

# DICHO Y HECHO

*Notas sobre la información verbal y no verbal en la escritura teatral contemporánea<sup>1</sup>*

ENRIQUE LOZANO G.\*



<sup>1</sup>El presente artículo reproduce apartes de mi investigación del mismo título presentada como tesis de la maestría en artes en escritura creativa en la Universidad de Nueva Gales del Sur (UNSW), Australia. Es por lo anterior que los ejemplos provienen de obras dramáticas en inglés. Todas las traducciones son mías.

\*Carlos Enrique Lozano es egresado del programa de dramaturgia del Instituto Nacional de Arte Dramático de Australia (NIDA) y de la especialización en dramaturgia de la Universidad de Antioquia. Ganador del premio nacional de dramaturgia de la Alianza Colombo Francesa en 2006 por la obra Los difusos finales de las cosas.

## Resumen

Este artículo resume un ensayo más extenso presentado como tesis de grado en la Maestría en artes en escritura creativa de la Universidad de Nueva Gales del Sur en el cual se examina la relación entre la información verbal y la no verbal en la escritura teatral contemporánea. Utilizando la teoría de Lehmann sobre el teatro postdramático al igual que otros aportes teóricos de Manfred Pfister, investigo diferentes configuraciones de las informaciones brindadas por el discurso verbal de los personajes y de sus acciones físicas. La manera como estas variables se interrelacionan define así mismo el vínculo entre escena y texto. En mi ensayo afirmo que lo verbal y lo no verbal constituyen los dos extremos del espectro de posibilidades de los textos teatrales. El predominio de un tipo de información sobre la otra determinará cuál será la 'presencia' del dramaturgo en la puesta en escena. A través de ejemplos tomados de *Viejos tiempos*, exploro la manera en que Pinter estira la brecha entre lo verbal y lo no verbal: valiéndose de su amplio conocimiento escénico confronta la lejanía de lo literario en la escritura teatral.

## Abstract

This article summarizes a longer critical essaysubmitted as my thesis of a MA in creative Writing at the University of New South Waleswhich maps out the relationship between verbal and non-verbal information in contemporary theatrical writing. It uses Lehmann's theory of a post-dramatic theatre and Pfister's analytical input to investigate different configurations of the information given by the characters' speech and the information given by their physical actions. The ways in which these variables interrelate define the type of affiliation between theatre and drama in any given text. My essay contends that the verbal and the non-verbal represent the two ends of the spectrum of possibilities of any written theatre text. The predominance of one over the other will determine the extent to which the 'presence' of the dramatist intervenes in the staging of the work. Using examples taken from *Old Times*, I examine the way in which Pinter stretches the gap between the verbal and the non-verbal; by using his knowledge of the stage, he confronts the remoteness of the literary in theatrical writing.

PALABRAS CLAVE: Acción física, información verbal y no verbal, personaje, texto literario, texto teatral.

KEY WORDS: Action, verbal and the non-verbal information, character, literary writing, theatrical writing.

Voy a sugerir que los textos teatrales contemporáneos pueden ser ubicados en un punto determinado del espectro que va de lo verbal a lo no verbal. En el primer extremo se encontrarían los textos que excluyen toda información que no vaya a ser dicha en escena. Un ejemplo de este tipo de escritura lo brinda la obra *El bloqueo de Mommsen*<sup>3</sup> de Heiner Müller pues en ella se eliminan las características formales tradicionalmente asociadas con la escritura teatral: diálogo, acotaciones e inclusive identificación del discurso con figuras ficcionales; lo único que resta entonces es palabra para ser hablada. Carl Weber (en Müller 2001:123) afirma que esta obra “sonda (ronda?) los límites de un teatro en el cual la imagen visual es de igual importancia que el lenguaje hablado”. Como su autor lo indica el subtítulo de la pieza es: “Poema/Texto performático”<sup>4</sup> (las cursivas son mías) las palabras de esta obra están destinadas a ser leídas en privado, como un poema, y a ser escuchadas en público, como parte de un espectáculo teatral. En el lado opuesto del espectro, extremo no verbal, está ubicado un texto como *Acto sin palabras* de Samuel Beckett. Esta obra es, en sentido estricto, una sola acotación a través de la cual, como afirma Keir Elam (2002:14), Beckett experimenta con “la reversión de los roles subjetivos-objetivos entre actor y utilería [en la cual] la figura humana es determinada por, y víctima de, los signos escénicos que la rodean”. El único personaje de la obra, quien trata infructuosamente de alcanzar diferentes objetos, se desenvuelve sin hablar. Su proceder es exclusivamente no verbal y finaliza sólo cuando alcanza la inmovilidad. El hombre en el desierto intenta agarrar, como Tántalo, los objetos que

desea pero ellos lo eluden inevitablemente. Al final, queda inerte en el escenario, como un cuadro viviente, mirando sus manos: instrumentos impotentes de su voluntad. El caso contrario del texto de Beckett está representado en el texto de Müller que brinda una reflexión en verso suelto sobre las posibles causas del bloqueo creativo que tuvo Mommsen (historiador alemán ganador del Premio Nobel de literatura en 1902) para escribir el cuarto volumen de su *Historia de Roma*. Aunque no hay ninguna indicación sobre quién es el portador del discurso verbal, es posible presumir de acuerdo a Carl Weber (en Müller 2001:123) que se trata del mismo autor enfrentando su crisis creativa tras la caída del Muro de Berlín. Formalmente, estos dos ejemplos serían opuestos<sup>5</sup>.

En obras que se adhieren a una forma dramática más tradicional es posible diferenciar entre las porciones del texto que constituyen la palabra de los personajes y las secciones que son indicaciones sobre el funcionamiento escénico de la pieza. Las primeras son de-finidas por Pfister (1988:13-14) como “el intercambio verbal entre las figuras dramáticas” mientras que las segundas se refieren “a los segmentos textuales que no serán reproducidos en el escenario de manera hablada”. La información verbal que producen los personajes está dada entonces por sus parlamentos mientras que la información no verbal está depositada en las acotaciones o didascalías<sup>6</sup>. Estas indicaciones son utilizadas por el autor para especificar el contexto en el que los personajes se encuentran (escenografía, iluminación, música, sonido, etc.) y la actividad corporal, no verbal, a

<sup>3</sup>Mommsens Block en alemán, Mommsen's Block en inglés.

<sup>4</sup>“Poem/Performance Text” en la traducción de Weber.

<sup>5</sup>A pesar de ser opuestos formales ambos textos comparten la peculiaridad, que ciertamente no es mayoritaria en la escritura teatral, de ser declaraciones explícitas del autor: es Müller quien habla y es Beckett quien narra lo que debe suceder en escena.

<sup>6</sup>R. Ingarden (1971:221) llama “texto primario” al discurso verbal de los personajes y “texto secundario” a las acotaciones.

través de la cual actúan. Pfister (1988:15) brinda la siguiente lista de elementos: “entradas y salidas, estatura y fisonomía, máscara y vestuario, gestualidad y mímica, elementos paralingüísticos del habla y, finalmente, agrupación e interacción de los personajes”<sup>7</sup>.

Si concordamos en que las acotaciones se refieren a todo aquello que escapa la expresión verbal de los personajes excepto su componente paralingüístico aceptamos entonces que las didascalias definen la manera como el texto debe funcionar en escena de acuerdo a la visión del autor<sup>8</sup>. Una obra como la de Beckett, pues, trata enteramente de definir la articulación escénica del texto y por ende puede ser leída como un conjunto más o menos completo de instrucciones para su puesta en escena. Por el contrario un texto como el de Müller, compuesto sólo por expresión verbal, parece desinteresarse por completo de su funcionamiento escénico. Su aparente autonomía poética se ve interrumpida únicamente por la segunda porción del subtítulo: “texto *performático*”; dada la ausencia de la visión del autor será tarea de los

participantes escénicos (director, actores, escenógrafo, etc.) la creación de un espectáculo teatral que incluya al texto<sup>9</sup>.

En *Acto sin palabras*, de otra parte, hay un intento por hacer del dramaturgo el autor de los tres niveles de escenificación reconocidos por Lehmann (2006:81): “*texto lingüístico, texto del montaje y la puesta en escena, y texto del performance*” (cursivas en el original).<sup>10</sup> *El bloqueo de Mommsen*, en cambio, rechaza la participación del texto lingüístico en el texto del montaje y la puesta en escena. Es posible entonces presumir que este par de ejemplos extremos identifican también los límites de la relación entre el texto dramático y el texto escénico y entre el dramaturgo y la escena.

Es posible también establecer que entre más amplia sea la presencia de las didascalias en el texto, mayor será la presencia del dramaturgo en el sistema escénico y viceversa (a mayor peso de lo verbal en el texto, menor penetración del autor en la puesta en escena).<sup>11</sup> Se puede concluir entonces que la extensión

<sup>7</sup>Las acotaciones pueden estar incluidas en el discurso verbal de los personajes; por ejemplo en el decorado verbal.

<sup>8</sup>Es por esto que es práctica corriente llamar “texto espectacular” a las acotaciones. Ver Bobes Bobes (1987). Está claro, también, que hay acotaciones cuyo valor es primordialmente literario; de estas últimas no hablo en este artículo pero es posible decir que los textos en los que predominan este tipo de didascalias se encuentran más cerca del extremo verbal del espectro. Ver el modelo comunicativo para textos dramáticos y narrativos de Pfister (1988:3).

<sup>9</sup>Como es posible deducir del siguiente diálogo, Müller parecería concordar con la visión de Gordon Craig: “DIRECTOR: Si cortar una línea del texto del poeta es una ofensa, entonces también lo es meterse en el terreno del director de escena. ESPECTADOR: ¿Entonces todas las acotaciones de los textos teatrales son inútiles? DIRECTOR: No para los lectores pero sí para el director y los actores” (Craig en Bentley 1992:121).

<sup>10</sup>Hay que distinguir los dos usos de la misma expresión inglesa “performance text”. Müller en el subtítulo de su obra se refiere, de acuerdo a Tony Kushner (en Müller 2001:xvi) a los textos escritos para la escena que “deliberadamente se resisten a su escenificación y obligan a que su producción sea un acto de apropiación”. Lehmann (2006:85), de otra parte, lo define de la siguiente manera: “el material lingüístico y el texto del montaje interactúan con la situación teatral [el momento de la función con público en una sala]; esto se conoce como “texto del performance””. Para aclarar lo que quiere decir Lehmann, ver Schechner (2003).

<sup>11</sup>Repito que el presente artículo trata sólo sobre la escritura teatral contemporánea pues, como indica Pfister (1988:17): “los textos dramáticos producidos durante épocas en las cuales la teatralidad y los medios de expresión están extremadamente codificados (como durante el período clásico griego, francés y alemán por ejemplo), se ven determinados en mucho mayor medida por su sustrato literario que aquellos concebidos durante épocas de mayor experimentación teatral”.

y la especificidad de lo no verbal definen los diversos niveles de interpenetración entre texto y escena.

*El bloqueo de Mommsen y Acto sin palabras* han sido usados aquí como extremos del espectro de la amplia gama de textos teatrales contemporáneos. A pesar de la tendencia actual en el “teatro post-dramático” (Lehmann 2006) por explorar los límites de la escritura teatral o la frontera entre texto y escena, una gran porción de las obras escritas hoy en día utilizan concurrentemente recursos verbales y no verbales. Es decir que están compuestas por parlamentos y didascalias y por lo tanto manifiestan una interpenetración constante pero variable entre lo escénico y lo textual. El presente artículo trata precisamente de estas obras que se encuentran en el centro del espectro y que manifiestan una interrelación variable entre lo verbal y lo no verbal.

Con el propósito de analizar la relación, en un determinado texto teatral, entre la información brindada por la palabra y por la corporalidad de los personajes, sugeriré que cada porción de la obra está ubicada en algún lugar de un espectro definido también por un extremo verbal y uno no verbal. De acuerdo al tipo de información que predomine en cada momento, la obra se desplazará hacia uno u otro lado de esta gama. En el costado de lo no verbal, el final está marcado por la mímica mientras que en el flanco de lo verbal la punta está dada por la exclusividad de la palabra. En el primero, el texto está compuesto exclusivamente por acotaciones; en el segundo, hay una predominancia de lo verbal a través de monólogos o diálogos. Es importante declarar que el extremo de lo verbal marcado por la ausencia total de la información ofrecida por el cuerpo del personajesólo existe en el texto pues la palabra hablada constituye lo que Austin en Herman (1995:167) llama un “acto Fonético”: “la acción de emitir ciertos sonidos”. Este hecho de transmitir información verbal a través de



Obras: "Otra de Leche" Foto: Cualquiera Producciones.

un acto no verbal hablar impide la posibilidad de un extremo verbal *perfecto*. El lado opuesto, extremo mímico, está compuesto por movimiento sin palabra. El siguiente ejemplo viene de la obra *Viejos Tiempos*<sup>12</sup> de Harold Pinter (1971:35):

*Deeley se pone de pie, va hasta la cajetilla de cigarrillos, la toma y le sonríe a Kate. Kate lo ve encender un cigarrillo, le quita la cajetilla, va hasta donde Anna y le ofrece uno. Anna lo toma.*

La anterior sería una muestra de cómo la totalidad de la información es dada por la corporalidad, a través del movimiento, de los personajes. En el centro del espectro, sin embargo, la corporalidad no está separada de la palabra y ambas brindan informaciones simultáneas. El siguiente fragmento, otra vez de *Viejos Tiempos*, ejemplifica lo anterior:

“Kate (*Poniéndose de pie.*) No, esta noche el baño lo prepararé yo” (Pinter 1971:46).

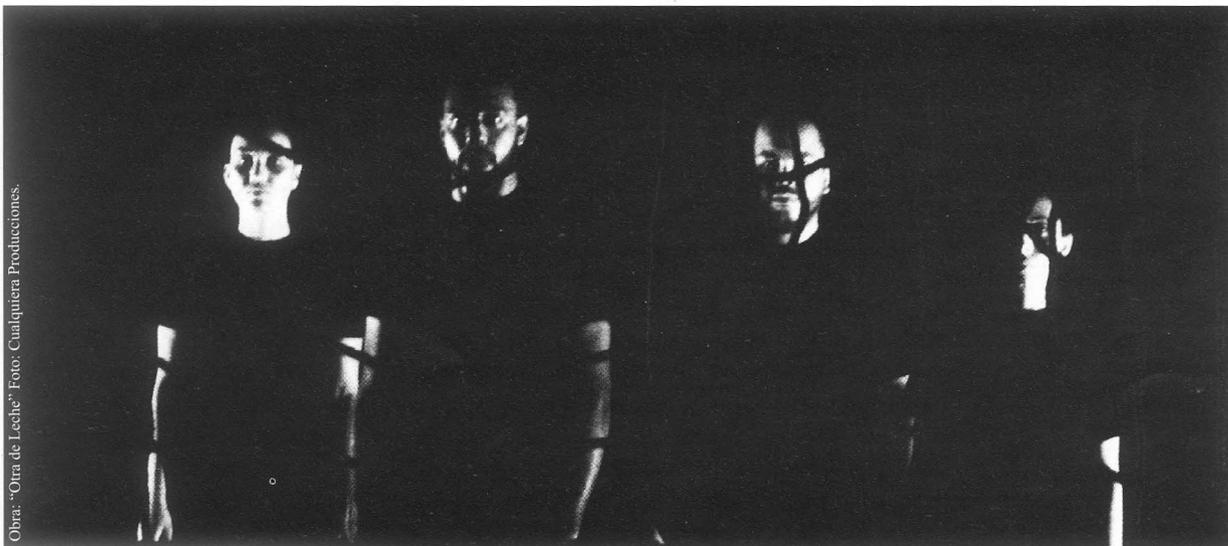
Al ponerse de pie mientras habla, Kate refuerza lo dicho por medio de su acción y adelanta lo que conoceremos al final de la obra: ella ya no va a dejar que ninguno de los otros maneje su vida.

El extremo verbal está constituido por aquellas porciones del texto que serán “dichas” en escena, es decir las palabras de los personajes. Dos consideraciones impiden un extremo verbal perfecto: el hecho ya mencionado del habla como acción fonética y que la presencia corporal del actor, en escena, siempre será un vehículo de información no verbal. Los casos más cercanos a este extremo estarían dados por la aparición extraescénica de la voz (no existe corporalidad del personaje en escena) o cuando la acotación

que precede a un determinado parlamento declara la inmovilidad del personaje (entonces la información no verbal está restringida a su mínima expresión). Cuando esto último ocurre, sin embargo, el hecho de que el personaje esté inmóvil le “añade” significación a su palabra. En el ejemplo siguiente, tomado de *El cuidador* de Pinter, la didascalía que señala el estatismo de Aston le da a las palabras del personaje un tinte de misterio e inclusive de amenaza, o de seducción, que no tendrían si no fuera por su quietud: “Aston: (*Quieto.*) Me gusta... trabajar con mis manos” (Pinter 1962:18). *Viejos tiempos*, sin embargo, presenta el caso del monólogo narrativo cuya aparición empuja al texto hacia el extremo verbal. Después de cantarle a Kate, Deeley dice abruptamente: “Lo que me pasó fue lo siguiente” (Pinter 1971:29). Con esa frase comienza el monólogo en que Deeley se lanza a contar cómo fue su primer encuentro con Kate. Este pasaje narrativo rompe la fluidez del diálogo y consta de un recuerdo que, en las palabras de Kristin Morrison (1986:4), “parece haber detenido la “acción real” de la obra; sin embargo el hecho de que haya decidido contar una historia en lugar de continuar con el diálogo es en sí la acción real de esa escena”. Deeley abandona la amenaza de la situación en que se encuentra manifestada por el tiempo presente del diálogo y se refugia en un recuerdo feliz caracterizado por el pretérito de la narración. Podría decirse entonces que Deeley está no sólo cambiando de tiempos verbales sino esencialmente cambiando de géneros, del dramático al épico y que al hacerlo destaca el contenido de sus palabras convirtiendo a la información verbal en el tipo de información principal.

El extremo mímico, caracterizado por la preponderancia de la información no verbal, se

<sup>12</sup> *Old Times*



encuentra en las acotaciones. En una buena porción de los textos para teatro la mayor parte de la información es transmitida por los personajes de manera verbal; es posible afirmar que en una situación dramática “tradicional” se da la primacía de la palabra hablada sobre la actividad corporal de los participantes. Hay momentos, sin embargo, en los que la información no verbal reemplaza a la palabra como protagonista del texto. Es el caso del final en *Viejos tiempos*. Al final de esta pieza, en la que hay una preponderancia de la palabra hablada dos personajes compiten verbalmente por ganar el afecto de una tercera persona, se arriba al silencio. El único resultado posible de esta contienda hablada es el movimiento silencioso. El cierre definitivo lo da un precioso *tableau vivant* en el cual, como Richard Allen Cave (en Raby 2001:122) afirma, “lo físico (la corporalidad y posición de los personajes) se ha convertido en un aspecto análogo a la condición psicológica, espiritual y emocional de los tres personajes”.

En el centro del espectro entre lo verbal y lo no verbal se da la aparición simultánea de estos dos tipos de información. La relación entre ambos elementos puede ser concordante, discrepante y antagónica. La concordancia se refiere a la coincidencia entre el contenido de ambas informaciones. Esta redundancia entre lo dicho y lo hecho es un pleonismo entre lo verbal y lo no verbal que no implica necesariamente una mala construcción textual. En muchos casos este recurso es utilizado como una opción poética que llama la atención sobre sí misma para hacer de la técnica teatral uno de los temas implícitos de la obra. De otra parte, siempre que la acotación está incluida en la palabra de los personajes, habrá concordancia. En *Viejos tiempos*, por ejemplo, Anna le dice a Kate: “Cómo puedes decir eso cuando te estoy mirando ahora mismo...” (Pinter 1971:35). La indicación no verbal 'Anna mira a Kate' no aparece explícitamente pues está contenida en sus palabras. La concordancia es también fundamental en el teatro realista en el cual, como indica Pfister (1988:46) “un gran porcentaje

de la información transmitida verbalmente está siendo transmitida a la vez de manera no verbal.” Esta correspondencia entre la palabra y la acción responde a la lógica de las conversaciones cotidianas; cuando colaboramos con alguien, de alguna manera que implique trabajo físico, por lo general describimos las acciones físicas antes de ejecutarlas. Es el caso del siguiente ejemplo, tomado de El cuidador de Pinter (1962:18): “Aston. (*Movién-dose hacia la cama.*) Nos desharemos de todo eso. La escalera cabe debajo de la cama. (*Ponen la escalera debajo de la cama.*)”.

El antagonismo entre la palabra y la acción de los personajes es una opción poética que puede servir múltiples propósitos. El ejemplo, clásico de la dramaturgia contemporánea, viene de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (1965:53): “Vladimir: Bueno entonces, ¿vamos? EstragÓN: Sí, vamos. (*Ninguno de los dos se mueve.*)” En la obra de Beckett, la contradicción entre la palabra y la acción de los personajes se resuelve en la quietud. De esta forma se resalta uno de los pilares temáticos de la obra: la imposibilidad y futilidad del movimiento. La salvación y la esperanza caerán arbitrariamente, no a través de buenas o malas acciones, y por ende no hay motivo para moverse. Como lo indica Esslin (1983: 53) en su estudio sobre el teatro del absurdo, “la aleatoriedad en la concesión de la gracia atraviesa toda la obra”. La contradicción de Vladimir y Estragón no es psicológica sino existencial. Hay, sin embargo, otros casos en los que esta contradicción explica las particularidades psicológicas y culturales de los personajes. En la obra *Línea fronteriza*<sup>13</sup> de Hanif Kureishi (1992:104), Amjad expresa verbalmente amor y admiración por su hija al tiempo que parece, con el gesto, desmentir lo dicho: “Amjad: Sí, sí, ¡aquí! (*Hala violentamente a su hija de las mejillas.*) Sabes que te considero una chica

adorable”. Esta contradicción le revela al espectador no sólo la importancia de Amina en la vida de Amjad sino que también da a conocer el trasfondo cultural de los personajes en el cual la vida de la hija está determinada por la voluntad del padre.

La discrepancia entre la información verbal y la no verbal puede ser de tres tipos: complementaria, oblicua o inconexa. La complementariedad es la relación más común de estas tres. Este recurso no sólo es un reconocimiento de la singularidad informativa de cada código sino también del provecho de su utilización simultánea. En este caso, como observa Pfister (1988:46): “La información no verbal no repite ni traslada información que ya ha sido transmitida verbalmente implícita o explícitamente. Lo que hace es complementarla para formar un continuo cerrado de ilusión”. En *Viejos tiempos*, Deeley le dice a Kate: “(*Sonriendo.*) Ella era incomparable” (Pinter 1971:9).

La sonrisa, componente no verbal del enunciado, altera radicalmente el contenido de lo dicho. La aserción positiva de una mujer, Anna, se ve desdicha por el gesto que la acompaña. Deeley revela, en la combinación de sus palabras con la sonrisa, que está tratando de provocar a Kate burlándose de su incapacidad, o de su negativa, para recordar de manera precisa a Anna. Si Pinter hubiera omitido la acotación, la frase de Deeley tendría un significado literal que la incapacidad de Kate de comparar a Anna con otra significa que su amiga es incomparable lo cual es muy distinto de lo que dice el personaje. Se puede observar entonces que la complejidad informativa de un enunciado aumenta cuando echa mano de lo verbal y de lo no verbal al tiempo.

La relación inconexa entre ambos elementos no es tan infrecuente como se podría suponer. En el siguiente ejemplo de *Atendiendo al señor Sloane*<sup>14</sup> de Joe

<sup>13</sup>Borderline

Orton (1976:112), las acciones de Ed corren paralelas al discurso verbal del personaje:

Ed. Y no habría que dejarte con ella. No es buena. No es buena para nada. Una zorra astuta es lo que es. Podría contarte cosas sobre cómo se comportan estas mujeres. *(Pausa.)* Especialmente ella. *(Ed abre la ventana y tira el cigarrillo afuera.)* Estas mujeres no te hacen ningún bien. Te lo puedo asegurar. *(Busca en el bolsillo de su abrigo. Saca una menta y la pone en su boca. Pausa.)* Una de dieciséis vino el otro día hasta mí algo que nunca me hubiera esperado vino hasta mí y me dijo que alguien le había dado mi dirección.

Tirar el cigarrillo por la ventana o comer una menta no complementa ni discrepa lo dicho por Ed, estas acciones no tienen ninguna relación directa con sus palabras. Su existencia es fundamental, sin embargo, tanto para completar el “continuo cerrado de ilusión” del que habla Pfister como para caracterizar al personaje. El comportamiento de Ed es consistente con el que ha demostrado a lo largo de toda la obra y su incesante hábito de fumar revela una personalidad obsesiva, gracias a la cual vence al final a Kath (quedándose con el señor Sloane). Hay casos, sin embargo, en que la relación inconexa de lo verbal y lo no verbal rompe la ilusión del teatro realista. Esto se ve demostrado en el siguiente ejemplo de la obra *Chiste de sobremesa*<sup>15</sup> de Caryl Churchill (1990:183):

*Una mujer con un zapato y una vendedora.*  
Mujer. ¿Tiene este modelo en talla cinco?  
Vendedora. Aquí tiene.  
*La vendedora saca un bote de pesca.*



Obra: "Otra de Leche". Foto: Cualquiera Producciones.

<sup>14</sup>Entertaining Mr Sloane

<sup>15</sup>The After-Dinner Joke

La acotación final se convierte, inevitablemente, en el giro que produce el chiste. Lo fortuito e inesperado de la sustitución un bote de pesca en lugar de un par de zapatos produce risa. La falta de conexión entre lo dicho y lo hecho por la vendedora, rasga la ilusión indicativa del teatro realista.

Consideraré la oblicuidad entre lo verbal y lo no verbal como una categoría abierta en la que se reconoce la existencia de una relación entre ambas variables pero, al mismo tiempo, se identifica la singularidad de este vínculo. Daré un solo caso, proveniente de *Viejos tiempos*, por cuestión de espacio pero dada la amplitud de la categoría los ejemplos son innumerables. Anna, hacia la mitad de la obra, dice: “Hay cosas que uno recuerda aunque nunca hayan tenido lugar. Hay cosas que recuerdo aunque nunca hayan sucedido y a medida que las voy recordando, empiezan a ocurrir” (Pinter 1971:31-32). El aforismo anterior es la introducción a una descripción de acciones que serán realizadas por los personajes en las instancias finales de la obra. En este caso hay una concordancia entre lo verbal y lo no verbal pero no hay una utilización simultánea de ambos elementos porque lo dicho anticipa lo hecho. De acuerdo con Esslin (1973:184), el parlamento de Anna presenta uno de los temas principales de la obra: la palabra hablada como el material que compone la realidad pasada, presente y futura. La habilidad verbal de los personajes para describir una realidad en la que ganan o pierden los convierte en vencedores o vencidos. Al final de la obra, como lo afirma Allen Cave (en Raby 2001:122), Kate es la vencedora porque en su último monólogo “les demuestra que sus identidades [la de Deeley y la de Kate] están compuestas solamente por el deseo de dominarla y que no tienen recursos interiores propios”.

Con el ánimo de concluir provisionalmente estas anotaciones resaltaré la estructura del presente arti-

culo que, como dije anteriormente, reproduce apartes de mi tesis de maestría. En el punto uno se intenta establecer de manera hipotética y no exhaustiva que el conjunto de textos teatrales contemporáneos puede ser analizado utilizando un espectro que va de lo verbal a lo no verbal. Ese espectro es un continuo en el cual se pueden ubicar las obras de acuerdo a la información que predomine en ellas. El punto dos sugiere que ese mismo espectro puede ser una herramienta analítica para estudiar cada uno de los textos que utilizan de manera simultánea lo verbal y lo no verbal. La relación entre estas dos variables puede ser de tres tipos: concurrente, discrepante o antagónica; y la discrepancia puede, a su vez, ser: complementaria, oblicua o inconexa. Estas notas están, por supuesto, incompletas y pretenden abrir más interrogantes de los que resuelven; así mismo y no obstante, constituyen un intento por compartir el estado de una investigación en proceso.

### Obras citadas

Samuel Beckett, 1965, *Waiting for Godot: a tragicomedy in two acts*. London: Faber and Faber.

Eric Bentley, 1992, *The Theory of the Modern Stage: an introduction to modern theatre and drama*. Penguin, London.

Carmen Bobes Bobes, 1987, *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid

Caryl Churchill, 1990, *Churchill: Shorts: Short Plays*. Nick Hern, London.

Elam, Keir, 2002, *The Semiotics of Theatre and Drama*. Routledge, London, New York.

Martin Esslin, 1983, *The Theatre of the Absurd*. Pelican Books, Harrisonburg, Virginia.

Vimala Herman, 1995, *Dramatic Discourse: dialogue as interaction in plays*. Routledge, London, New York.

R. Ingarden, 1971, "Les fonctions du langage au Théâtre", en *Poétique* 8.

Hanif Kureishi, 1992, *Hanif Kureishi: Plays 1*. Faber and Faber, London.

Hans-Thies Lehmann, 2006, *Post-dramatic Theatre*. Routledge, Trowbridge, Wiltshire.

Heiner Müller, 2001, *A Heiner Müller Reader: Plays, Poetry, Prose*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Joe Orton, 1976, *The Complete Plays*. Eyre Methuen, London.

Harold Pinter, 1962, *The Caretaker: a play*. Methuen, London.

Harold Pinter, 1971, *Old Times*. Methuen, London.

Kristin Morrison, 1986, *Canter and Chronicles*. The University of Chicago Press, Chicago.

Manfred Pfister, 1988, *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press, Melbourne.

Peter Raby, 2001, *The Cambridge companion to Harold Pinter*. Cambridge University Press, Cambridge, New York.

Richard Schechner, 2003, *Performance Theory*. Routledge, London and New York



Obra: "Otra de Leche" Foto: Cualquiera Producciones.