

Unidad 15

- Las funciones del lenguaje en el teatro.

LAS FUNCIONES DEL LENGUAJE EN EL TEATRO³³

I

§1. En mi libro *La obra de arte literaria* me ocupé dos veces de la obra de teatro. Una vez en el párrafo 30, donde distinguí al texto principal de la obra del secundario, y en el párrafo 57, donde traté a la obra de teatro como un caso fronterizo de la obra de arte literaria. Las palabras expresadas por los personajes representados constituyen el texto principal de la obra de teatro; las acotaciones dadas por el autor para la dirección de la pieza constituyen el texto secundario. Las acotaciones se suprimen en la representación de la obra sobre el escenario; son leídas realmente sólo en la lectura de la obra de teatro, pues ya han desempeñado su función de representación. Un caso límite de la obra de arte literaria lo constituye la obra de teatro en tanto que en ella se encuentra, junto con el lenguaje, otro medio de representación —es decir, los aspectos visuales proporcionados y concretizados por los actores y las “decoraciones” en las que aparecen las cosas y personas representadas, así como sus acciones—. En mi libro no había espacio para discutir a fondo las diferentes funciones de las formaciones lingüísticas que constituyen el texto principal; en los treinta años que han transcurrido desde su publicación, según sé, ni los lingüistas —como, por ejemplo, K. Bühler—, ni los filósofos —como, por ejemplo, Nicolai Hartman— se han ocupa-

³³ Este ensayo se publicó originalmente en *Zagadnienia rodzajon literackich* (*Problemas de los géneros literarios*), t. 1, Lódz, 1958.

do del tema. Los investigadores de la literatura³⁴ —como, por ejemplo, R. Petsch—³⁵ apenas han visto los problemas que existen ahí. Parece necesario, por tanto, señalar, por lo menos en esbozo, las diferentes funciones y variaciones del lenguaje (más exactamente, de las formaciones lingüísticas habladas) en la obra de teatro.³⁶

Será de utilidad, en primer lugar, recordar que toda obra literaria es una formación bidimensional. Por un lado, se encuentran en ella cuatro diferentes estratos, aunque ligados fuertemente entre sí: de los sonidos y formaciones y fenómenos fonéticos de orden superior; de los significados de las frases y las unidades de sentidos superiores; de los aspectos esquematizados; y, finalmente, de las objetividades representadas. Por un lado, sin embargo, hay que distinguir, desde su principio hasta su fin, entre la sucesión de partes (capítulos, escenas, actos) y una estructura específica, casi temporal, de la obra. Si se representa una pieza de teatro realmente sobre el escenario, se constituye en una obra de teatro, en la que los personajes y cosas representadas, así como las acciones ejecutadas por aquellos, aparecen en imágenes visuales, por lo menos en algunos de sus rasgos. En cambio, las palabras o frases que constituyen el “texto principal” son mostrados al oyente (espectador) por los personajes representados en su forma fonética concreta, al ser realmente pronunciados por los actores.

El hecho fundamental que da acceso a toda la problemática del lenguaje en la obra de teatro yace en que el texto prin-

³⁴ *Literaturwissenschaftler* en el original (n. del t.).

³⁵ Cfr. R. Petsch, *Wesen und Formen des Dramas*, (*Naturalezas y formas del drama*), Halle, 1945.

³⁶ En Polonia se publicaron dos trabajos que se ocupan de problemas relacionados, a saber: S. Skwarczyńska, *O rozwoju tworzywa słowenego i jego form podawczych w dramacie* (*Del desarrollo de la materia fónica y sus formas de interpretación en el drama*), 1951; e I. Slawinska, “Problematika badan nad jezykiem dramatu” (“La problemática de una investigación del lenguaje en el drama”), *Roczniki Humanistyczne*, vol. IV, Lublin, 1953-1955. Estos trabajos contienen algunos resultados notables.

cial total es un elemento del mundo representado en la obra de teatro y, sobre todo, el pronunciar cada una de las palabras o enunciados es un proceso que se lleva a cabo en el mundo representado y constituye una parte del comportamiento del personaje representado; pero el papel de las palabras formuladas en la obra representada no se agota ahí. Éste consiste al mismo tiempo en el ejercicio de la función de representación lingüística —que todavía se ramifica de diferentes maneras— y tiene que estar ahí mismo en estrecha relación con los demás medios de representación activos en la obra de teatro —por ejemplo, los aspectos concretos proporcionados por los actores.³⁷

§2. Antes de tratar más de cerca con las funciones de las formaciones lingüísticas en la obra de teatro, sobre todo, tenemos que tomar conciencia, por factores diversos, de la composición del mundo representado en este espectáculo. Se descompone en tres dominios diferentes que, con respecto a su modo de ser y a su condición, son en cierta medida componentes homogéneos del mismo mundo; sin embargo, deben diferenciarse en consideración a su base de representación o a sus medios. Son, a saber:

1. Objetividades (cosas, personas, sucesos) que le son mostrados, presentados al espectador exclusivamente de manera perceptual³⁸ a través de la actuación de los actores, o bien de la decoración.

³⁷ No se debe olvidar que los actores reales (personas y “accesorios”) no forman un componente de la obra de teatro. Son solamente fundamentos ontológicos psicofísicos de la obra que está siendo ejecutada, cuyos componentes son los personajes representados en ella: *dramatis personae*.

³⁸ La palabra “perceptual” (*Wahrnehmungsgemäss*) no se puede usar aquí sin una substancial reserva, y solamente se debe entender como una cómoda abreviatura. No tengo aquí espacio para desarrollar detalladamente las circunstancias correspondientes.

2. Objetividades que llegan por doble camino a la representación: en primer lugar con un modo de aparición perceptual (de la misma manera que los objetos dados arriba en (1); en segundo lugar, a través de un modo de representación lingüística cuando se habla de ellos sobre el escenario. El modo de representación forma aquí un complemento de aparición perceptual, sobre todo en lo que se refiere a los estados psíquicos de los personajes representados. Por consiguiente tiene que reinar una concordancia entre los dos modos de representación, para que no surjan objetividades contradictorias, aunque en las obras de arte literarias se admiten naturalmente diferentes “libertades poéticas”.

3. Objetividades representadas exclusivamente por medios lingüísticos, las cuales por tanto no son mostradas “sobre el escenario”,³⁹ aunque se habla de ellas en el texto principal. En cuanto al modo de su representación, parece, a primera vista, estar totalmente en el mismo nivel que los objetos de que se habla en las obras puramente literarias. Si las examinamos más de cerca, queda claro que su modo de presentarse es un algo diferente, por que, por lo menos algunas de ellas, tienen relaciones diferentes con los objetos mostrados en el escenario (donde pertenecen entonces al entorno más amplio) y obtienen de este modo un carácter de realidad más sugestivo, en comparación al de los objetos representados en obras puramente literarias. Si también en este caso se tiene que mantener la uniformidad del mundo representado, el modo de representación lingüística de los objetos *ausentes* en el escenario tendrá que corresponder exactamente con los que están representados. Un caso especial del grupo aquí considerado de los objetos representados, puede consistir de todos los objetos que son “pasados”, en relación con los objetos mostrados como “presentes” (por ejemplo, eventos y procesos pasados, así como cosas y

³⁹ Pongo aquí las comillas, ya que tomado estrictamente se trata del espacio representado por medio del escenario. Pero la expresión “sobre el escenario” es más corta y más cómoda.

personas que “alguna vez” existieron). A su vez, puede quedar delimitado entre ellos un grupo especial de objetos “pasados” (pero al mismo tiempo también podrían sumarse a los objetos mencionados arriba, en el punto 2), es decir, aquellos que pertenecen al pasado de los objetos que aparecen “ahora” en el escenario y que aún son idénticos a ellos. Si seguimos, por ejemplo, en *Rosmersholm* de Ibsen, las vicisitudes presentes de Rosmer y Rebeca West y en el proceso descubrimos algo nuevo del pasado de estas dos personas, percibimos cómo ese pasado se funde con sus destinos actuales y de hecho empieza a dominar los eventos que ahora se llevan a cabo, hasta que al fin produce la decisión trágica. Solamente que, representado lingüísticamente, este pasado alcanza, en el final trágico de Rosmer y Rebeca, casi la misma auto-manifestación como también su decisión de ir juntos a la muerte, lo cual ocurre directamente “sobre el escenario”. Pero, todo esto, a su vez, es determinado intencionalmente sólo a través de los parlamentos de los dos personajes representados, pero de tal manera que para el espectador parece real y actualmente presente, como las últimas palabras de las personas que se nos van.

§3. Las diferentes funciones de las palabras “realmente” expresadas están en relación con los tres grupos de objetividades representadas que distinguimos. Hay que enumerar primero, en general, las funciones que se llevan a cabo “dentro” del mundo representado; se tratará después sobre las funciones que ejercen las palabras pronunciadas “sobre el escenario” y dirigidas a la audiencia.

Sobre todo viene aquí al caso la función de representación⁴⁰ de las objetividades intencionalmente supuestas en el signifi-

⁴⁰ Como se puede ver de lo siguiente, utilizo aquí la diferenciación entre las funciones de representación, de expresión, de comunicación y de “influencia” de las formaciones lingüísticas (de las palabras, oraciones, relaciones de oraciones). Un lector que no conozca bien la historia de esta diferenciación, pensará probablemente, antes que nada, en K. Bühler, cuya *Sprachtheorie* (1934) tuvo gran difusión, sobre todo entre lingüistas. De hecho diferenciaciones análogas se remontan por lo menos a K. Twardowski

cado o en el sentido de las palabras expresadas. Según el tipo de la respectiva formación lingüística pronunciada en tal momento, puede tratarse de objetos diseñados nominalmente (casos, personas, acontecimientos, sucesos) o de relaciones objetivas determinadas en el nivel de las frases, que a su vez sirven para representar las cosas o las personas. Esta forma de representación puede realizarse tanto de manera puramente “conceptual” —como dijo Husserl alguna vez, “significativamente”—, o suceder de tal manera que los objetos supuestos lleguen a la representación a través de aspectos evocados imaginativamente.⁴¹ Esta función de la representación forma, por cierto, solamente un complemento en la constitución del mundo representado en la obra de teatro, ya que el principal rendimiento de la representación es alcanzado aquí por los aspectos concretos de los objetos mostrados sobre el escenario

(*Zur Lehre von Inhalt und Gegenstand der Vorstellungen*, 1894). Más tarde, E. Husserl se ocupó determinadamente en *Logischen Untersuchungen* (1901) de la “expresión” (*Ausdruck*) y “manifestación” (*Kundgabe*) —en la terminología posterior “significado” (*Bedeutung*) y “expresión” (*Ausdruck*)—, sobre lo que después K. Bühler, en su artículo “Kritische Musterung der neuen Theorien des Satzes” (1920) diferenció tres tipos principales de enunciados de manifestación (*Kundgabe*-), frases liberadas (*Auslösungs*-) y frases representativas (*Auslösungssätze*). En mi libro *La obra de arte literaria* no solamente polemiqué contra algunas afirmaciones de Bühler, especialmente contra su concepto de representación, sino que también analicé más detalladamente el concepto de “expresión” (*Ausdruck*) y de “representación” (*Darstellung*). En 1934 separó entonces K. Bühler en su *Sprachtheorie* las tres funciones de expresión (*Ausdruck*), de representación (*Darstellung*) y de llamamiento (*Appell*). En el tratado *Über die Übersetzung* (1956) distinguí finalmente en lugar de estas 3, 5 funciones diferentes de lenguaje, de las cuales utilizo aquí las 4 arriba mencionadas.

⁴¹ En relación con esto se tiene que tomar conciencia de que los aspectos que pertenecen a la obra de teatro son de dos tipos: 1. aquellos que son originados frente al espectador de manera visual concreta, a través de los actores actuando sobre el escenario y a través de los cuales los personajes y las cosas representadas le aparecen al espectador casi perceptivamente; 2. aquellos que son puestos a disposición a través de las formaciones lingüísticas pertenecientes al texto principal y que solamente le son sugeridos al espectador. Éste puede concretizarlos más o menos vivamente, pero solamente en la forma de una visualización imaginativa.

(pero en el espacio simplemente representado). Los elementos simplemente complementarios del mundo representado pueden ser tan importantes que sin ellos la obra teatral sería no sólo incomprensible, sino que también le serían robados los momentos substanciales para el argumento dramático. Lo difícil que es prescindir de este modo de representación lingüística de una obra dramática y de todas maneras ofrecer un todo artístico y objetivamente completo, lo demuestran la pantomima o bien la película muda. Sin embargo, la función y la participación de esta representación lingüística en la constitución del mundo representado es muy distinta en cada una de las obras de teatro, y en este sentido sería interesante investigar cada obra y autor para determinar exactamente el tipo de arte representacional más empleado.

La segunda función esencial de las palabras habladas es la expresión de las vivencias y de los diferentes estados y acontecimientos psíquicos de la persona que habla en ese momento. Esta expresión, que se efectúa a través de las cualidades de manifestación⁴² del tono de habla, se inserta en la función general de expresión que es ejercida por los ademanes y los gestos del personaje hablante. Es, en el fondo, un componente de la función de expresión general y así un proceso que se lleva a cabo dentro del mundo representado, aunque al mismo tiempo contribuye a la constitución de algunos componentes de este mundo. Por tanto, existen entre las expresiones lingüísticas y el resto de las funciones de expresión diferentes relaciones más o menos íntimas, según la uniformidad del mundo representado.

Las palabras y frases expresadas por las personas representadas ejercen en tercer lugar la función de la comunicación (de la participación). De hecho, lo que es dicho ahora por la persona en cuestión es comunicado a la otra persona a quien le están dirigidas esas palabras. El habla viva está —en tanto que es utilizada en su función natural— siempre dirigida a otro (a un semejante). Las excepciones las constituyen los llama-

⁴² Cfr. *Das literarische Kunstwerk (La obra de arte literaria)*.

dos “monólogos”, cuya función todavía está por investigarse en este sentido, pero que en el drama moderno fueron reducidos al mínimo precisamente porque se les considera privados de la función de la comunicación.

La conversación entre dos personas es muy rara vez una simple comunicación; se trata de algo mucho más vital, a saber, de la influencia sobre aquel al que está dirigido el discurso. En todos los conflictos “dramáticos” que se desarrollan en el mundo representado en la obra de teatro, el discurso dirigido a alguien es una forma de acción del hablante, y tiene en el fondo un verdadero significado en los acontecimientos mostrados en la obra de teatro solamente cuando impulsa realmente de manera esencial el desarrollo de la acción.⁴³ La forma que tiene la palabra hablada como factor impulsor de la acción será investigada más tarde. Momentáneamente, se trata solamente de enfatizar que esta función de influir sobre el interlocutor y las demás personas envueltas en el argumento general de la obra es uno de los resultados principales de los discursos de los personajes representados.

§4. Las cuatro funciones del discurso en la obra de teatro que se acaban de indicar constituyen sólo aquellas funciones ejercidas por la palabra hablada para y en el mundo representado. Éstas no son, sin embargo, todas las funciones del lenguaje

⁴³ S. Skwarczyńska distingue entre otras la “función dramática” del lenguaje en el “drama”. Como yo la comprendo, esta función constituye un caso especial del hecho de que las palabras expresadas en la obra forman un segmento del acontecer dramático, por tanto el hablar es un proceso del mundo representado. Solamente a partir de esta consideración se puede comprender que las palabras expresadas —como dice S. Skwarczyńska— impulsan hacia adelante la acción. Además S. Skwarczyńska distingue la función de la “caracterización indirecta” y la “directa” de las personas que aparecen en la obra. Por una parte se trata ahí de la expresión, pero, por otra, también de la representación de las características de las personas a través del significado del habla, y finalmente por conclusiones que el espectador obtiene de cualidades características del habla de las características de carácter de la persona hablante.

hablado en la obra de teatro. No se puede olvidar que la pieza es exhibida ante un público y está destinada a él; y que las palabras pronunciadas por los personajes representados tienen otra función (por demás, de naturaleza diferente) que desempeñan frente a ese público. Pero ahí se abre una nueva perspectiva de contemplación que por lo demás ya ha sido tratada varias veces por la literatura.⁴⁴ Me limito aquí a las afirmaciones indispensables.

El teatro no es solamente el escenario, sino también la sala de espectadores y el público que la ocupa. El mundo representado y hecho visible en la obra de teatro forma una extraña superestructura intencional y una reinterpretación de aquello que sucede realmente sobre el “escenario” durante la representación. El escenario real está naturalmente, durante la “función” (durante cada uno de los actos), siempre “abierto” para el público que se encuentra en la sala (“el telón sube”). Pero el espacio, en cierta medida ficticio, representado “sobre el escenario” donde se desarrolla la acción representada en la obra, así como los procesos y acontecimientos que ocurren durante esta acción, pueden ser tratados y formados de manera doble. Ya sea como si todo esto sucediera en un mundo “abierto” para el público o como si ocurriera en un mundo “cerrado” para el público. En el primer caso pueden distinguirse todavía dos variantes de la forma del mundo representado y de la manera como es mostrado al público (o sea cómo actúan los actores y cómo se construye la escenografía). Es decir, tomando en cuenta si lo “abierto” del escenario (o bien del espacio representado) está creado y dedicado al público como una multitud de meros “espectadores”, o dirigido a una multitud de personas que ya no son meros espectadores sino, hasta cierto grado, por lo menos, participantes de aquello que sucede “sobre el escenario”. El primer caso lo forman, por ejemplo, los dramas pseudoclásicos, o también los dramas de

⁴⁴ De este aspecto de la representación teatral se ocupó especialmente Waldemar Conrad en un estudio publicado en el vol. VI de la *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*.

Shakespeare, pero en aquel modo de actuar de los actores en que se dirigen claramente al público y dan “exhibiciones”, conciertos para ese público, sin salirse, al mismo tiempo de la actitud en la que dirigen “en realidad” su discurso a otro personaje representado. En el segundo caso, en cambio, tratamos con antiguas tragedias griegas, que formaban una especie de misterios, en los que el público participaba.

Pero solamente el teatro moderno “naturalista” —que está destinada a una masa de “espectadores” que deben disfrutar la pieza con una actitud estética— construye la ficción del escenario “cerrado”, o sea, de un escenario que de hecho está abierto, pero sobre el cual se actúa como si no faltara la “cuarta pared” y como si ningún espectador presenciara los acontecimientos representados “sobre el escenario”. El actor debe despertar la impresión de que no es visto ni oído por ninguna otra persona, más que por los personajes en el mundo representado con los que en él sucede; es representado como si no existiera ningún observador desde afuera, esto es, desde un lugar situado afuera del mundo representado: debe ser preferentemente “natural”, y en él debe de transcurrir todo, de preferencia, “naturalmente”. Todo el modo de composición del mundo representado y la manera de representar de los actores está, de todas maneras, hecho a la medida del espectador (pero de un espectador ideado ausente). Porque se tiene la opinión de que el arte más alto es el que ofrece al espectador la “naturaleza” en su desnudez y su carácter inalterable por la presencia del espectador. Cualquier modificación del comportamiento de un personaje o del desarrollo de los acontecimientos que se haya llevado a cabo con intención de provocar en el espectador un “efecto”, se considera “artificialismo”, “afectación”, “falsificación” de la “naturaleza”. De esta manera se tiene que hacer a un lado al espectador como alguien del que estén enterados los personajes representados en el drama y al que tomen en cuenta para su modo de comportamiento y sus decisiones, porque constituiría un factor de interferencia en el mundo representado. De ahí que los personajes representados deben comportarse (y por tanto el mismo actor) como si

no consideraran a nadie más que a los demás personajes representados. Así se cierra ficticiamente la “cuarta pared”, y es hasta entonces, cuando todo se comporta como sucedería con esa cuarta pared cerrada, aunque esa pared puede volverse transparente: el más perfecto arte de producir un efecto sobre alguien a través de la apariencia de no querer producir un efecto.⁴⁵ También el llamado drama “impresionista” es en el fondo “naturalista”; sólo que la naturaleza simulada consiste en “impresiones”, estados de ánimo que experimentan y saborean todos los personajes participantes en la escena.

Sea cual sea el tipo de escenario “abierto” o “aparentemente cerrado” con el que tratemos en la obra de teatro (o en la “representación”) siempre tenemos que añadir a las funciones del discurso representado antes mencionadas, aquellas que se refieren a las personas que se encuentran en la sala (sobre todo: los espectadores). Es decir, son funciones de comunicación e influencia dirigidas de manera distinta al caso antes discutido. Según el tipo de escenario “abierto” o “aparentemente cerrado” del que se trate en la obra de teatro en cuestión, estas funciones transcurren de manera diferente e interfieren también, modificándolas en mayor o menor medida, en el transcurso de las funciones de las mismas palabras en relación con determinados elementos del mundo representado. De acuerdo con el ideal de un escenario “cerrado”, ellas deben transcurrir, claro, de tal manera que no provoquen ninguna interferencia en la práctica de estas últimas funciones. Pero tal vez se podría decir que nunca se logra evitar totalmente esa interferencia, o que si eso se lograra por completo no habría entonces ninguna función de comunicación ni de influencia para el espectador. Desde un punto de vista puramente empírico, tal vez uno podría estar de acuerdo en que casi no se presenta una eliminación total de la interferencia o, dicho más generalmente, de la transformación natural del proceso “natural” de hablar y de las palabras habladas a través de las funciones dirigidas al espectador. Pero cuando se reduce al mínimo po-

⁴⁵ Éste era, por ejemplo, el ideal del teatro de Stanislavski.

sible —por ejemplo, en el drama naturalista, acaso en el Ibsen tardío— no es entonces verdad que la función de comunicación y de influencia dirigida al espectador también se reduzca al mínimo o bien a cero. La razón es que se la ejecuta principalmente gracias a que el actor —si no es que el personaje representado— se adapta al espectador para no solamente mostrarle el discurso representado y así con eso nada más buscar participarle el sentido, sino también queriendo tener un efecto sobre el espectador. Sólo que el tipo de este efecto es completamente distinto al de aquellas palabras expresadas dentro del mundo representado. Porque mientras no se trate de un *mysterium* (misterio) la influencia sobre el espectador consiste en despertar en él la experiencia estética y la emoción a través de los destinos humanos representados, y no en una respuesta lingüística o de otro tipo a la palabra dirigida por el personaje que habla. Y siguiendo los principios del naturalismo, la mayor influencia estética del espectador tiene que llevarse a cabo cuando el actor hace como si no percibiera la presencia del espectador; pero de todas maneras la percibe y tiene que contar con esa presencia, aunque no se le note.

Ahora: el gran problema de la formación de la palabra hablada en el arte teatral consiste precisamente en que se realicen eficaz y armónicamente todas las funciones indicadas, y es más, en las más diversas situaciones (en el mundo representado y en la sala de espectadores) en las que es pronunciada, y también en las diferentes variaciones de las metas que se propone el arte teatral en las diferentes épocas, estilos y tipos del espectáculo teatral.

II

Ahora me gustaría tratar un poco más de cerca los casos individuales y las variaciones de las funciones y de las formas, en las que la palabra hablada aparece en la obra de teatro.

§1. He llegado a la conclusión de que las palabras pronunciadas por un personaje en una situación significan una acción⁴⁶ y que forman así un eslabón en la acción dramática, y sobre todo en la confrontación de las personas (representadas). Es decir, en primer lugar, gracias a que son expresadas en un lugar determinado del espacio representado (por ejemplo en la recámara de la amante), en un momento determinado (del tiempo representado) y en una determinada fase del desarrollo de la acción representada, bajo cierta abstracción de que esto también está sucediendo en el espacio real del escenario real. Y en segundo lugar, debido a que son pronunciadas de esa manera y de ninguna otra, y tienen precisamente tal contenido como realmente lo tienen. Todo esto es esencial para la palabra hablada, pues de ello resulta que está dirigida a otra persona determinada y que influye de una cierta manera en ella, gracias a lo cual se alcanza un paso determinado en el desarrollo de la acción del “drama”. Sin este efectivo “ser-pronunciado”, no sólo la acción que se está desarrollando en la obra de teatro se vería privada de un miembro, sino que podría desarrollarse de manera diferente. Esto último en relación con aquello de que el hecho de ser pronunciada puede tener diversos efectos, es decir, según la manera en que las palabras pronunciadas ejercen sus funciones dentro del mundo representado. Esto último no depende solamente de lo que son estas palabras, sino también de qué parte integrante del comportamiento total de la persona en cuestión constituyen y qué papel juegan en él.

Mas, en consideración de esta última circunstancia, las palabras de cada uno de los personajes pueden asumir diversas formas. O, desde otro punto de vista: si están formadas de una manera determinada, surge entonces la pregunta sobre en qué relación se pueden encontrar como elementos del modo de comportamiento del personaje que habla con ese comporta-

⁴⁶ Este tono puede estar determinado por el texto de la obra en cuanto se deja adivinar del contexto, como debe ser.

miento total: ¿están integradas íntimamente en el mismo, o forman en éste un factor relativamente desligado o algo totalmente casual? ¿Están adecuadas a los otros modos de comportamiento de la persona en cuestión, de tal manera que existe entre ellos una concordancia o un contraste más o menos craso (cuando, por ejemplo, una persona delicada y bien educada de repente le habla con palabras brutales a otra que prácticamente no le ha hecho nada)? En ambos casos, pero sobre todo en los casos de contraste, se debe preguntar si y hasta qué punto el aflorar de un contraste tal está correspondientemente preparado y justificado por la situación general o por las fases anteriores de la acción, o si aparece como algo que no se deja justificar objetivamente en el mundo representado. Y en el último caso: ¿es esto apenas el resultado de un error de composición, o se deja explicar por el propósito de influir a los espectadores de determinada manera y pertenece a un estilo determinado de la composición de la obra como una obra de arte de tipo especial? Pero se puede observar desde otro punto de vista la relación entre el comportamiento común del personaje representado y las palabras expresadas en una situación, en este caso si el comportamiento (en mímica, movimiento, etc.) tal como se forma por un actor en una determinada representación, armoniza con las palabras apenas expresadas, se ajusta a ellas o si las lleva a cualquier tipo de conflicto. Si, en otras palabras, la representación del actor (voluntaria o involuntariamente) es buena o mala.

Las palabras expresadas, es decir, tal como son expresadas de manera concreta en la respectiva representación de una obra, pueden desempeñar su función de expresión más o menos eficientemente. Y esto puede depender⁴⁷ del tono de pronunciación (que en gran parte es asunto del actor), pero este tono depende a su vez (por lo menos en parte) tanto del contenido de las palabras pronunciadas como de la construc-

⁴⁷ Este tono puede estar determinado por el texto de la obra en cuanto se deja adivinar del contexto, como debe ser.

ción sintáctica de la respectiva formación lingüística.⁴⁸ Nos desviaría mucho de nuestro tema principal si quisiéramos entrar en detalle. Se trata, en el fondo, de un campo muy amplio de fenómenos lingüísticos que tendríamos que investigar. A los aspectos generales bajo los cuales tiene que ser considerada la función de expresión, pertenecen entre otros si la expresión es “sincera”, “honestas”, “cierta” o por el contrario “mentirosa”, “insincera”, o si por lo menos de alguna manera cubre o esconde voluntaria o involuntariamente lo que no debe ser dado a conocer. Y en relación con aquello, si es “natural” o “artificial”, es decir voluntariamente (con la intención del personaje representado o también del actor) o involuntariamente (porque tal vez el actor fracasa), etc.

La palabra hablada puede —como se ha dicho— ser una forma de actuar sobre aquellos a quienes está dirigida, a veces también sobre aquellos que sólo son testigos de una conversación. Alguna forma del efecto se realiza en cada conversación, al provocar en el otro por lo menos algunas vivencias de la comprensión. Pero se deben distinguir diferentes formas del “diálogo”, de las cuales aquí sólo queremos comparar sumariamente dos. Una de ellas, que casi no entra en consideración en un “drama” —más exactamente: en una obra de teatro— constituye un diálogo por así decirlo “tranquilo” (muchas veces puramente teórico), en el que los hablantes sólo se participan ciertos hechos entre sí, que no los conmueven emocionalmente. La otra constituye un diálogo que en el fondo sólo es una forma de la discusión o la lucha entre interlocutores. O se trata con todo esto solamente de convertir al otro a una convicción (teórica o práctica) que el hablante mismo profesa, o de moverlo por este u otro modo (por ejemplo, provocando los correspondientes sentimientos, deseos o actos de voluntad) a cualquier modo de comportamiento, y especialmente a un modo de actuar, que es el deseado por el

⁴⁸ El poeta tiene que tener cierto sentido para saber en qué forma sintáctica y con cuáles palabras se tiene que decir algo, cuando lo dicho tiene que expresar al mismo tiempo algo muy preciso y en el fondo algo inefable.

hablante. Sin embargo, el contenerse frente a una acción puede corresponder al modo de comportamiento deseado. Hablamos ahí del diálogo “activo”. El diálogo “activo” parece, por cierto, la forma “normal” del diálogo en la obra de teatro. Se consigue con él la auténtica influencia del hablante sobre el interlocutor.

A una influencia del interlocutor se puede llegar ya sea por el contenido del discurso o por el modo, y sobre todo el tono en el que es dicho algo, o al fin y al cabo por los dos. En lo que corresponde al contenido del discurso, éste puede influir en el interlocutor a través de aquello a lo que se refiere, es decir, lo que está determinado significativamente en él, como también a través del modo en el que lo hace. Aquello que se le comunica al otro, de lo que se habla, puede tratarse de un hecho del mundo exterior de ambos hablantes, o puede ser algo que sucede en el hablante mismo (o también en el interlocutor), por ejemplo, una decisión que se le informa al otro, o un sentimiento que se abriga, etc. En todo caso, debe —si es que tiene que mover de alguna manera al otro— ser algo no totalmente indiferente, sino jugar cierto papel para él, tener importancia o significado, de lo contrario lo deja “frío”. Pero si lo debe conmover —es decir, de la manera intentada o por lo menos deseada de algún modo por el hablante— entonces la forma de representación, o sea la manera como “se formula en palabras” no puede ser totalmente arbitraria. Puede ser dicho, por ejemplo, clara o borrosamente, confusa o sencillamente, inequívoca o equívocamente, directa o veladamente, etc. Cada una de estas maneras de hablar está caracterizada por su propia eficacia, pero esto no quiere decir que estas tengan que provocar en el otro siempre el mismo tipo de influencia. Numerosas modificaciones resultan cuando las palabras pronunciadas aciertan, y especialmente según el estado en el que se encuentra en ese momento el interlocutor. Hasta las palabras “más claras” en sí, pueden ser sentidas por el interlocutor como confusas —sobre todo en relación con la intención que tengan— y con ello no provocar en él la respuesta lingüística o emocional que se esperaba. Pero también la si-

tuación en la que las palabras en cuestión son pronunciadas en una formulación determinada, puede modificar esencialmente su “verdadera” influencia. El poeta tiene que contar con estas circunstancias y formar las palabras del hablante en consecuencia.

El modo y el grado de la influencia dependen, tal vez en alto grado, de la manera en que las palabras son pronunciadas: “Es el tono el que hace la canción”,⁴⁹ se dijo hace ya tiempo y con razón. Tal vez se podría objetar que el tono expresa siempre solamente los estados psíquicos del hablante y que por eso no viene al caso cuando se trata del efecto sobre el interlocutor. Sin embargo, todavía está por verse si al tono siempre le resulta expresar ese estado. En segundo lugar habría que considerar si no existen tales variaciones del tono que no estén destinadas, o no en primera línea, a expresar algo de lo psíquico del hablante. Para decidir sobre esto con seguridad, se debería tener una lista completa de las posibles variaciones del “tono” del discurso que, según sé, nadie ha emprendido. Solamente puedo dar aquí unos ejemplos: se habla en un tono “exaltado” o “calmado”; se habla “suave” o estridentemente”, “desconsiderada” o “consideradamente”, “condescendientemente” y de “arriba hacia abajo” o por el contrario “sumisamente”, “respetuosamente”, “amable” u “hostilmente”, “sincera” y “francamente” o “desconfiada” e “insinceramente”, “confiada” o “abiertamente”, etc. Se le puede pedir algo a alguien “impertinente” o, en suma, hablar impertinente. Se puede rechazar esta petición muy “atentamente” o hacerlo de manera desconsiderada, brutal, grosera. Según lo “amable” o “cortés” que se hable con el otro, lo gana uno para sí o lo hace rebelde, lo hacemos simpatizar con nosotros o, por el contrario, lo ponemos envidioso y hostil, etc. Pero si no tomamos nada más el lenguaje en cuenta sino también diferentes alocuciones, por ejemplo, un discurso en una asamblea popular o un sermón, o una exhortación a la batalla, entonces resultan por otra parte otra serie de modos de hablar en que se da ex-

⁴⁹ *C'est le ton qui fait la chanson!* en el original (n. del t.).

presión a algo del alma del hablante (más o menos clara y arbitrariamente), pero no se agota en ello el papel de cómo son pronunciadas las palabras y los enunciados. Y es que el punto en cuestión es: ¿cuáles son las consecuencias posteriores de la expresión? Y, en relación con ello, ¿puede aplicarse la expresión, más o menos intencionalmente, a un propósito determinado?⁵⁰ Y aquí tiene que ser dicho que aquel con el que se habla siempre está más o menos sensible al tono del hablante y a lo expresado en él. Bajo la impresión de lo percibido o lo comprendido conscientemente, reacciona con un modo de comportamiento correspondiente, al que pertenece también su respuesta lingüística. Cuando, por ejemplo, se habla “amablemente” con alguien, esa amabilidad seguramente puede ser una mera expresión de la calidad espiritual del hablante, pero en la mayoría de los casos es una forma del trato que tiene como fin provocar la correspondiente actitud favorable en el interlocutor. Y del mismo modo no se trata, en primera instancia, cuando se reprende a alguien en tono “severo”, de que el otro sepa por este camino de la insatisfacción o de la ira del hablante, sino de que reconozca su propio modo de actuar como incorrecto y lo modifique pertinentemente. Entonces, en la mayoría de los casos en los que un estado psíquico adquiere expresión a través de medios lingüísticos o mímicos, sirve en el trato con las personas no tanto como una objetividad,⁵¹ para lo cual se está expresamente preparado intelectualmente, sino sólo como algo percibido de paso, que solamente incita a otra acción. La acción de respuesta (como la respuesta lingüística) evoca, sin embargo, reacciones análogas del primer interlocutor, de tal modo que en el curso del diálogo (activo) se llega a un acoplamiento psíquico-físico de ambos interlocutores y a un juego de equipo de las reacciones de respuesta y de las vivencias, pensamientos, sentimientos, deseos, etc., que se

⁵⁰ También cuando uno oculta sus sentimientos y habla de manera muy “calmada” puede, muchas veces, solamente tener el objetivo de poner al otro en una disposición amigable para con nosotros.

⁵¹ *Gegenständlichkeit* en el original (n. del t.).

manifiestan en ellas. Existe entonces un proceso de diálogo, de discusión, de pelea o de cooperación entre las personas hablantes, que con sus transformaciones psíquicas constituyen sólo un factor relativamente independiente en este proceso.

Esto ocurre cuando se presenta la mutua influencia de los interlocutores durante el diálogo. Pero también hay consecuencias indirectas del diálogo o bien de las palabras pronunciadas, que se presentan hasta después de un tiempo, cuando el diálogo se ha consumado. También estas consecuencias de manifestación tardía pueden ser intencionadas por el discurso de los personajes representados. Por cierto que pueden ser, entre otras, distintas discusiones lingüísticas entre los personajes que actúan, de tal modo que entonces se presenta la obra de teatro como una cadena de destinos humanos que se desarrollan en diálogos. La literatura "dramática" existente, con su extraordinaria riqueza de diferentes formas de la convivencia humana mediante actos de habla, podría instruirnos al mismo tiempo de mejor manera sobre qué tan variadas funciones desempeña el lenguaje en esta convivencia. Lo arriba indicado tiene que bastarnos aquí por lo pronto. Pero será provechoso agregar otra observación que apunta hacia una dirección tal vez inesperada.

Existe un efecto especial en el hecho de que las personas hablan unas con otras, y de que en este hablar llegan a la revelación de los propios pensamientos y vivencias: esta es la influencia de la persona hablante por sí misma, es decir, por la "expresión verbal". A través del habla maduran sobre todo nuestros pensamientos y muchas veces también nuestras decisiones. Se despliegan en palabras pronunciadas y toman en ellas una forma desarrollada. Naturalmente también puede suceder esto en el pensamiento "mudo"; sin embargo, el hablar con el otro es un pensar "en voz alta" que nosotros mismos escuchamos y a través del cual podemos tomar conciencia nosotros mismos mucho más claramente, que si nada más pensamos esto y lo otro para nosotros sin tener que expresarlo en forma lingüística. En segundo lugar, sentimos mucho más fácilmente cuándo puede ser exitoso nuestro hablar y el pen-

samiento que se desarrolla en él: cuándo es entendido por el otro y cuándo lo puede inducir a cierta acción o convertir a una convicción. Pero para tener éxito tiene que perfeccionarse en la forma lingüística: desplegarse en miembros individuales, aclararse, justificarse a sí mismo y ganar por este medio poder de convencimiento y de penetración. Al hablar traemos a la conciencia de forma clara aquello que en la vida “silenciosa” muchas veces se nos escapa y que aqueja nuestra conciencia intelectual y moral como una acción no consumada. Esta es, pues, la primera forma de la autoinfluencia y nosotros mismos. Pero el concientizarse a sí mismo que se alcanza por el habla, acarrea que de repente nos volvemos sensibles y despertamos frente a los propios errores, que da uno el primer paso a una transformación interior que sin el expresarse a sí mismo tal vez no hubiera sido tan fácil de alcanzar. El expresarse-frente-a-otro ejerce sobre el hablante la fuerza de la liberación; lo que antes yacía sin pronunciarse en el alma como una carga, ahora se desprende del hablante; después de un largo silencio escondido y obstinado, sale algo en el diálogo a la luz del día, y es hecho a un lado como un vestido raído sin que fuera necesario algún esfuerzo especial. Mientras hablamos con otro, no nada más nos revelamos al otro (amigo o enemigo), sino también ante nosotros mismos. Y esto deja nuestras manos libres y calienta nuestros corazones. En el abrirse-frente-al-otro se abre la posibilidad de una convivencia interior con el otro, que tal vez no podríamos alcanzar nunca sin el expresarse mutuo. Por esto nuestro amor no está maduro ni encuentra perfección mientras no haya encontrado una expresión lingüística concisa. Pero esto es válido básicamente en relación con todos nuestros sentimientos y actitudes: sea amistad o enemistad, sea admiración o profundo desprecio, todas ellas quieren ser pronunciadas y tan sólo en este ser-pronunciadas, alcanzan su última realización. Mas en su realización se consume también la configuración definitiva a la persona en cuestión: también él, a fin de cuentas, alcanza en su forma severa o mala, un perfil definitivo y la madurez. En una obra teatral somos, en el fondo, testigos de cierto proceso

de maduración de una persona; pero este proceso de maduración no tiene que ser entendido necesariamente en el sentido de un positivo crecimiento o mejoramiento. Cuando, por ejemplo, observamos el destino de Peer Gynt, vemos cómo en muchas situaciones y discusiones diferentes madura lentamente en su alma singularmente irreal, hasta que por fin se descubre en su forma acabada como sin esencia. En la vida silenciosa, sin las muchas discusiones lingüísticas con otras personas, sin las consecuencias de cada uno de esos diálogos y de la acción concretizada en el diálogo, no se descubriría y no podría llegar a tener conciencia de su trágica verdad.

§2. Éstas son entonces las diferentes formas del lenguaje como un modo de acto y acontecimiento en la obra de teatro. En todas estas formas se presenta como una diversidad de formaciones llenas de sentido, cuya constitución, desarrollo y expresión real constituyen la ya tratada participación del lenguaje (representado) en el desarrollo continuo de la acción en el "drama". Al mismo tiempo, sin embargo, estas formas trazan intencionalmente, conforme a su contenido, una variedad de objetividades y contribuyen con ello esencialmente a la constitución del mundo representado en la obra de teatro. A este respecto desempeñan la misma función que todas las formaciones lingüísticas en las obras literarias en general, y si se distinguen de estas últimas, la razón se encuentra tan sólo en que en la obra de teatro no son el único (y quizá tampoco el principal) medio de representación y, por tanto, en el marco del mundo representado sólo tienen que construir aquello que no puede ni podrá ser constituido ni mostrado por medio de los aspectos visuales concretos realizados por los actores. Del sentido de los diálogos que se llevan a cabo "en el escenario" conocemos sobre todo la diversidad sobre la vida psíquica de los personajes representados, que no se expresa ni puede ser expresada por su comportamiento físico ni lingüístico, y que muchas veces es indispensable para la caracterización de las personalidades. Por otro lado, nos enteramos de ahí también

de objetos y eventos que no son presentados en el espacio “sobre el escenario” ni en el tiempo representado durante el curso de la obra. Esto tiene como consecuencia que todo aquello de lo que (como espectadores) somos testigos, sólo constituye un pequeño fragmento de aquello que en la obra de teatro en cuestión significa la totalidad del mundo representado. Así, lo presentado gana inmediatamente no nada más en comprensión, sino también en plenitud vital y concreción, sin las cuales no habría personas y eventos plenos sino solamente — si así se puede decir— “bastidores”. Pero, por el contrario, sin estos “bastidores” el resto de lo que es proyectado de manera exclusivamente verbal no podría alcanzar esa vivacidad y concreción, tal y como es posible en la obra de teatro, de tal modo que ahí se muestra el papel decisivo de la representación extra-lingüística en la obra de teatro.

§3. Así se representa el papel y la relación mutua de los dos diferentes medios de representación de la obra de teatro, desde el punto de vista puramente anatómico, por así decirlo. Al mismo tiempo, sin embargo, se revela ahí el papel de estos dos modos de representación en relación con el espectador que tiene trato con la obra de teatro y descubre y comprende en ella una obra de arte muy especial.

Por lo visto las funciones que tiene que desempeñar el texto principal con respecto al espectador son las mismas que aquellas de las palabras pronunciadas por el personaje representado frente al interlocutor: son las mismas funciones de representación, expresión, comunicación e influencia del lenguaje. La diferencia esencial entre el espectador y el interlocutor (representado) al que son dirigidas aquellas palabras, causa, sin embargo, que el papel de las mismas palabras cambie esencialmente para el espectador. Porque, en primer lugar, el espectador se encuentra fuera del mundo representado en la obra de teatro; en segundo lugar, no es un compañero en la conversación y tampoco un compañero en la acción dramática; en tercer lugar, finalmente, él es un “espectador” que du-

rante la representación de la obra vive, tal vez no exclusivamente, pero sí predominantemente, en la actitud estética y aspira a la comprensión de la obra de arte o bien a la constitución del objeto estético que se construye sobre su base. De esta diferencia resultan, por decirlo así, diferentes postulados con respecto a aquello que las mismas palabras del texto principal en sus diversas funciones tienen que realizar, por un lado frente a los otros personajes representados y, por otro, frente a los espectadores reales. Y de la diversidad de estos postulados resultan entonces también diferentes exigencias que se proponen a la formación de las palabras pronunciadas, para que estos postulados puedan ser realizados por ellas.

Ya nos topamos con un caso de la diversidad de tales postulados con el llamado drama “naturalista”. Las palabras expresadas por los personajes representados tienen que estar formadas de tal manera que sean de lo más “natural” posible y que estén dirigidas exclusivamente al interlocutor. Tienen, así pues, que estar formadas solamente teniendo en cuenta la situación a partir de la cual son pronunciadas y el efecto que deben ejercer sobre el compañero; pero al mismo tiempo tienen que ser oídas por el “espectador” en la sala y causarle una impresión,⁵² para provocar en él la siguiente fase de la vivencia estética y para “gustarle”. Aquello que sobre la base de la comprensión debe provocar en el interlocutor —por ejemplo, miedo y actitud de rechazo— debe ser entendido por el espectador meramente en su contenido de sentido y expresión y comprendido en su función artística, para que se llegue a una reacción estética, especialmente al agrado o desagrado. Si surgiera en el espectador miedo, ira y reacción de rechazo, entonces no ocurriría la aprehensión estética. El espectador tiene que estar desde un principio en alguna posición-de-distancia-emocional frente a lo hablado y aquello que sucede en

⁵² Prescindo aquí del caso en el que la obra de teatro es un *mysterium* (misterio), en el que el público reunido en el teatro tenga que tomar de algún modo parte activa. Me limito, entonces, exclusivamente a casos en los que el público observa en una actitud estética la obra de teatro en tanto obra de arte.

el mundo representado, de tal manera que en ese sentido no se sienta como el personaje representado, interpelado, amenazado y así tampoco conteste del mismo modo de aquel personaje. Es decir, estos diferentes rendimientos los deben de crear las mismas palabras pronunciadas. Si fueran realmente a todas luces las mismas, no lograrían llegar entonces a reacciones tan diferentes de dos testigos distintos de la conversación. Por tanto, algo en ellas tiene que ser diferente para los personajes representados; si no, la diferencia entre sus efectos sobre los espectadores y aquellos personajes sería no solamente incomprensible, sino también imposible. Si las palabras dichas “sobre el escenario” son formuladas en el sentido del naturalismo, entonces la diferencia no puede consistir en ninguna característica del lado fonético de las formaciones lingüísticas en cuestión ni en algún momento de su sentido: el espectador debe, pues, comprender estas formaciones en los mismos rasgos y hasta en las mismas funciones desempeñadas por ellas, como lo hacen los personajes representados en el espacio representado. La única diferencia que es entonces posible consiste en el otro carácter ontológico de las palabras pronunciadas por el personaje representado. Por cierto, estas palabras se revisten de realidad para los personajes representados, es decir, estos personajes contemplan el ser-pronunciado de las palabras como un hecho dentro de su mundo (representado) en común, al que ellos mismos pertenecen, mientras que los espectadores en la sala contemplan las palabras expresadas y su ser-pronunciadas sólo como algo “representado”, es decir expuesto sólo por los medios del arte, pero no realmente existente en el mundo real. Precisamente por ello no se identifican las palabras realmente expresadas por el autor con las palabras “representadas” simplemente “actuadas”; o sea, el espectador pasa por alto, por decirlo así (o en cierto sentido lo olvida) que las palabras de los personajes representados que pertenecen al mundo representado, “en realidad” son pronunciadas realmente por el actor y que sólo valen en el mundo apenas representado de la obra teatral en cuestión.

Mientras tanto, existe en las obras no naturalistas otra intención. En este caso, las palabras (formaciones lingüísticas) que pertenecen al texto principal de la obra de teatro adquieren ciertas particularidades que las capacitan para producir un efecto estético sobre el público en la sala, o sea, dicho burdamente, para agradarles. Los discursos de cada uno de los personajes representados están dichos, por ejemplo, en verso o están entonados de cierta manera, que en el sentido de la moda (o estilo) predominante en una época correspondiente hace considerarlos como una declamación y no un hablar “natural”. En cambio, los personajes representados se comportan como si no notaran que se trata precisamente de versos o declamaciones, que muchas veces en nada corresponden a la situación que existe entre ellos.⁵³ En lugar de ponerse de acuerdo brevemente sobre una circunstancia y extraer conclusiones prácticas y actuar rápidamente para, por ejemplo, evitar una desgracia, declaman con frecuencia largas tiradas, contestan con expresiones igualmente largas y artificialmente adornadas y hacen como si esto fuera precisamente adecuado y natural, nada más para gustarle al espectador. En el teatro antiguo ni siquiera se dirigían estas tiradas al interlocutor; por el contrario, el actor se volvía a los espectadores, con diversos gestos y ademanes, que tenían que hacerle entender al espectador lo que se hace y lo que se experimenta, como si los otros representados, los personajes que se encuentran en el mismo espacio representado, no necesitaran siquiera verlo y entenderlo. Las funciones de expresión “naturales” del discurso son perturbadas o, en suma, asfixiadas en su germen, porque la entonación de los versos no permite su desarrollo. La música de los versos interviene, incluso muchas veces, en el sentido del discurso, porque no se fija en los acentos exigidos por las funciones sintácticas y muchas veces los contrarresta. En otras

⁵³ Esto sucede en una medida mucho más alta en la ópera moderna, en la que los “héroes” que son, por ejemplo, partícipes de un drama burgués (cfr. *Madame Butterfly*) no notan que ellos mismos y sus compatriotas cantan continuamente, aunque sólo deberían hablar.

palabras: la melodía de la frase es atravesada a menudo por la melodía del verso; la última no se somete a la primera. Naturalmente no tiene que ser así; pero cuando lo es, sólo es la expresión de cómo diversos postulados son puestos en el texto principal de la obra de teatro por las funciones que están dirigidas al público en la sala y por las funciones que tienen que desempeñar las formaciones lingüísticas del texto principal dentro del mundo representado. El arte de los grandes dramaturgos puede crear obras, en las que —aunque no sean “naturalistas”— sí se llegue a cierta armonía entre las diferentes exigencias a las formaciones lingüísticas del texto principal, pero solamente a una armonía, y no a una total eliminación de la diferencia en la creación de las formaciones lingüísticas para el público y para los personajes representados. La “afectación” es reducida a un mínimo, requiere desde luego todavía cierto prescindir uno de otro de parte de los personajes representados, por si todavía tuvieran que ser miembros de un mundo “natural” (aunque evidentemente sólo representado). Porque todavía es posible otro caso, en el que los personajes representados deben, desde un principio, ser figuras ficticias puramente poéticas, a las que nos podemos permitir exigirles que en su trato lingüístico se comporten con tanta “afectación” como en su otra vida psíquico-física (las figuras que aparecen en, por ejemplo, *El anillo* de Wagner o acaso en *La tempestad* de Shakespeare). Así como su apariencia exterior, sus características psíquicas o en general sus caracteres pertenecen, desde un principio, tan sólo al mundo de la “fábula”, así también puede formarse su comportamiento lingüístico mutuo completamente diferente a como corresponde a las funciones “naturales” del lenguaje. Entonces, toda la realidad representada está estructurada según los principios del efecto estético sobre el público en el sentido de un determinado estilo artístico, y a este principio básico tiene que estar (o sencillamente: está) sometida también la formación del lenguaje representado. Se tienen entonces que encontrar sólo tales formas de la organización fónica y significativa del texto principal, que las funciones del lenguaje en el trato lingüístico de

aquellas personas ficticias entre sí lleguen a ejercerse, que por tanto se conserve la posibilidad de la comprensión lingüística recíproca y la influencia mutua de los "héroes". Nos llevaría demasiado lejos entrar en detalles, pero tenemos que subrayar que aquí se abre un vasto e interesante campo de investigación en obras de teatro aisladas, que nos inicia en lo arcano del extraordinariamente variado arte de la formación del lenguaje al servicio de la obra de teatro y su efecto artístico o estético.