EL DISCURSO DE LA OBRA DRAMÁTICA: DIÁLOGO, ACOTACIONES Y DIDASCALIAS

MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES
Universidad de Oviedo

El discurso de la obra dramática se presenta bajo dos formas bien diferenciadas, incluso tipográficamente: una es la constituida por el diálogo de los personajes y la otra por las acotaciones del autor. Ambas proceden, como es lógico, del autor, pero la primera pone la palabra en boca de los personajes, mientras que la segunda es el habla directa del autor dirigida al director de escena, o a los actores, con las indicaciones necesarias para la representación.

Los manuales y los diccionarios de teatro franceses denominan *didascalies* a esas anotaciones al diálogo dramático (*Didascalies*: «indications scéniques données par l'auteur accompagnant le texte d'une oeuvre théatrale», Dictionaire, Hachette). Los autores españoles suelen llamarlas acotaciones o anotaciones, aunque últimanente algunos investigadores españoles que enseñan en Canadá las llaman también didascalias (F. Del Toro, A. Hermenegildo).

Según el DRAE, la *didascalia* es un término con varias acepciones en el lenguaje particular del teatro: 1) «enseñanza, instrucción; especialmente en la antigua Grecia, la que daba el poeta a un coro o a los actores»; 2) «en la antigua Grecia, los catálogos de piezas teatrales representadas, con indicaciones de fecha, premio, etc.» ; 3) «en la literatura latina eran las notas que, a veces, al comienzo de una comedia, dan noticia sobre su representación» .

Y por *acotación* entiende el mismo DRAE: «señal o apuntamiento que se pone al margen de algún escrito o impreso. Cada una de las notas que se ponen en la obra teatral, advirtiendo y explicando todo los relativo a la acción o movimiento de los personajes y al servicio de la escena».

Corvin (1991) cree que pueden considerarse didascalias todo lo que en el texto de teatro no es diálogo, es decir, todo lo que procede directamente del autor: el título, la lista de las *dramatis personae,* los títulos de los actos, si los llevan, los índices, etc.

A nosotros nos parece conveniente partir de una diferenciación en el texto dramático, de dos aspectos, que llamaremos: I) texto literario y 2) texto espectacular. El primero está constituido fundamentalmente, aunque no sólo, por el diálogo de los personajes (escrito en la obra escrita, y dicho en la obra representada); el segundo está

formado por las acotaciones y las didascalias, que harán posible la realización del diálogo en la escena y el conjunto de la representación.

El *diálogo* es el habla de los personajes, escrita en el texto y realizada verbalmente en escena; las *acotaciones* son el habla del autor: se incluyen como anotaciones al diálogo en el texto escrito, no pasan verbalmente a la escena, donde se sustituyen por sus referencias; y *didascalias* son las indicaciones que el diálogo hace sobre acciones y objetos escénicos, que pasan a la representación en forma verbal, puesto que son parte del diálogo, y en sus referencias, puesto que son como acotaciones.

El director de escena tiene una libertad amplia en la sustitución de las acotaciones por sus referencias, y no tanta cuando se trata de las didascalias, puesto que no sería tolerable una discordancia entre lo que dice el diálogo y lo que se realiza en la escena. Por ejemplo, en el texto de *La rosa de papel,* de Valle Inclán, encontramos acotaciones al principio del texto:

«Lívidas luces de la mañana. Frío, lluvia, ventisquero. En una encrucijada de camino, la fragua de Simeón Julepe [...]. Bate el hierro...»

que no pasarán a la representación como palabras, sino realizadas en sus referencias, bajo la estética que sea: realista, expresionista, simbólica, etc: el escenario se prepara, según lo que dice el autor, en la forma en que el director escénico crea conveniente. Luego empieza el diálogo, que en este texto concreto incluye didascalias muy claras, pues la mujer encamada le dice a su marido, Julepe, « ¡deja ese martillar del infierno!

La acción escénica, que de este modo se expresa dos veces, como acotación y como didascalia, podía ser dicha de una sola de estas formas, pero se dice de las dos maneras que tienen la misma referencia escénica, aunque con matices. Si la frase estuviera en las acotaciones solamente, el director podía poner a Julepe dándole o no al martillo, pues el espectador no accede a las acotaciones, pero si el diálogo alude al martilleo, no puede poner a Julepe con otra acción, porque perdería coherencia el texto. A veces se ha hecho esto: se habla de un perro que saca la suerte con unos papelitos, en *Divinas palabras* y el perro no aparece por ninguna parte en la escena: en tal caso sería necesario modificar el diálogo para eliminar las referencias del escenario, pues de otro modo se suscita perplejidad en los espectadores.

Las acotaciones y las didascalias hacen indicaciones sobre el espacio y el tiempo de la escena, y sobre todos los signos no verbales del escenario, empezando por los paraverbales. Y lo que no está aclarado por las acotaciones o por las didascalias, o por ambas a la vez, se remite a la competencia directa del director de escena y de los actores.

Las condiciones de enunciación del texto dramático, y frente a lo que ocurre en el relato donde sólo son imaginarias, son escénicas e imaginarias, lo que hace que las acotaciones y las didascalias sean necesariamente ambiguas, puesto que remiten a la fábula, que el lector puede imaginarse como quiera, y al mismo tiempo señalan algo tan real e inmediato como es el escenario donde se representa la obra, con sus condiciones concretas: posibilidades de luz, tan cambiantes a lo largo de los siglos, con sus medidas, con sus espacios: único (teatro a la italiana), múltiple (teatro isabelino, teatro española), centrípeto (teatro griego primitivo), centrífugo (teatro total), etc.

La función de las acotaciones es, pues, doble: por una parte son un conjunto de indicaciones que permiten al lector construir imaginariamente una escena o un lugar real, y por otra parte son un texto de dirección con indicaciones del autor al director y a todos los que trabajan en la escenografía. En todo caso, las acotaciones y las didascalias son un lenguaje claramente perlocutorio, pues orientan al lector en sus posibilidades imaginativas, y dirigen la conducta de los responsables de la puesta en escena. Por esta razón, aunque algunos autores escriben sus acotaciones con verbos en indicativo, se entiende que tienen carácter imperativo: si el texto describe a Julepe: «pálido, tiznado, con tos de alcohólico y pelambre de anarquista...», el director de escena deberá entender que así tiene que aparecer el actor que represente a Julepe, y el actor deberá toser como entienda que tosen los alcohólicos; otra cosa es que acierte.

Si el autor de la obra es a la vez el director de escena, como fue el caso de autores clásicos (Shakespeare, Molière, Lope), o si los códigos de representación están fijados estrictramente, porque la apariencia de los personajes coincide (traje, peinado, movimientos, distancias, etc.) con la habitual del público (comedia de capa y espada, por ejemplo), o porque estén fijados en el género (comedia del arte), las acotaciones pueden reducirse mucho, hasta limitarse al nombre de los personajes, a sus salidas y entradas y a las indicaciones al comienzo del texto. Se supone que la teatralidad pensada por el autor, aquella desde la que se imagina que se ha de representar su obra, si es él mismo quien la ponga en escena, coinciden, y no será necesario explicitarla.

La amplitud de las acotaciones tiene sentido cuando el autor aspira a explicar al director su idea del espectáculo, por eso, la extensión de las acotaciones depende del tipo de teatro y del tipo de espacio escénico en cada caso; son particularmente prolijas en el realismo del siglo XIX: el espacio dramático es generalmente un lugar del mundo real y el personaje es un individuo personalizado del que se dan detalles precisos, pues este movimiento artístico, además del mito de la realidad, pretende el mito de la fisonomía, es decir, parte de la idea de que la apariencia remite a un modo de ser del personaje, ya que existe una correlación de sentido entre lo externo y lo interno de la persona. En la actualidad las acotaciones están destinadas a construir el espacio autónomo correspondiente al texto, y se dan indicaciones espaciales concretas, con las que el autor se anticipa al director de escena. En la llamada dramaturgia del gesto, las acotaciones pueden llegar a constituir todo el texto, por ejemplo, *Acto sin palabras* (de Becket), frente a lo que ocurría en la dramaturgia de la palabra, en la que el diálogo, más bien conversación, ocupaba prácticamente todo el texto.

Aclarados estos primeros problemas terminológicos sobre las formas de discurso de la obra dramática, vamos a estudiar el diálogo en el teatro, ejemplificando concretamente con *Yerma;* vamos a señalar las relaciones del diálogo con las acotaciones, vamos a ver qué entendemos por diálogo primario, y finalmente vamos a considerar someramente algunos tipos de diálogo.

Con cierta frecuencia se ha identificado la obra dramática con el discurso dialogado, y se ha prestado menos atención a las acotaciones, pero de hecho el texto dramático alcanza la unidad de sentido y de forma con los dos discursos. El diálogo, considerado generalmente como «texto principal», en muchos casos carece de sentido y podría parecer absurdo si no cuenta con las acotaciones, a las que, sin embargo, se llama «texto secundario» (Ingarden). Algunos autores construyen sin diálogo no ya obras enteras

(como Beckett, en *Acto sin palabras*), pero si algunas escenas importantes, como el desenlace, en las que utilizan solamente acotaciones que se corresponden en escena con elementos no verbales; considerar a las acotaciones en este caso, «texto secundario» nos parece desproporcionado. Así ocurre, por ejemplo, con la última escena de *Ligazón,* una de las obritas que constituyen el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte,* de Valle Inclán, cuya fábula se desenlaza con elementos no verbales, visuales y acústicos, que, expresados en las acotaciones y representados en el escenario mediante su referencia, son suficientes para cerrar el drama y crear una ambigüedad literaria intensa.

Veltruski, en un artículo de 1940, «El texto como un componente de la obra dramática» (Matjka y Titunic, ed. 1976) ha mostrado que el diálogo no es autónomo y en muchas obras resulta insuficiente para construir la fábula: ésta no queda completa y no sería inteligible, sin el concurso de las acotaciones, que suelen llenar los blancos o vacíos de la historia dejados por el diálogo, además de enmarcarlos cronotópicamente.

Reconociendo el hecho y la complementariedad del diálogo y las acotaciones, y el papel destacado que éstas pueden llegar a tener en la estructura sintáctica y en la creación del mundo ficcional del drama, es preciso reconocer también que en la mayor parte de las obras dramáticas, la fábula se construye fundamentalmente con el diálogo de los personajes y que la forma dialogada parece consustancial al drama. Valle Inclán así lo reconocía en 1928: «en el diálogo está la médula vital del verdadero teatro, que no necesita la representación escénica para ser verdadero teatro» (Dougherty, 1982: 168), aunque diez años antes sus palabras muestran que entendía por diálogo dramático el conjunto de diálogo y acotaciones: «Ese trabajo de dialogar y de acotar artísticamente es el que más me gusta y el que encuentro más fácil» (Id. 97). El trabajo de «dialogar y acotar», que quizá resulte fácil para un genio de la lengua y del drama, como es Valle Inclán, es de una complejidad semiótica enorme, y depende de muchos factores históricos, lingüísticos y sociales, de convenciones de género literario, de los estilos de época, de la particular visión del mundo del autor, de su competencia dramática, etc.

A lo largo de la historia del teatro occidental podemos observar que todos los dramas utilizan en su discurso el diálogo y las acotaciones, pero con unas variantes de forma paralelas a las que observamos en la temática, en la cosmovisión que mantienen, en los presupuestos éticos, estéticos, sociales y psíquicos que les sirven de marco y les dan sentido. Los cambios en la concepción de los espacios escénicos, del personaje, del conocimiento, o de cualquier otra categoría dramática o cultural, repercute de un modo directo en el diálogo, en sus formas y en la relación con las acotaciones.

Al analizar el diálogo dramático podemos observar que mantiene una relación variable con las acotaciones, que puede constituirse en criterio válido para señalar tipos de discursos dramáticos. Hay diálogos dramáticos que están cercanos a la autosuficiencia, porque se desarrollan como una conversación que no hace avanzar la fábula y son lógicamente los que tienen menos acotaciones (en las obras de Benavente, por ejemplo); hay otros que alternan con acotaciones muy extensas, de papel relevante en la construcción de la fábula.

Las acotaciones de *Yerma* a pesar de ser escasas, tienen gran capacidad para generar sentidos: los diálogos ocultan a veces actitudes, motivos o relaciones que se destacan en la lengua de las acotaciones. Teniendo en cuenta esto, dejamos abierto el problema de qué tratamiento hay que darles en tales casos, puesto que, si no pasan a la

escena en forma verbal, resulta arriesgado suponer que el público alcance por la referencia que las sustituye en el escenario el sentido que tienen en el texto escrito. El primer cuadro presenta en escena a Juan y a Yerma; tiene muy pocas acotaciones, dos de movimiento, una referencia a movimientos de Juan *(Va a salir),* y otra a Yerma *(Levantándose),* ambas irrelevantes. Mucho mayor interés tienen las que siguen, referidas a actitudes: Juan (*Sonriente*): Yerma *(Se abraza y besa al marido. tomando ella la iniciativa).* Esta, las más extensa hasta ahora, es expresión de la esperanza que aún tiene Yerma, pero la escena se cierra con un cambio, indicado también en una la acotación: Yerma *(Sombría).*

El segundo cuadro dedica sus acotaciones a gestos de Yerma que expresan su actitud expectante y su evolución: Yerma *(Alza los brazos en un hermoso bostezo y se sienta a coser);* en la escena con María, Yerma *(Se levanta y queda mirándola con admiración), (Con curiosidad), (Agarrada a ella), (La mira extraviada),* (*Con ansiedad),* (*Riendo*), (*Se acerca y le coge amorosamente el vientre con las manos).*

Las escenas con Víctor son las más interesantes para analizar la relación del diálogo con las acotaciones, porque dicen lo que el diálogo calla; las acotaciones escenifican la verdadera relación entre estos dos personajes; sus movimientos libidinales no tienen que ver con lo que dicen las palabras: Victor *(Es profundo y lleva firme gravedad),* (*Sonriente*), Yerma *(Ríe),* (*Temblando*), (*Casi ahogada*), (*Con angustia),* (*Con pasión).* El cuadro segundo repite la escena reiterando las mismas condiciones: Yerma *(Está sentada), (Lo mira. Pausa),* (Se *levanta y se acerca a Victor*), *(Pausa. El silencio se acentúa y sin el menor gesto comienza una lucha entre los dos personajes), (Temblando), (Lo mira fijamente y Víctor la mira también y desvía la mirada como con miedo).* Las acotaciones, independizadas del diálogo, constituyen todo un cuadro de deseos, acciones, represiones y actitudes.

Estos pasajes son suficiente para comprobar hasta qué punto pueden adquirir relieve las acotaciones en el texto dramático: la lucha que sostiene Yerma entre el deseo angustiado del hijo y el honor se resuelve en las acotaciones de esta escena en la que Víctor se retira al desviar la mirada con miedo: el personaje desaparecerá de la escena definitivamente, después de esta acotación. Es seria la dificultad de escenificar esas relaciones que no se traducen en un diálogo escénico verbal, y sólo se manifiestan en el lenguaje de las miradas. Las acotaciones están creando un subtexto de intenciones, dudas, deseos, angustias, renuncias, movimientos inconscientes, reprimidos, etc., que se traslada a la acción: Yerma renuncia a Víctor y éste desaparece de la escena; las dudas, el deseo de que se quede, el amor que sienten y no se dicen, son los referentes de un diálogo de gestos, bastante complejo.

D. M. Kaplan en un corto estudio titulado «La arquitectura teatral como derivación de la cavidad primaria» y apoyándose en las teorías de R. A. Spitz *(Life and Dialoaue,* 1963), habla de las relaciones de reciprocidad que se establecen entre los actores y el público y llama *diálogo primario,* para diferenciarlo de toda forma de diálogo verbal, a una especie de interacción que se da al comienzo de la representación, por la presencia de unos y otros en el ámbito escénico, que suscita unos efectos de pánico en el actor (bien conocidos por sus declaraciones) y que se dan también en el otro extremo, en el público, bajo la forma de una cierta agresividad (Kaplan, 1973).

La pasividad que suele adoptar el público antes de la representación, cuando se apa-

gan las luces y el silencio está presente como fondo de una expectación, es sólo aparente y se limita al movimiento exterior, no afecta para nada a la participación emocional: el espectador está pendiente de que se suba el telón o se enciendan las luces del escenario, alertado en su capacidad de interpretación semiótica: está dispuesto a leer los signos de la escena, relacionarlos e ir construyendo una historia. Están equivocados los que creen que es necesario un estimulo físico para despertar al dormido espectador, que atenderá sólo si se traspasan candilejas, si se grita, si se le agrede con ráfagas de luz violenta, o si se sueltan pollitos en la sala. La participación del espectador como tal está asegurada con su presencia en el patio de butacas y con la orientación espacial obligada hacia el escenario; la impasibilidad física no implica en absoluto negar la percepción. El actor desarrolla ante el público una actitud de agresividad, provocada por su propio pánico, y el público adopta una actitud de expectativa, no exenta, a su vez, de agresividad, motivada por la exigencia de atención y por el desconocimiento.

Esta relación primera, no verbal, es el llamado *diálogo primario*, que generalmente se reconduce a unas relaciones de interés, de entusiasmo, de placer, etc., mediante el espectáculo, o a un rechazo que puede desembocar en una gran bronca o en un aplauso cerrado, cosa que no ocurre nunca en otro tipo de relaciones públicas, por ejemplo, en un restaurante.

Kaplan cree que esa relación dialógica primaria se establece entre dos seres animados: el público y los actores, pero creo más bien que es parte de la convención espectacular en general, y que se origina en todas las formas de presentación del escenario mediante signos de cualquier sistema que puedan estar en escena cuando se sube el telón; el público responde también con curiosidad y expectativas de interpretación ante los objetos que ve, las luces, las distancias a que se sitúan los actores, el retraso en subir el telón, e incluso ante la ausencia de telón y escenario vacío... Creo que se origina en el ámbito escénico (conjunto de sala y escenario) una relación física de presencias, que da lugar a un proceso semiótico que exige a los espectadores una disposición para interpretar lo que está en escena, signos o formantes de signos, que reclaman una lectura; quizá esa exigencia de interpretación es la causa del tono agresivo; creo que la explicación es que los espectadores, en principio, están a merced de la oferta que les hace el escenario, pero les falta un acuerdo en los códigos, o simplemente falta el código común entre actores y espectadores: el escenario hace una oferta de sentido y el espectador se ve en la necesidad de arriesgarse a dar una interpretación sin disponer de ese código mínimo común. Las expectativas creadas en la interpretación del espectador pueden confirmarse, contrariarse e incluso ser ridiculizadas, con lo que la inseguridad del espectador es total. Las relaciones sémicas así establecidas oscilan de la agresividad a la complacencia, del riesgo a la seguridad, a medida que el público verifica que interpreta adecuadamente lo que el escenario le ofrece y puede participar mental o sentimentalmente en la obra.

Kaplan relaciona el *diálogo primario* con los ámbitos escénicos envolventes: la disposición circular del ámbito que sitúa la sala en torno al escenario, por completo (ámbito en O), o en sus tres cuartas partes (ámbito en U), intensifica algunos de los aspectos de la relación actor-espectador y debilita otros; el teatro de planta circular es una arquitectura de intimidad y de participación, así lo fue el teatro griego primitivo, de carácter ritual, o alguna de las formas que actualmente intentan recuperarlo, como el Are-

na Theatre, de Birmingham, el auditorio al aire libre de la isla de San Giorgio en Venecia, etc; en parte fue así también el teatro isabelino y el corral español que prolongan sus plateas en los laterales del escenario, con ámbito escénico en U, en el que también se establecen relaciones de integración, concordia y participación del público. Por el contrario, el teatro a la italiana, de ámbito en T, es enfrentado, crea una tensión continuada entre la sala y la escena, potencia el enfrentamiento, la agresividad y el extrañamiento entre el mundo de la ficción del escenario y el mundo de la realidad de la sala. En cambio creo que consigue, una vez que se asegura la participación emocional o mental, una mayor intensificación en los procesos de comunicación, de significación y de interpretación.

El acto I de *Yerma* se abre con una escena onírica sin diálogo, creada con las acotaciones: *(Al levantarse el telón está Yerma dormida con su tabanque de costura a los pies. La escena tiene una extraña luz de sueño. Un pastor sale de puntillas mirando fijamente a Yerma. Lleva en la mano a un niño vestido de blanco. Suena el reloj. Cuando sale el pastor la luz se cambia por una alegre luz de mañana de primavera. Yerma se despierta,).* El espectador se dispone a construir una fábula con los diálogos que oiga, y se esforzará por buscar las relaciones entre lo que ve al principio y lo que sigue, pues deduce que esa luz de sueño presidirá todo el drama, mientras que la luz real de una mañana se irá cambiando en el tiempo necesariamente, y asi ocurre hasta la escena final en que Yerma mata al niño de su sueño.

El diálogo no es sólo una forma discursiva intercambiable, informativamente hablando, con discursos monologales; el diálogo no es tampoco una sucesión de intervenciones desconectadas, es un discurso único formado por un conjunto de intenciones cooperativas y un esfuerzo en el que cada uno de los participantes reconoce un fin o una dirección conversacional que él acepta con la convicción de que los demás interlocutores también la han aceptado. El diálogo es una actividad pragmática de tipo social, pues no basta la actitud de aceptación de uno de los interlocutores, tienen que ser todos, y además tienen que sujetar su actividad dialogal a normas, que son de tres tipos fundamentalmente:

a) *leyes lógicas* que presiden la secuencia material de las intervenciones, dándoles unidad de fin, aunque tengan diversidad de emisión,

b) *leyes pragmáticas* que presiden el diálogo como actividad social y lo someten a normas de cortesía, de claridad, de oportunidad y

c) *leyes gramaticales* que imponen un canon de corrección en las formas y en las relaciones de los términos lingüísticos, como en las demás formas de expresión.

El discurso dramático se construye contando con todas las virtualidades del diálogo en general y con frecuencia, como todo discurso literario, realiza desviaciones de las normas para lograr determinados sentidos literarios.

El discurso dramático se inserta en el marco del diálogo en general, y sigue las normas o las transgrede para buscar los efectos que pretende. El canon teórico sirve, como siempre, para señalar desviaciones del discurso literario o, si no se admite el concepto de desviación, para utilizar nuevos registros que dan carácter literario al texto, al contrastarlo con formas de frecuencia más alta.

Lorca consigue diálogos muy eficaces donde escenifica la tensión creciente entre Yerma y Juan oponiendo palabra a palabra, frase a frase, en una especie de esgrima de

argumentos válidos para cada uno, y rebatidos por el otro casi con los mismos términos:

JUAN: He de cuidar el ganado. Tú sabes que esto es cosa del dueño
YERMA: Lo sé
JUAN: Cada hombre tiene su vida
YERMA: Y cada mujer la suya
JUAN: Para vivir en paz se necesita estar tranquilo
YERMA: Y tú no estás
JUAN: No estoy
JUAN: ¿Es que no conoces mi modo de ser? Las ovejas en el redil y las mujeres en casa
YERMA: Justo. Las mujeres dentro de sus casas
JUAN: Quiero dormir fuera y pensar que tú duermes también
YERMA: Pero yo no duermo.
JUAN: ¿Es que te falta algo?
YERMA: Sí, me falta

Este enfrentamiento dialéctico se encuentra en el Cuadro segundo del Acto segundo, cuando el conflicto creciente en su desarrollo e igualado en sus fuerzas, es ya inevitable, porque Yerma ha perdido toda esperanza. El diálogo se potencia con el paralelismo de las intervenciones, por la segmentación radical, con las implicaciones conversacionales del diálogo en escenas anteriores, y podría evitarse, puesto que el espectador dispone de toda la información para saber .cómo están los ánimos y las relaciones del matrimonio en ese momento de la historia, y, sin embargo, no sólo se dicen tales términos, sino que se repiten como recurso de intensificación para radicalizar el enfrentamiento a que se ha llegado, y que Juan resumirá cansadamente al final de la escena: «siempre lo mismo. Hace ya más de cinco años».

El diálogo, con argumentos prolijos en extensas intervenciones o con réplicas agudas y cortas, es el campo donde se lucha y se discurre para exponer posturas, donde cada uno defiende su propio punto de vista, desde el que tiene razón, y lo pone en contraste con el del otro, que también tiene razón. Más que la exposición de argumentos, que en ningún caso son definitivos en su paralelismo, tal como se le presentan al espectador, lo que consiguen estos diálogos es escenificar, mediante la palabra, una lucha igualada entre dos personajes. Podrían luchar a espada, como hacen los puntillosos caballeros del teatro clásico español, pero prefieren «luchar a palabra» y mostrar que un argumento se rebate con otro de la misma extensión, y una palabra se anula a sí misma, sólo con cambiar el contexto o el tono. El diálogo se matiza hasta el límite.

A veces la lucha es interior, y una duda sobre el autorreconocimiento o sobre el conocimiento del contrincante se manifiesta con un diálogo que tiene el valor de un monólogo, por ejemplo, los diálogos de Juan con sus hermanas, en los que él mismo se pregunta y se contesta, hace observaciones distanciadas con gestos, movimientos, habla con puntos suspensivos, como si la inseguridad se prolongase, en contraste con afirmaciones tajantes, como decisiones que se toman sin convencimiento para salir de las dudas, y la forma gramatical se resiente del estado anímico de duda y también del he-

cho de que sea un proceso de carácter más expresivo que comunicativo, es decir, el personaje habla por desahogarse más que para comunicar o informar a sus oyentes: Juan pasa de un pensamiento a otro, mientras que lo que realmente le preocupa es la ausencia de Yerma y está pendiente de cuándo volverá, su habla parece un monólogo interior, que no lo es debido a la presencia muda de las hermanas:

> «¿Dices que salió hace poco? *(La hermana mayor contesta con la cabeza?* Debe estar en la fuente. Pero ya sabéis que no me gusta que salga sola. *(Pausa).* Puedes poner la mesa. *(Sale la hermana menor).* Bien ganado tengo el pan que como. *(A su hermana).* Ayer pasé un día duro. Estuve podando los manzanos y a la caída de la tarde me puse a pensar para qué pondría yo tanta ilusión en la faena si no puede llevarme una manzana a la boca. Estoy harto. *(Se pasa la mano por la cara. Pausa).* Esa no viene... una de vosotras debía salir con ella, porque para eso estáis aquí comiendo en mi mantel y bebiendo mi vino. Mi vida está en el campo, pero mi honra está aquí. Y mi honra es también la vuestra. *(La hermana inclina la cabeza).* No lo tomes a mal. *(Entra Yerma con dos cántaros. Queda parada en la puerta).* ¿Vienes de la fuente?

Las tres hermanas, uno de los dramas más intensos e intimistas de A. Chéjov, presenta diálogos, que en realidad son monólogos: la obra deriva hacia la introspección que realizan por separado los personajes, pues el subtexto hay que interpretarlo en la línea de pensamiento que niega las posibilidades de comunicación entre los hombres. Generalmente la expresión de estados de conciencia se realiza en el teatro mediante monólogos de los personajes que, solos en escena, enteran al público, mediante un monólogo o mediante soliloquios, de sus sentimientos, pensamientos, dudas, etc. Chéjov los expresa de otro modo en sus discursos dramáticos: bajo la apariencia formal de un diálogo, cada personaje, en presencia de otros, se aísla y sigue el curso de sus pensamientos, que va diciendo en alternancia con los otros y así «el diálogo insustancial viene a dar en diversidad de monólogos sustanciales» (Szondi, 1998: 39). La expresión dramática deriva hacia «la lírica de la soledad». El monólogo se aloja dentro del diálogo: una temática monológica, lírica, adquiere un enunciado dialogado.

El análisis de los diálogos de *Yerma* y con los contrastes respecto a otras formas de diálogo, nos conduce a la opinión de que estamos ante un monólogo continuado en el que ella se sitúa ante otros personajes, con su doble ser masculino y femenino y reflexiona sobre su situación y siente dramáticamente su reducción a un ser sin descendencia, estéril.