

Torcuato.- (*Aparte*). Ya parece que viene.

Felipe.- (*Aparte*). No quiero interrumpirlos.

Torcuato.- Cuidado con lo que te tengo prevenido. Si alguien me buscare, que no estoy en casa, y si don Simón preguntare por mí, que estoy escribiendo¹³.

II.4. MODALIDAD ALOCUTIVA O RECEPTIVA:

LOS ESPACIOS INTERLOCUTIVOS DE LA AUDICIÓN Y DEL APARTE

El espacio interlocutivo de la alocución o recepción dramáticas es el que ocupa un personaje que, bien sólo escucha el monólogo de otro personaje que le domina o precede en el uso de la palabra (sermonea, ordena, exhorta...), bien recibe el discurso exterior de un locutor al que responde a través de un discurso interior, dirigido convencionalmente al público mediante apartes. Nos ocupamos aquí, bien del silencio de un personaje que escucha a otro que le monologa, bien del aparte hacia el público de un personaje receptor que sólo escucha a un personaje emisor al que no responde exteriormente, sino a través de un discurso subjetivo dirigido convencionalmente al público, lo que representa respectivamente el espacio locutivo de la audición y del aparte.

Se comprobará con facilidad que esta modalidad discursiva se corresponde simétricamente, desde el punto de vista del oyente, con el espacio interlocutivo del monólogo de aparte recursivo o subordinado, en que un personaje (Yo) habla a otro (Tú) que escucha y guarda silencio, o bien se dirige hacia el público en apartes, delimitando en una u otra dirección la espacialización de la palabra, es decir, su espacio interlocutivo.

La escena doce del acto II de *El delincuente honrado* constituye un breve ejemplo de esta modalidad verbal, al presentar al criado de Torcuato como mero *oyente* de varias órdenes que no se atreve a discutir pese a su incomodidad.

Felipe: (*A su amo, en el fondo.*) Conque, ¿les digo que se vayan?

Torcuato: Sí; págales el día, pues ya no los necesito.

Felipe: (*Aparte.*) Jamás le vi tan impertinente¹⁴.

¹³ *El delincuente honrado* (I, 2: 227-228).

¹⁴ *El delincuente...* (II, 12: 249).

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, G. (1957), *La poétique de l'espace*, Paris, PUF. [Trad. esp.: *La poética del espacio*, Buenos Aires, FCE, 1992 (3ª reimpr.)]
- BAJTIN, M. (1937-1938), «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989 (237-409).
- BOBES NAVES, M.C. (1985), «Las unidades sintácticas: el espacio», *Teoría general de la novela*, Madrid, Gredos (176-216).
- BOBES NAVES, M.C. (1987), «El espacio escénico», *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus (237-256).
- BOBES NAVES, M.C. (1990), «Cómo está construida *La dama duende*, de Calderón», *Tropelías*, 1 (65-80).
- BOBES NAVES, M.C. (1992), *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos.
- BOBES NAVES, M.C. (1993), «El espacio dramático en el teatro de Enrique Jardier Poncela», *Actas del Congreso sobre Jardiel Poncela*, Barcelona, Anthropos (139-169).
- BROOK, P. (1968), *The Empty Space*, London, Harmondsworth, Penguin. [Trad. esp.: *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 1973].
- CARLSON, M. (1989), *Places of Performance*, Cornell University Press.
- CASO GONZALEZ, J.M. (1964), «*El delincuente honrado*, drama sentimental», *Archivum*, 14 (103-133).
- CASO GONZALEZ, J.M. (1972), *La poética de Jovellanos*, Madrid, Prensa Española.
- CORVIN, M. et al. (1991), *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris, Bordas.
- CHARVET, P. et al. (1985), «Espaces», *Pour pratiquer les textes de théâtre*, Paris/Bruxelles, A. de Boeck / J. Duculot (61-64).
- DIDEROT, D. (1757), *Le Fils naturel ou les Epreuves de la vertu*, en J. Truchet (ed.), *Théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 (3-56).
- DIDEROT, D. (1758), *De la poesie dramatique*, Paris, Larousse, 1987.
- FLAMMARION, C. (1873), *Los mundos imaginarios y los mundos reales*, Madrid, Gaspar y Roig.
- FRANCASTEL, P. (1953), «Imagination plastique, vision théâtrale et signification humaine», *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, avril-juin (157-187).

- FRANCASTEL, P. (1967), *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard.
- FRANK, J. (1945), «Spatial Form in Modern Literature», *Sewanee Review*, 53 (221-246 y 433-456).
- GARCIA NOVO, E. (1981), «Simetría estructural. Importancia de la escena en la tragedia griega», *Habis*, 12 (43-57) y 13 (17-33).
- GARRIDO DOMINGUEZ, A. (1993), «El espacio», *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis (207-237).
- GINESTIER, P. (1961), «La géométrie dramatique», *Le Théâtre contemporain dans le monde*, Paris, PUF (27-65).
- ISSACHAROFF, M. (1985), *Le spectacle du discours*, Paris, J. Corti.
- ISSACHAROFF, M. (1989), *Discourse as Performance*, Stanford University Press. [Versión inglesa ligeramente ampliada de la aparecida en francés en 1985]
- ISSACHAROFF, M. (1991), «Vox clamantis: l'espace de l'interlocution», *Poétique*, 87 (314-326).
- JANSEN, S. (1984), «Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique. Quelques observations sur un 'modele' du genre dramatique et sur le *Sei personaggi in cerca d'autore* de Pirandello», H. Schmid y A. van Kestern (eds.), *Semiotics of drama and theatre*, Amsterdam, J. Benjamin (254-289).
- JOVELLANOS, G. M. de [1993], *Poesía. Teatro. Prosa literaria*, Madrid, Taurus. Ed. de John H.R. Polt.
- KONIGSON, E. (1975), *L'espace théâtrale médiéval*, Paris, CNRS.
- KOWZAN, T. (1991), «Le temps scénique signifié par l'espace. (Retour en arrière comme procédé théâtral)», *Documents de Travail et pré-publications*, 208 (1-13).
- KOWZAN, T. (1992), *Sémiologie du théâtre*, Paris, Editions Nathan.
- LARTHOMAS, P. (1972), *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, A. Colin.
- MAESTRO, J.G. (1994), *La expresión dialógica en el discurso lírico. (La poesía de Miguel de Unamuno. Pragmática y transducción)*, Kassel, Reichenberger.
- MARIVAUX (1730), *Le jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Classiques Hachette, 1993.
- NIVELLE DE LA CHAUSSEE, J.P. (1741), *Mélanide*, en J. Truchet (ed.), *Théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 (1133-1202).
- ORTEGA Y GASSET, J. (1958), «Idea del teatro. Una abreviatura», en *Obras completas*. Madrid. Alianza Editorial y Revista de Occidente, 7 (439-500).
- PAVIS, P. (1986), *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Sorbonne.
- POLT, J.H.R. (1959), «Jovellanos' *El delincuente honrado*», *The Romanic Review*, 50 (170-190).
- RABKIN, E. (1977), «Spatial Form and Plot», *Critical Inquiry*, 4.
- RUFFINI, F. (1976), «Il luogo teatrale», *Biblioteca teatrale*, 15-16 (70-139).
- RUIZ RAMON, F. (1986), «Los espacios dramáticos en *La casa de Bernarda Alba*», *Gestos*, 1 (87-100).
- SAMI-ALI (1974), *L'espace imaginaire*, Paris, Gallimard.

- SARRAILH, J. (1949), «A propos du *Delincuenta honrado* de Jovellanos», *Mélanges d'études portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, Institute de Hautes Etudes, (337-351).
- SCHEFFER, J.L. (1969), *Scénographie d'un tableau*, Paris.
- SONREL, P. (1943), *Traité de scénographie*, Paris, Lieutier. Reeditado en Paris, Librairie Théâtrale, 1984.
- TARDIEU, J. (1955), «Oswald et Zénaïde ou les apartés», *Théâtre de chambre*, Paris, Gallimard (2 vols.), 1 (159-168).
- TORDERA, A. (1981), «Actor, espacio, espectador, teatro», *Cuadernos de Filología*, 1 (143-156).
- UBERSFELD, A. (1978), «El teatro y el espacio», *Semiótica teatral*, Murcia, Editorial Cátedra y Universidad de Murcia, 1989 (144-173).
- UBERSFELD, A. (1979), *L'espace théâtral (avec diapositives)*, CNDRP.
- VILLIERS, A. (ed.)(1950), *Architecture et dramaturgie*, Paris, Flammarion.
- WEISGERBER, J. (1978), *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Age d'Homme.
- ZORAN, G. (1984), «Towards a Theory os Space in Narrative», *Poetics Today*, 5 (309-335).