

SEMIÓTICA DEL SAINETE (un análisis)

Catalina Fuentes Rodríguez

González del Castillo es un gaditano de la segunda mitad del XVIII, cuya obra dramática se inserta en la corriente del teatro popular. En su corta vida (1763-1800), trabajó como apuntador, aunque no siempre de buenas compañías, lo que nunca le proporcionó una posición económica envidiable.

Su obra está constituida por 44 sainetes, 3 comedias, 1 tragedia, 1 zarzuela, varias poesías líricas y algunas traducciones. Son los sainetes los que le harán pasar a la posteridad, inmediatamente después de la gran figura del género: D. Ramón de la Cruz. Estas piezas cortas se representaban al final de las comedias, con baile y canto, continuando con la tradición entremesista del Siglo de Oro¹. Con ellas consiguió el aplauso del público, que lo consideraba fiel intérprete de los tipos y costumbres de los gaditanos.

También sufrió incontables vicisitudes inseparables del aplauso. En primer lugar, no consiguió estrenar en Madrid sus obras (la primera que se representó en la capital fue su tragedia *Numa*, en 1802). Por otra parte, fue acusado de ideas liberales y perseguido por ello, así como por la Inquisición. Pero tanto su liberalismo como su anticlericalismo parecen ser una creación de algunos biógrafos.

Fue un fiel observador de la realidad, y es aquí donde radica su principal mérito, ya que no puede considerarse un adelantado de su tiempo y sus ideas son tímidas y vulgares.

Dentro de la producción dramática del XVIII, González del Castillo se coloca a la zaga de D. Ramón de la Cruz, el gran maestro de los sainetes. La influencia de este en el gaditano fue bastante importante. Cuando el joven Juan Ignacio comienza a escribir, las obras de D. Ramón inundaban los teatros madrileños.

Sin embargo, los sainetes de nuestro autor se leen hoy con más gusto que los de su maestro. Es más flexible, más juguetón, de una alegría retozona y gran

¹ «A composiciones a estilo de los antiguos entremeses se dio a fines del pasado siglo XVIII el nombre de sainetes» declara Adolfo de Castro en su «Discurso sobre los sainetes», que precede a la edición de J. Hazañas de los *Sainetes* de J.I. González del Castillo (Cádiz: 1845).

luminosidad en el cuadro de costumbres, pero su retrato es más deficiente que el de Cruz. Se pasa con mucha frecuencia a la caricatura y sus personajes no son más que vicios o virtudes que hablan. Esto viene motivado por la época en que escribe: estamos ya en la decadencia del género y, como en todo epígono, se intenta salvar la originalidad mediante la exageración.

A la exactitud en el retrato de D. Ramón de la Cruz, se opone la gracia de sus pinceladas, el reflejo de los tipos populares andaluces y la flexibilidad en su presentación. Además, González del Castillo es más hombre de teatro, más autor cómico y más poeta que Cruz. En él había indudables cualidades literarias que no pudo desarrollar completamente, pero que el público gaditano supo apreciar y recompensar en su medida.

En este breve estudio pretendemos analizar uno de sus sainetes: *Los cómicos de la legua*, que González Ruiz y Gómez Ortega califican de «sainete de soldados y cómicos malos»², con la intención de ejemplificar una metodología útil para cualquier texto dramático. Entendemos que el sainete como género encierra, intensificados por su brevedad, los recursos y caracteres del lenguaje del drama. Nuestra elección recayó en este debido a que el tratamiento del tema del *teatro en el teatro* recalca más las características.

1. Método

Habría que partir, ante todo, de la definición de la esencia teatral, problema muy debatido y que todavía no ha conseguido ser dilucidado.

La obra dramática se escribe para la representación. Es algo más que un texto literario. De ahí que distingamos en el análisis el texto dramático del texto de representación. Nosotros nos quedaremos en el primero, que es el único susceptible de ser observado.

En este texto dramático, que sí es, al menos en parte, literatura, nos encontramos con multitud de componentes, heterogeneidad que puede ser la clave de ese germen de teatralidad, como sostiene Garroni. No sólo hay diálogo (texto informado), sino también otras indicaciones que proyectan la obra hacia la representación y proporcionan datos significativos para su comprensión (es el texto informador: lista de personajes, título, decorado y acotaciones)³.

El método seguido es un intento semiótico de acercamiento a la obra teatral. Para ello estructuraremos el texto informado temporal y temáticamente, viendo además los paradigmas actanciales, pero todo organizado alrededor de una es-

² González Ruiz y Gómez Ortega, «Juan Ignacio González del Castillo: catálogo de sus obras completas», *Bulletin of Spanish Studies*, II, (1924), pp. 35-50.

³ J. Urrutia, «De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario», en F. Rodríguez Adrados et al., *Semiología del teatro* (Barcelona: Planeta, 1975), pp. 269-91. Del mismo, «El público en el teatro», en *Cuenta y razón*, (dic. 1983), así como otros trabajos inéditos expuestos en varios lugares.

estructura básica de contenido que rige la división en escenas y secuencias y las engarza lógicamente: el cuadrado semiótico. Para mayor claridad lo sintetizaremos en un gráfico.

Este análisis se completará con el del texto informador, para concluir con un bosquejo de la significación de los otros códigos que aparecen ya en el texto literario y que se materializarán en la escena, en esa representación única e irrepetible que constituye la teleología del teatro.

2. Argumento

La obra se centra en la llegada a un pueblo cualquiera (no se cita su nombre ni se sitúa geográficamente) de un grupo de soldados que pretenden hospedarse allí. Se enfrentan con Pascual, un lugareño que manifiesta su aversión hacia ellos, y consiguen de los alcaldes el alojamiento.

Llega entonces a la plaza un cómico, al que seguirá toda su compañía. Son cómicos de la legua, de los que representan en localidades pequeñas, y piden permiso para estrenar allí su obra. Con la intervención de la Marquesa lo consiguen.

Se despiden todos hasta la tarde, en que asistirán a la Comedia. Esta se convierte en el lugar de citas de todos los representantes del pueblo, así como de los foráneos. Por ello, los soldados convencen a la abuela Mosca para que lleve a sus nietas, las mozas con las que han hablado antes.

Cierra la obra la representación de *La brevedad sin substancia*, en la que actúa Cosme solo por haberse puesto su mujer de parto. Acapara él todos los papeles en una actuación incoherente, miscelánea y absurda. Esto da pie a toda una crítica literaria que está inmersa en la obra. Termina la escena de teatro en el teatro con un baile, premiado por la Marquesa con una moneda. Como consecuencia, tiene lugar una riña entre los cómicos, que se resuelve con una nueva cantidad de dinero.

El argumento no presenta grandes complicaciones. Se limita a recoger cuadros de la vida cotidiana de un pueblo: su rechazo de todo lo foráneo, su miedo a los soldados, su conservadurismo, el sentimiento del honor en las mujeres... Aquí precisamente radica su valor.

3. Estructura temporal de la acción dramática

El análisis temporal de la obra es uno de los puntos más importantes en todo comentario. En él podemos diferenciar dos aspectos:

— el *desarrollo temporal del discurso* (el que sigue esta obra concreta, su ordenación de lo sucedido), y

— el *desarrollo temporal de la historia* (proyección de la obra sobre la vida, lo que se supone que ha sucedido).

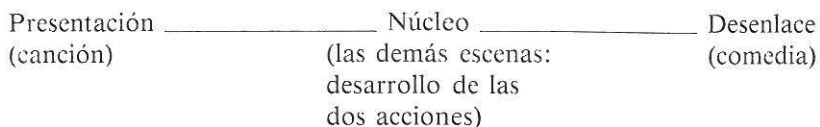
No siempre son paralelas ambas líneas. Cada texto ordena la historia de manera diferente, lo cual nos puede llevar a diferenciar géneros.

En nuestro caso, lo explicitaremos en un gráfico que nos dará información sobre los personajes que sustentan la obra, los conflictos más representativos o incluso los lugares que la organizan. Para ello dividiremos este sainete en escenas, tomando como criterio el ser unidades mínimas representativas de acción dramática, sintagmas narrativos, como los llama Rastier⁴. La mayoría de las veces coinciden con la entrada y salida de personajes, pero no se ha seguido ese criterio, sino el de ser unidades significativas dentro del desarrollo del proceso dramático.

Estas escenas se agruparán a su vez en dos grandes secuencias: unidades de nivel superior separadas temáticamente, porque cada una de ellas es el desarrollo de un deseo de los soldados⁵.

Así pues, el esquema sería el que se ve en la pág. siguiente.

Un primer planteamiento del que se puede partir como ordenador del discurso narrativo es la distinción de tres momentos:



La presentación no constituye una escena propiamente dicha. Está ocupada por una canción que anuncia la entrada de los soldados en el espacio dramático. Su función es doble: por un lado, una función fática (asegura la comunicación, haciendo que el público se acostumbre a un determinado tono de voz), y por otro lado, apelativa, ya que atrae la atención de este hacia el escenario.

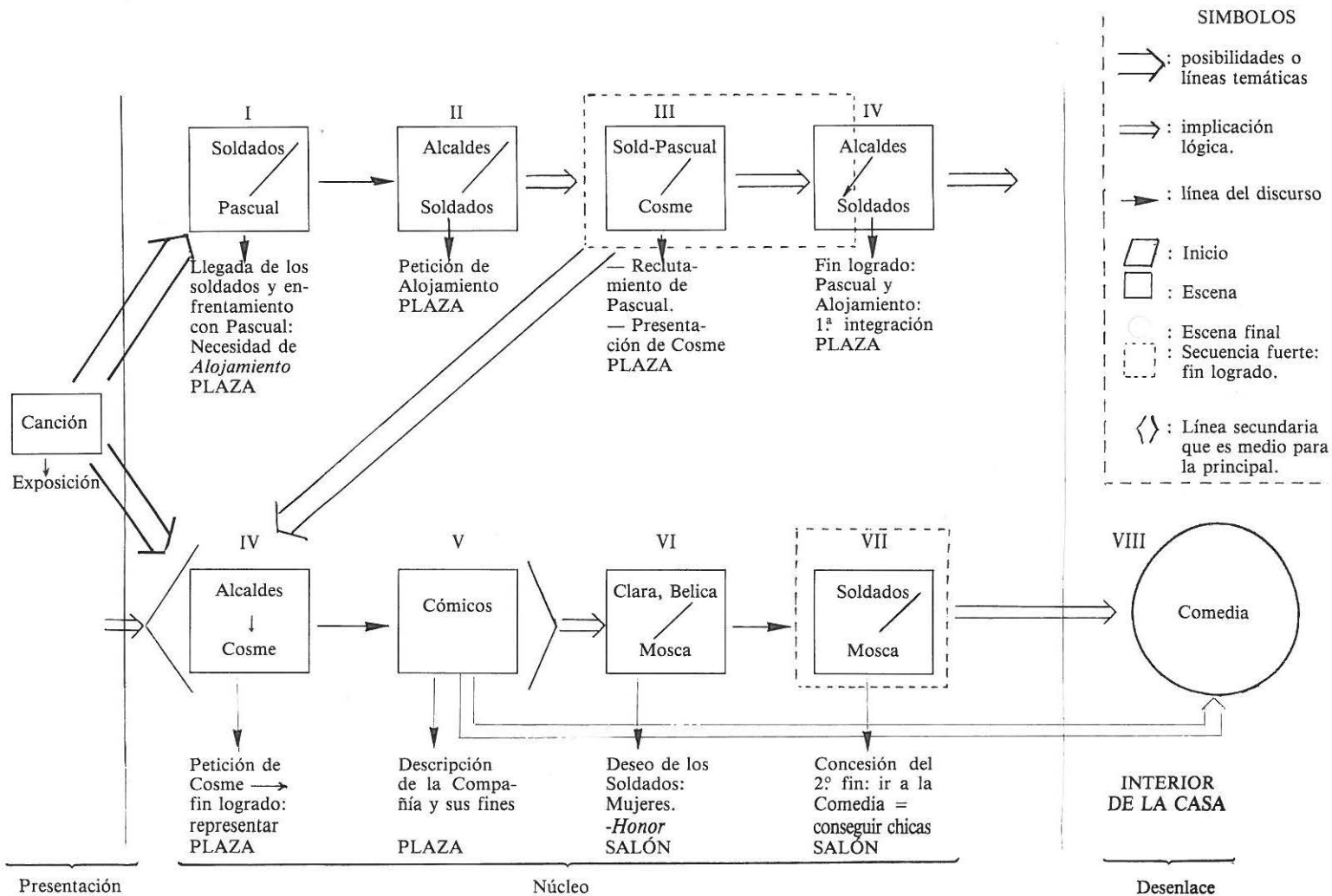
Esta introducción, que suponemos no sería captada en su totalidad por el espectador, es muy significativa. Nos sitúa de entrada en el tema de la obra: los que cantan son la «tropa con su bandera», que llega al pueblo con dos fines: «reclutar mozos y mozas»⁶. Se nos anuncia los dos ejes temáticos de la obra, así como el que va a ser el elemento principal: los soldados. La canción, pues, tiene una función prologal, introductora y prefiguradora de lo que se va a desarrollar a continuación.

Cada una de estas acciones anunciadas origina una secuencia, de tres escenas y media cada una. La primera está constituida por las tres primeras escenas y parte de la IV. En ella se desarrolla el primer deseo de los soldados: el reclutamiento

⁴ F. Rastier, *Essais de sémiotique discursive* (Tours: Mame, 1974), p. 97: «groupes de fonctions réunies par des relations de présupposition».

⁵ A. Vera Luján define la secuencia como «una serie de acontecimientos que dan la impresión de acabamiento», en *Análisis semiológico de «Muertes de perro»*, (Madrid: Planeta, 1977), p. 93. Un sentido similar, aunque más matizado, tiene en Ch. Bremond, *Logique du récit*. (Paris: Seuil, 1973).

⁶ «Pues con sus bromas
recluta en todas partes
mozos y mozas». (J.I. González del Castillo, *Obras Completas*
Madrid: R.A.E., 1914, I, p. 231).



de los mozos, al mismo tiempo que consiguen el alojamiento, lo cual supone un primer paso para su integración en el pueblo.

La escena I plantea la necesidad de encontrar donde hospedarse, es decir, pasar del fuera (la plaza) al dentro (la ciudad). Este paso, aparentemente físico y circunstancial, puede significar, y así lo creemos, un paso del fuera social al dentro: una integración en la ciudad: dejar de ser forastero para convertirse en uno más del pueblo. Pero, para ello, es preciso salvar un obstáculo: el miedo o recelo de los lugareños, en este caso representado en Pascual. Se produce, pues, el choque entre los soldados y el hombre del pueblo⁷, choque momentáneo que va a resolverse con la entrada juntos en la taberna. Ya han dado el primer paso para reclutar a este mozo.

En la escena II aparecen los Alcaldes, símbolo de la justicia, y es el mismo Pascual el que anuncia su llegada. Es importante señalar que de los *dos* Alcaldes, uno es un «militar ridículo», que se opone a los soldados, y se ocupa de su alojamiento (esto se verá mejor al analizar los personajes y el vestido).

La escena III es clave. En ella hay dos momentos principales:

a) La presentación de Cosme, que, por un lado, posibilita la segunda secuencia, y, por otro, es un elemento más en la conversión de Pascual, ya que este se suma a las burlas que los soldados hacen del cómico.

b) La consumación del reclutamiento de Pascual, con la expresión formal, por su parte, de este deseo, y el acto «oficial» de tomarlo a su mando el Sargento. Todo se desenvuelve en un tono burlesco, que se manifiesta, por ejemplo, al declararse el mozo «hijo de la Ingalaterra... Hermano de las Cabezas...»^{7b}, y al hablar de la vida militar como una «religión» en la que acaba de profesar.

La IV continúa estas dos líneas temáticas:

— concesión de alojamiento a los soldados por parte de los Alcaldes.

— Cosme pide permiso para representar la comedia y le es concedido, con lo que se da paso a la segunda secuencia.

Así pues, esta escena es el puente entre las dos partes, carácter que se señala en el mismo diálogo: el Sargento dice, al serle concedido el alojamiento:

«Pues, chicos, vamos a ver
si las *patronas* son buenas»⁹.

Ya se anuncia el segundo motivo: la mujer.

Se van y Pascual no aparece más en la escena, lo cual nos hace suponer que se ha ido con ellos, y que ya se les considera como grupo. Se ha cerrado uno de los procesos de deseo de los soldados.

El resto de la escena, que ocupa la mayor parte de ella, se dedica a la petición de Cosme, al tema de la representación, que va a ser el medio para conseguir la

⁷ Véanse los parlamentos de Pascual, a modo de apartes no indicados, como el siguiente:

«¡Quién tuviera
los ojos de basilisco
y a todos los consumiera» (González del Castillo, p. 232).

⁸ González del Castillo, p. 238.

⁹ González del Castillo, p. 238.

total integración, con el «reclutamiento» también de las mozas. Está exigida por la escena anterior, en que se presenta a este personaje.

En la V se describe la compañía, y se tratan temas de crítica teatral, aunque muy someramente. Esta escena, junto con la mitad de la anterior, constituyen un paréntesis en el desarrollo de la obra. Su función es la de introducir el medio de que se sirven los soldados para conseguir su segundo propósito. Por lo tanto, hacen posible la escena siguiente, en que ya aparecen las mozas, pero, por otro lado, se continúan lógicamente en la VIII, donde vuelven a aparecer los cómicos y la crítica teatral.

Este paréntesis está sustentado por otro elemento foráneo: los cómicos, que posibilitan la integración de los soldados, pero no la consiguen ellos.

Hasta ahora, las escenas se han desarrollado en la plaza, lugar de tránsito o encuentro de los de fuera con los de dentro de la ciudad. Las tres siguientes, por el contrario, suceden en interiores, lo que nos indica que los personajes van a integrarse.

Escena VI: Un salón. Cuadro costumbrista en que conversan las mujeres acerca del honor, al tiempo que cosen. En el diálogo notamos que las chicas desean también a los soldados.

Escena VII: Aparecen estos y conversan con la abuela. Consiguen de ella que lleve a las chicas a la comedia, venciendo ya la última prueba, el recelo del elemento femenino del pueblo. No hay indicaciones de lugar, pero nos hace pensar en un diálogo a través de una ventana: Mosca en el salón, y los soldados en la calle.

Esta escena, al igual que la III - IV (primera mitad), constituye un momento cumbre de la acción, ya que representa el logro de uno de los fines de los soldados.

El desenlace se encuentra en la VIII, ocupada por la representación de la comedia. Es un ejemplo de teatro dentro del teatro, que encierra toda una crítica del género.

El escenario es ahora una casa (que hace las veces de teatro) donde van a congregarse todos los personajes como público de la obra que van a representar los cómicos de la legua. Pero, al ponerse la mujer de Cosme de parto, se hace imposible la representación, y se sustituye por una «comedia unipersonal» en que Cosme acapara todos los papeles. Es un único actor frente a todos los demás personajes (actores para nosotros) que forman el público. De esta manera se suprime el diálogo, parte esencial del discurso dramático, y la representación se reduce a unos monólogos retóricos que parecen fragmentos tomados de obras de distinta índole:

La supuesta «primera jornada» recuerda la comedia histórica:¹⁰ Cosme se viste de turco y simula una acción de guerra entre españoles e «infieles».

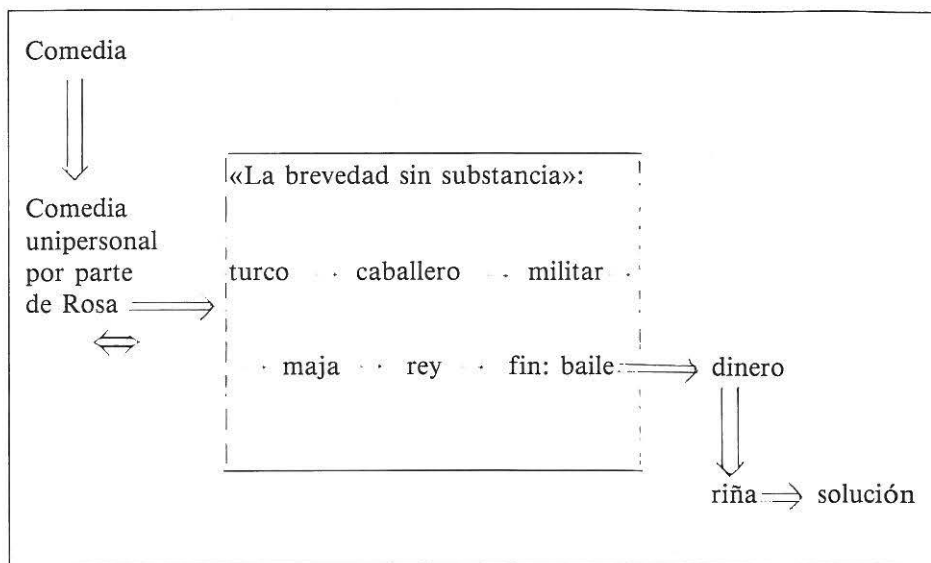
¹⁰ Él anuncia que hará
«las tres jornadas completas
..... un sainete
y una tonadilla nueva,
sin necesitar que salga
más que mi persona mesma». (González del Castillo, p. 251).

En la «segunda jornada» es un caballero que intenta limpiar su honor, como en las comedias de este tipo ¹¹.

En la tercera, es un militar; en la tonadilla se viste de maja, y cierra la comedia representando a un rey.

A continuación, tras una intervención del público (la Marquesa), se da paso al baile. Esta lo recompensa con unas monedas que provocan una riña, solucionada con una nueva cantidad de dinero.

Gráficamente, esta escena sería como sigue:



ESCENA VIII de «Los cómicos de la legua»

La línea discontinua indica la no existencia de frontera precisa entre el teatro y la vida, ya que, al comenzar la representación, el público piensa que el revuelo que se produce tras las cortinas por el parto de Rosa forma parte de la ficción:

«BARTOLO: ¿Qué es aquello?

MARQUESA: ¿Quién allá adentro se queja?

REMIGIO: ¿A que se dan de sopapos?

MARQUESA: Los pedirá la comedia» ¹².

Tampoco el final de esta comedia está bien fijado: la riña por el dinero también se interpreta como teatro:

«MARQUESA: ¿Qué es esto? ¿Es otra comedia
aquestas voces que dan?» ¹³.

¹¹ «¡Honor, límpiame la mancha que te han echado!...» (González del Castillo, p. 253).

¹² González del Castillo, p. 250.

¹³ González del Castillo, p. 250.

La crítica que veíamos iniciada en el capítulo V queda confirmada por esta «representación» breve y sin sustancia, en la que el autor parece indicarnos la tipificación de los sainetes, su corta extensión y la ausencia de un tema organizador, al hacerlo de retazos sin hilación alguna, pero poniendo en escena a los personajes más populares de nuestro teatro nacional. Podría interpretarse como una sátira del teatro que gustaba al pueblo, ocupando los dos polos la Marquesa / los demás, sobre todo la Justicia: Remigio. Las valoraciones de ambos son contrapuestas y se establece un juego verbal irónico por parte de la primera, que parece encarnar el buen juicio de los ilustrados, los cuales rechazaban este tipo de producciones. Ella lo compara a una obra de Comella, el representante del peor teatro de la época¹⁴. En él interesa más lo aparatoso, que lo literario. Así dice Bartolo:

«No lo entiendo
Pero es muy buena comedia»¹⁵.

Cosme, por su parte, parece ridiculizar la teoría de estos ilustrados, que pretendían reducir al mínimo el número de los personajes, haciendo él una comedia «unipersonal».

Se critican todos los tópicos de la época. Por ejemplo, dice Remigio:

«¿Si habrá, acaso
casamiento en esta pieza?»¹⁶.

Y la Marquesa:

«¡Qué enredada es la comedia!
Rabiando estoy por saber
si acaba el paso en tragedia»¹⁷.

En toda esta sátira se ve latir el desengaño del autor, quien, habiendo dedicado toda su vida al teatro, sólo recibió desilusiones de él.

En conclusión, la línea temporal de la historia es paralela a la del discurso, pues nos encontramos con una obra poco extensa y sin grandes conflictos.

Su estructura es también muy sencilla. La canción inicial hace saber los dos fines que persiguen los soldados. Se da pie así a dos acciones que originan dos secuencias de tres escenas y media cada una, que se suceden lógicamente. Todo termina en un final unificador, agrupando a todos los personajes de la obra.

El sainete comienza con la oposición Pueblo / No Pueblo, equilibrio roto solucionado con la integración de los soldados. Esto origina un proceso que va en línea ascendente hasta el clímax, situado en la escena VII, en que consiguen a las chicas. El anticlímax lo constituye la escena siguiente.

¹⁴ Fue un autor dramático que vivió de 1716 a 1779. Escribió más de 100 dramas y comedias, ninguno de los cuales se representa hoy. Tributo culto excesivo al mal gusto del XVIII. Refundió y desfiguró todos los personajes célebres, tradiciones y leyendas, falseando la historia y los caracteres sin ningún escrúpulo. De ahí que no fuera perdonado por ninguno de sus contemporáneos. Es conocida su enemistad acerba con Leandro Fernández de Moratín.

¹⁵ González del Castillo, p. 254.

¹⁶ González del Castillo, p. 252.

¹⁷ González del Castillo, p. 253.

Esta oposición también es válida para el otro grupo de personajes foráneos: los cómicos, pero no van a conseguir integrarse. La razón podría estar en su misma naturaleza: son actores, signos. Están siempre fingiendo ser «otro» en ese enfrentamiento Actor / Espectador donde radica la teatralidad. La escena adquiere un valor simbólico, como separación de mundos. Además, de los dos elementos extraños al pueblo, sólo los soldados desean la integración. Es su propósito desde el principio. Ellos van a quedarse en el pueblo, van a vivir en él, aunque sea por poco tiempo. Por el contrario, los cómicos se definen como «cómicos de la legua», es decir, van de un pueblo a otro, y lo que buscan es representar allí su obra, y luego marcharse. Su función es servir de contrapunto al Sargento y sus compañeros, a la vez que ayudarles a resolver la oposición.

Si aplicamos a la obra el esquema de Freytag¹⁸, quedaría así:

Exposición: Canción.

Intensificación: Taberna — reclutamiento — alojamiento.

Clímax: Chicas.

Declinación: Comedia.

Desenlace: Riña y resolución de la Marquesa.

De esta manera, como vemos, queda expresado el proceso temático de la obra más matizadamente.

El *tiempo* lógico que media entre las escenas no es el mismo en todos los casos, y esta variación está en íntima correlación con el cambio de escenario. Las cinco primeras escenas, que se desarrollan en la plaza, se suceden con mucha rapidez. Entre escena y escena, hay un corto espacio de tiempo, casi nulo. Sin embargo, entre la V y la VI, que tiene ya lugar en un interior¹⁹, transcurre más tiempo, el necesario para que los soldados hayan podido instalarse, requebrar a las mozas (según se alude en el diálogo)²⁰ y enterarse de la próxima representación.

La VI y la VII van seguidas. Pero entre esta y la VIII, a la par que una «mutación larga de salón o casa pobre», hay un amplio intervalo: del día (charla) a la noche (representación). El Sargento sugiere dar unas cuantas vueltas hasta que llegue la hora de la Comedia, concretamente, luego se nos dice, las 7 de la tarde.

Asimismo, el *espacio* en que se desarrolla la acción dramática tiene una gran importancia. Todo se organiza en torno a una «entra» y un «sale», que es para Pérez Gállego la esencia de lo teatral²¹. Es un recorrido doble del ausente → presente, del fuera → dentro.

Las etapas de la integración se manifiestan mediante el cambio de escenario. En las cinco primeras escenas aparece la plaza como símbolo de la separación de

¹⁸ Citado por W. Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. M.D. Mouton y V. García Yebra, 4ª ed. (Madrid: Gredos, 1976), p. 225.

¹⁹ Al final de la V se ha quedado la plaza vacía, cosa nunca ocurrida en ningún final de escena. Anuncia el cambio de lugar y el paso a la integración.

²⁰ Dice Mosca al comenzar la escena:

«Ya digo que no me gusta

que me gastes cuchufletas

con los soldados. ¡Cuidado!». (González del Castillo, p. 245).

²¹ «Dentro-fuera y presente-ausente en teatro», en F. Rodríguez Adrados et al., pp. 167-91.

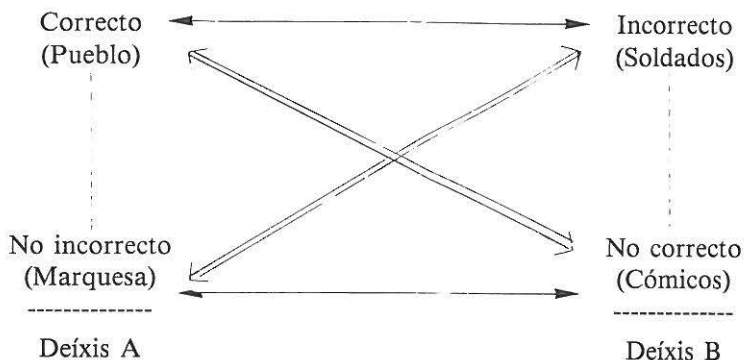
planos. En la VI se pasa ya a un interior, para terminar en una casa en la VIII, donde están todos juntos. Integración, pues, de los soldados, pero no de los cómicos, que están en la escena, frente a ellos, en un mundo distinto y fingido. Su espacio es la trastienda, los vestuarios, y el camino.

4. Estructura elemental de la significación

El enfrentamiento Pueblo / No Pueblo y la necesidad de integración de los soldados, que constituye el eje significativo de la obra, puede expresarse más matizadamente en el cuadrado semiótico propuesto por Greimas²². En él hay dos ejes: uno positivo y otro negativo, con dos déixis, A y B, y cuatro elementos. Estos pueden relacionarse de tres modos:

- implicación: — — — — —
- contrariedad: ←————→
- contradicción: ↔

Para el sainete que analizamos, podríamos proponer como esquema inicial y básico el siguiente:



La déixis A abarca lo permitido, la B lo excluido, es decir, Pueblo / No Pueblo, tal como aparece al inicio de la obra. El Pueblo implica también a la Marquesa, que es aceptada y forma parte de la justicia. Los soldados y los cómicos son los elementos foráneos. Ambos son «compañías», se nos dice, y es esto lo que los une. Pero mientras los primeros son rechazados completamente (producen temor), a los cómicos se los tolera y acepta (sólo provocan risa).

Sin embargo, el esquema inicial va a modificarse a lo largo de la obra, produciéndose transformaciones, pasos de una déixis a otra. Así ocurre con los soldados, que, al conseguir su integración, pasan de lo excluido a lo permitido, de la déixis B a la A, pero se quedan en lo no incorrecto, su término contradictorio.

²² A.J. Greimas, *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, trad. S. García Bardón y F. Prades Sierra (Madrid: Fragua, 1973), p. 155.

Siguen siendo No-Pueblo, como la Marquesa, pero integrado dentro de él. Se trata, pues, de una transformación simple: $B \rightarrow A$ ²³.

Los otros personajes permanecen en su misma déixis, por lo que tenemos transformaciones idénticas:

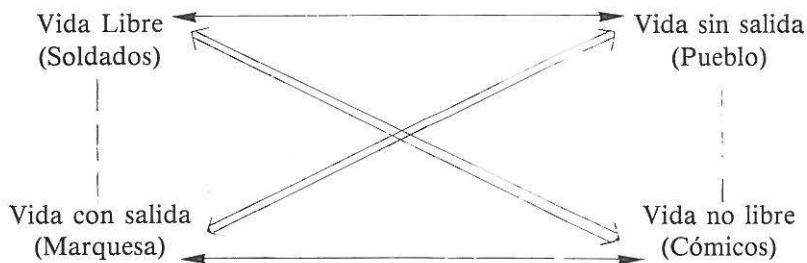
$A \rightarrow A$ (para el Pueblo y la Marquesa),

$B \rightarrow B$ (para los Cómicos)²⁴.

Una vez establecido el marco general de la significación, cabría profundizar más. Hay en la obra una subestructura significativa donde se enmarcan todas las demás transformaciones de los personajes. Se organiza en torno al tipo de vida encarnado por el Pueblo y el No-Pueblo, adoptando ahora el punto de vista de los soldados.

En efecto, en la escena III se queja Cosme del ajeteo y la miseria que supone el ser cómico. Más adelante, Pascual alaba el tipo de vida de los soldados, alegre, desenfadada, frente a la monotonía del pueblo. Esto da pie a toda una exposición de Tremendo, en la que se sigue el concepto tópico de la milicia como amoral y destructora de todos los valores, descripción que se ajusta a la visión que el Siglo de Oro tenía de estos personajes.

El cuadrado se establece ahora en los siguientes términos:



Aquí se verifica otra transformación simple: la de Pascual: $B \rightarrow A$. Pasa de la vida sin salida del pueblo a la Vida Libre de los soldados, al unirse a ellos. Pero el paso al contrario se da siempre a través del contradictorio: vida con salida, y de ahí a la libre. Cabría pensar, quizás, que no llega a ser uno más de los soldados, sino que se queda en el primer estadio: puede salir, irse con ellos, pero sigue siendo un elemento del pueblo que los ayuda. Esto puede apreciarse en la misma escena III en que se une al bando de sus enemigos anteriores, tras haberse burlado de Cosme, como un soldado más. Y Cosme, precisamente, es el persona-

²³ Sigo en este punto a D. Maldavsky, *Teoría literaria general* (Buenos Aires: Paidós, 1974), el cual establece tres tipos de transformaciones posibles:

- simples: $A \rightarrow B$, o $B \rightarrow A$;
- compuestas: $A \rightarrow B \rightarrow A$; o $B \rightarrow A \rightarrow B$;
- idénticas: $A \rightarrow A$
 $B \rightarrow B$.

²⁴ La transformación, según este mismo autor, siempre se produce. Siempre varía el personaje a lo largo de la obra, aunque permanezca en el mismo estadio de valoración.

je con quien está en relación de implicación. Abandona la déxis negativa para situarse en la positiva, adoptando la misma postura crítica de la Marquesa ante los cómicos.

Los demás sufren transformaciones idénticas.

5. Esquema actancial

Tras el análisis que hizo Propp del cuento popular ruso en funciones, Souriau intentó uno parecido en el teatro:

— Distinguir las funciones dramáticas que organizan la dinámica teatral. Él las reduce a seis.

— Estudiar sus combinaciones o situaciones, que se definen como «la figura estructural trazada, en un momento dado de la acción, por un sistema de fuerzas»²⁵.

— Ver las causas de las propiedades estéticas de dichas combinaciones.

— Analizar su encadenamiento o modificación.

Encuentra 210.141 situaciones, obtenidas al combinar las funciones con las operaciones posibles: asignar a un personaje dos o más funciones, tomar una u otra como principio rector de la obra... Estas fuerzas, que él designa con nombres mitológicos, son:

— El Sujeto del deseo, llamado León.

— El Oponente, o Marte.

— El Bien deseado, o Sol.

— El Destinatario de dicho bien: Tierra.

— El Juez de la situación, el que atribuye el Bien: Balanza.

— El Colaborador de alguna de las fuerzas precedentes: la Luna.

Casi todo el teatro puede reducirse teóricamente a esta fórmula. Con ella se obtiene la estructura de la historia. La del discurso dependerá de la ordenación que el texto haga de estos elementos. Esta ordenación en Souriau está regida por el criterio de perspectiva. Es decir, encabezará la fórmula aquella función sobre la que el autor hace recaer la simpatía del espectador.

Esta clasificación coincide con los actantes de Greimas²⁶, aunque este los ordena por parejas binarias en dialéctica:

Sujeto / Objeto.

Remitente / Destinatario.

Ayudante / Oponente.

²⁵ Sigo en esta exposición a A. Yllera, *Estilística, poética y semiótica literaria* (Madrid: Alianza Editorial, 1974), pp. 57-9.

²⁶ En analogía con los participantes del discurso sintáctico. Vid. su *Semántica estructural*, trad. A. de la Fuente (Madrid: Gredos, 1976), pp. 263-93. Aplica al teatro la teoría actancial greimasiana A. Ubersfeld en *Lire le théâtre* (París: Éditions Sociales, 1978).

Hay que distinguir función de personaje: una función puede recaer en varios personajes a la vez o no ser sustentada por ninguno en concreto. Son unidades paradigmáticas, propias del relato, mientras que los actores son unidades del discurso. Están a dos niveles distintos: las funciones pertenecen a la estructura profunda del relato y los personajes son su manifestación en superficie²⁷. Pero hay que relacionar ambas estructuras, como vamos a intentar hacerlo con *Los cómicos de la legua*.

Los personajes que intervienen en la obra son los siguientes:

Los Soldados: Sargento, Tremendo, Roque y Bernardo.

Los Alcaldes: Bartolo y Remigio, con el regidor: Simón.

Pascual, un hombre del pueblo.

La Marquesa.

Los Cómicos: Cosme (autor), Rosa, Romo, Gaditana, Rojo y Niño.

Las Mujeres: Mosca, Belica y Clara.

El eje dramático se establece en torno a los soldados, elemento principal, que, como hemos visto, desean dos bienes:

— Mozos - alojamiento (van unidos porque se presuponen).

— Mozas (Y, como consecuencia, la Comedia, porque es el medio para lograrlas).

A este eje organizador se le suman otros procesos secundarios.

Al principio de la obra el León son los soldados, que desean Alojamiento. Es su fin inmediato. El Destinatario son ellos mismos. Y en este deseo se les opone Pascual, el hombre del Pueblo que siente aversión por la tropa. Pero esta oposición es momentánea, porque Pascual va a ser convencido y reclutado, con lo que pasa de Oponente a Colaborador. El Juez que atribuye el Bien, el alojamiento, es Remigio como representante de los alcaldes.

En el proceso de reclutamiento, que parece un medio para conseguir el alojamiento, pero que en realidad es un momento cumbre de la obra, el esquema sería: Soldados: Sujeto y Destinatario.

Pascual: Bien deseado y Oponente, que luego se transforma en Juez, pues es él quien decide tomar el oficio de soldado. El Colaborador de estos es la invitación a la taberna, y la burla que hacen de Cosme. Como vemos, esta función no se encarna en un personaje concreto.

Estas son las dos líneas de la primera secuencia, entremezcladas y presuponiéndose la una a la otra.

En la segunda también hay varios procesos. El principal es el deseo de los soldados (Sujeto y Destinatario) de conquistar a las chicas (Bien). La Oponente es Mosca, que luego se convierte en Juez, y concede el Bien. El Colaborador de este deseo es múltiple: la comedia, el deseo de las mismas chicas de ir con los sol-

²⁷ Para Ph. Hammon la Función, el Actante o el Archipersonaje (Lotman) es «une classe d'acteurs, de personnages, définis par un groupe permanent de fonctions et de qualifications (hacer y ser) original et par sa distribution le long d'un récit», en «Pour un statut sémiologique du personnage», en R. Barthes et al., *Poétique du récit* (Paris: Seuil, 1977), p. 137.

dados (doble proceso) y el deseo de Mosca de asistir a la representación para divertirse.

En el proceso se engarzan otros, que tienen como objeto la comedia. En primer lugar, el de la escena IV, en que Cosme pide permiso para representar su obra:

Cosme: Sujeto (la simpatía recae ahora en él).

Comedia: Objeto deseado.

Compañía: Destinatario.

Alcaldes: Oponentes al principio, se transforman en Jueces, debido a la intervención de la Marquesa, que es la Colaboradora de Cosme.

Conseguido el permiso, se origina otro proceso: Todos desean la Comedia (Objeto) por diversas razones²⁸. Los Soldados (Sujeto y Destinatario) para conseguir a las chicas; los Alcaldes (Sujeto), para agradar a la Marquesa (Destinataria); los Cómicos (Sujeto), para poder comer (Destinatario: público); las Chicas (Sujeto y Destinatario) también por divertirse. Los Colaboradores de este sujeto múltiple son los Cómicos, pero de este grupo la mujer se convierte en Oponente, al impedir la representación con su parto. El Juez es el mismo Cosme²⁹, que soluciona el problema haciendo una comedia unipersonal. En ella se representan varios tipos que tienen en común el ser sujetos de un deseo que no se desarrolla, de ahí su brevedad.

Tras esto se produce otro pequeño proceso subordinado al anterior, y que también incide en la representación: la Marquesa (Sujeto y Destinatario) desea un fin de fiesta (Bien); los Colaboradores son Gaditana y Rojo; el Oponente, Remigio y la Balanza es la misma Marquesa.

Como vemos, la simpatía recae sobre esta última, que de ser Colaboradora en la concesión del permiso de la comedia, ha pasado a ser Juez. Esta transformación queda ya anunciada en la escena V, simbolizada en el lugar que ocupa. Le dice Remigio:

«señora, se pondrá usía
donde la Justicia mesma»³⁰.

Esto va a originar una última situación, que sirve para completar la función de Juez de la Marquesa y caracterizar a los cómicos: la riña.

Marquesa: Juez.

Gaditana y Rojo: Oponente / Cosme: Sujeto (unos se oponen a otros).

Dinero de la Marquesa: una onza: Objeto.

Cada uno para sí: Destinatario.

Un doblón de a ocho: Colaborador de la Justicia.

Son ocho situaciones dramáticas, de las que unas se subordinan a otras.

La ordenación del discurso empieza por los soldados, que constituyen el elemento principal, ya que sustentan los dos procesos fundamentales.

Las transformaciones que se producen en los personajes se sitúan, en cuanto a su función, en el paso de Oponente → Ayudante, en Pascual y Mosca (a la vez que son jueces en un determinado momento).

²⁸ Este es ahora el elemento organizador.

²⁹ Observamos que este personaje cumple aquí varias funciones: Sujeto, Colaborador y Juez.

³⁰ González del Castillo, p. 244.

En resumen, este análisis nos muestra el entramado básico que organiza toda la obra, así como la distribución de las funciones entre los distintos personajes de ella.

6. Algunas notas sobre el texto dramático: discurso informador e informado

En el texto literario podemos encontrar una serie de elementos que informan el diálogo, que suman contenido a este. De ahí que todo análisis deba contar con unas indicaciones sobre el valor significativo que tienen. Estos elementos son:

— Lista de personajes:

Tenemos 18 «personas» o actores. Están enumerados por sus nombres, sin acompañarlos definición alguna. No sabemos quiénes son. Serán el diálogo y las acotaciones las que nos lo descubran.

Algunos de estos nombres son ridículos: Tremendo, Mosca (que parece una inversión de Cosme, con lo que ya el nombre la relacionaría con la Comedia), Romo...

Curiosamente, los dos personajes que llevan la acción, los más individualizados, se definen por su función:

El Sargento —> dirigir

La Marquesa —> Poder real, justicia.

Esto nos prefigura ya de algún modo la obra. Serán los dos personajes con una actuación más decidida, más activa. Además sus nombres conllevan el papel que desempeñarán: el Sargento será el que tenga la iniciativa en las acciones del sainete, y la Marquesa, el representante del Rey, de la Justicia.

Pero, también curiosamente, estos dos personajes nunca se enfrentan, ni se encuentran siquiera en la obra. Cada uno pertenece a una línea distinta del proceso: así, la Marquesa es la Justicia en la acción secundaria, la de los Cómicos. En la principal, la de los soldados, la ejercen los Alcaldes.

Ambos cobran su individualidad por oposición al grupo. El Sargento es el que se sale de la tipificación que afecta a todos los soldados: no es fanfarrón, malvado, sino que frente a los otros, que están bebiendo o criticando, él es el que adopta una postura seria: va a hablar con los Alcaldes y con Mosca, con bastante cortesía y comedimiento (sus compañeros entretanto la tachan de vieja perversa). Y cuando se burlan de Cosme, él lo llama «don Quijote», o «Don Terencio» / otros: «fantasmón», «D. Canuto...» Su nivel es más alto que el del resto de la tropa.

Por su parte, la Marquesa, cuando empieza a cobrar importancia, en la línea secundaria, es decir, cuando pasa a ser juez, se destaca de los demás por su postura crítica ante la obra que se representa: ella se da cuenta de la poca calidad del sainete, y lo expresa irónicamente, mientras que el resto lo aplaude. Encarna la postura del Rey, en su pódium, con una sabiduría por encima de los otros. Por eso es la que decide la escena final: el desenlace.

Los demás personajes actuarán formando grupos, con una sola función, por lo que se complementan unos a otros:

<i>Personajes principales (sustantivos)</i>		<i>P. secundarios (adjetivos)</i>
El Sargento	con	Tremendo, Roque y Bernardo (luego también Pascual).
La Marquesa	”	Remigio, Bartolo y Simón.
Cosme	”	Rosa, Romo, Gaditana, Rojo y Niña.
Mosca	”	Belisa y Clara.
Pascual (hasta que se integre)		

Aparecen tipificados. Encarnan unos paradigmas de actuación establecidos. No hay profundidad psicológica ni grandes conflictos, ya que se trata de una obra de paso, de corta extensión y con un fin lúdico.

Se recoge un tema o desequilibrio cotidiano y se desarrolla con las ideas ya elaboradas sobre él: los Soldados son «como la langosta», el pueblo es el que tiene la sabiduría, la persona que tiene título es la que encarna toda la verdad y el saber, y las mujeres velan por su honor ocultando sus deseos. Y, en fin, los cómicos son gente desordenada (esto se ve en el vestido y en la riña). Todo se engloba en la ideología del momento. Depende, pues, por completo de la metalengua de que hablan algunos autores³¹.

Como podemos apreciar, ya la lista de personajes anuncia la función que tendrán dentro del texto.

— *El título:*

El sintagma *Los cómicos de la legua*, que da título a toda la obra, tiene valores significativos que se proyectan dentro de ella. No está elegido al azar. Por una parte, nos informa de un grupo de personajes que van a intervenir en ella. Por otro, nos hace suponer que tendrá lugar una representación teatral dentro del mismo sainete, una escena de teatro en el teatro, y que el lugar en que se desarrolla todo es un pueblo pequeño. Todas estas informaciones salen del significado de dicho sintagma nominal: Cómicos de la legua = compañía teatral que representa en poblaciones pequeñas.

El título del otro sainete, el que representan los cómicos, es más prefigurativo aún: *La brevedad sin substancia*. Indica la ausencia de contenido en ese remedo de obra, de personaje único y frases tópicas.

— *La descripción del decorado:*

Es bastante breve. Sólo se nos describe el lugar: una plaza con un mesón y una taberna. Es un lugar de paso, como el sainete, que está hecho para divertir

³¹ Según W. Mignolo es un conjunto de estructuras conceptuales formado por «un sistema de creencias, un conjunto de técnicas y la racionalidad de las dos» en *Elementos para una teoría del texto literario* (Barcelona: Crítica, 1978), p. 249.

un rato. Además, será una plaza típica de un pueblo, porque no se nos señalan características especiales de ella.

— *Acotaciones:*

Estas breves informaciones que se insertan en el texto literario, y que son indispensables para su representación, pueden estar incluídas en el mismo diálogo o bien aparte, *exentas*.

Estas últimas indican fundamentalmente:

— la entrada y salida de personajes:

«Salen el Sargento, Tremendo, Roque y Bernardo, de soldados, de camino, cantando seguidillas»³².

Normalmente van acompañadas de precisiones acerca del vestido, como se ve en el mismo ejemplo.

— Informa acerca de alguna acción:

«(Saca tintero y papel)»

«(Firma)»³³.

— Descripción de los cambios de decorado. Hay dos en la obra: uno a comienzos de la escena VI: «salón corto con sillas»³⁴, donde sólo aparecen los elementos indispensables para la acción: un interior y unas sillas donde sentarse las chicas a coser.

El otro cambio se produce en la escena final, que sucede en una casa que hace las veces de teatro. En este caso sí se describe algo más minuciosamente el escenario: «cortinas de algodón», «una araña de palo con velas de sebo» y «dos o tres candilejas»³⁵. Pero de nuevo se utilizan los signos mínimos para indicarnos que pasamos a la ficción (mejor dicho, a un segundo nivel de ficción, desde nuestra posición de espectadores).

Acotaciones *insertas* hay muchas en el teatro. Por ej., el principio de la obra es todo él una acotación. Nos presenta a los personajes, nos sitúa en la escena: un lugar vacío, e informa de los proyectos de los soldados y su cansancio:

«TREMENDO: Mi Sargento, ¿qué lugar
es éste, que no se encuentra
en la plaza ni en la calle
una persona siquiera? (...)

SARGENTO: Vamos a ver si al Alcalde
hablamos, que las boletas
de alojamiento nos dé.

BERNARDO: Vamos; porque ya las piernas
quieren descansar un poco»³⁶.

³² González del Castillo, p. 231.

³³ González del Castillo, p. 238.

³⁴ González del Castillo, p. 245.

³⁵ González del Castillo, p. 249.

³⁶ González del Castillo, pp. 231-2.

Casi todos los datos deícticos se ofrecen dentro del diálogo:

— las coordenadas espacio-temporales: la hora del sainete; y los lugares:

«Pues entremos en la Audiencia»,

dice Remigio³⁷.

— La caracterización de los personajes:

«ésta parece Marquesa»³⁸.

— Sus decisiones:

«y de ella me he de valer
para lograr la licencia»³⁹.

Así, Cosme, al entrar en escena, se nos describe él directamente:

«Como soy, vengo cansado;
que en ayunas cuatro leguas
y a pie, me parece a mí
que es una diversión buena.

Quiero descansar un poco
sentado en aquesta peña,
y después desayunarme,
porque ya el hambre me aprieta»⁴⁰.

No hay ningún caso de acotación elaborada poéticamente. Todas informan el diálogo inmediatamente, con una función referencial, perlocutoria y metalingüística (dan a conocer el carácter de los personajes). La razón de ser de este rasgo eminentemente novelístico es el dominio del autor sobre la multitud de códigos que componen la obra.

— *Discurso informado: diálogo:*

En este último apartado, sólo haremos algunas reseñas de lo más específico, ya que durante todo el análisis nos hemos referido a él. Así, por ejemplo:

— La existencia de algunos monólogos interiores, que informan del estado de ánimo de los personajes. Fundamentalmente lo encontramos en Cosme, cuando llega a la plaza e intenta hablar con los Alcaldes. Nos indica su situación de elemento aislado, que es objeto de las burlas de los soldados:

«¡Ellos se ríen de mí!

Mas si estoy de esta manera,

¿qué maravilla será

se ría de mí cualquiera?»⁴¹.

— La no indicación del aparte mediante signos gráficos. Está mezclado en el diálogo y hay que suponerlo. Ej.: a la pregunta que le hacen los soldados a Pascual sobre la casa del alcalde, responde:

³⁷ González del Castillo, p. 234.

³⁸ González del Castillo, p. 240.

³⁹ González del Castillo, p. 240.

⁴⁰ González del Castillo, p. 235.

⁴¹ González del Castillo, p. 236.

« ¡Quién tuviera
 los ojos de basilisco
 y a todos los consumiera!
 ¿Ve usted esa tapia de enfrente?»⁴².

La exclamación primera no está dirigida a los soldados, sino al público.

— Se usa el verso en la obra, lo cual es significativo, porque en el XVIII el teatro sufre una prosificación, al igual que todos los demás géneros. Pero aquí guarda el sabor popular que le había dado la «comedia nacional» del Siglo de Oro.

7. *Hacia el texto espectacular: otros sistemas significativos*

Unas palabras nos quedan por decir sobre los otros códigos que intervienen en la obra teatral, esos códigos que se ponen en marcha para producir el salto del texto dramático a la representación. Pero sólo se analizarán aquí los que están indicados en el primero y son significativos para su interpretación.

Principalmente vamos a ocuparnos del *vestido*, que es un sistema semiótico que está muy marcado en el texto y define a los personajes.

Desde el principio, las acotaciones nos dicen qué es el personaje por cómo va vestido. Así, el Sargento, Tremendo, Roque y Bernardo «de soldados»; Remigio «de militar ridículo»; Bartolo y Simón «de capa, con varas»; y la tía Mosca «de vieja de lugar».

En todos estos casos se nos anuncian «vestidos de X», pero sin describirlo. Si son militares, será, pues, el traje típico del militar. Indica la función del personaje, su caracterización típica.

Así, se nos contrapone a los soldados con Remigio, que va «de militar ridículo», lo que apoya el sentido de vida libre del fuera del Pueblo (soldados) / Pueblo: sin salida: ridículo, remedo. Bartolo y Simón aparecen, por su parte, con los símbolos del poder, de la justicia: serán los Alcaldes. Son tipos, establecidos a priori, encasillados.

Sin embargo, cuando aparece Cosme no se nos dice que va «de cómico», sino que se describe todo su atuendo, así como los accesorios que lleva. Esta descripción destaca por lo ordenada y minuciosa, a la par que por la impresión de ridiculez que produce. El diálogo será el que nos indique que es un cómico.

En cuanto a los demás, también aparecen con sus instrumentos. Todo esto manifiesta la pobreza del grupo. A la vez, anuncia que van a ser los que provoquen la risa ya desde su aparición, incluso fuera de la escena.

Los personajes que representa Cosme en la escena final también se describen por el vestido. Hasta tal punto es determinante este, que cuando se plantea el cambio de Pascual de oponente a colaborador de los soldados, el enfrentamiento entre ambos grupos y modos de vida se establece precisamente por la manera de ir vestidos. Dice Roque:

⁴² González del Castillo, p. 232.

«¡Cuánto mejor es llevar
una ropa como ésta
que no ir hecho un estropajo
con ésa tan sucia y fea!»⁴³.

Y en seguida le ponen la montera. Acto seguido, Pascual se integra a ellos.

Es el valor de la apariencia, que encasilla a los personajes. Cuando aparece la Marquesa en escena, no se la describe, ni se la presenta siquiera. Es Cosme el que dice, en uno de los apartes no indicados:

«Ésta parece Marquesa»⁴⁴.

Y ante el reproche de esta por lo mal que viene la compañía, le replica que parecerán otra cosa cuando llegue el equipaje. Frente a esto, una respuesta breve y típica, que no llega a ser una contraposición a toda la línea llevada en la obra:

«SIMÓN: Me parece que la mona,
aunque se vista de seda...»⁴⁵

Pero no logra el efecto de contrapunto. Es casi una frase retórica, inmediatamente cortada por la Marquesa.

Otro de los sistemas establecidos por Kowzan es la *música*⁴⁶, aquí representada por las canciones: la inicial, que saca al espectador de su mundo y lo incluye en el espacio-tiempo de la obra⁴⁷, y la tonadilla y el fin de fiesta de «La brevedad sin substancia».

Este sistema viene exigido por el género. El sainete se caracteriza por la mezcla de texto dialogado y texto cantado, debido al carácter eminentemente popular y cómico de estas obras.

En cuanto a la *iluminación*, sólo se indica en las acotaciones de ese sainete que representan los cómicos: una araña con velas de sebo y en el suelo candilejas. Por supuesto que los demás códigos intervienen y determinan el paso de texto dramático a texto de representación, pero no son tan significativos ni se explicitan en el texto. Será labor del director de escena y de los actores.

Hay otros aspectos que no hemos tratado y que serían importantes para la total comprensión de la obra. Por ejemplo, el análisis de esta como espectáculo, que es su fin último. Es en la escena, en el enfrentamiento Actor / Público donde se realizan las virtualidades latentes en el texto literario.

También sería interesante ver la obra a la luz de la Sociología, lo cual nos daría resultados insospechados. Así, en este punto cabría señalar el retrato de ambientes rurales que se ofrece en ella. Son verdaderos cuadros costumbristas: las mujeres cosiendo (suponemos que tras la ventana, como es típico en Andalucía), los soldados requebrando a las mozas y todo el ambientalismo de las representaciones teatrales en las poblaciones pequeñas.

⁴³ González del Castillo, p. 237.

⁴⁴ González del Castillo, p. 240.

⁴⁵ González del Castillo, p. 243.

⁴⁶ J. Urrutía, «De la posible...», p. 272.

⁴⁷ Es esta una de las funciones que Larthomas le da a la música, según L. García Lorenzo, «Elementos paraverbales en el teatro de Buero Vallejo», en F. R. Adrados et al., pp. 103-25.

Por otra parte, la obra se sitúa en un contexto preciso: el teatro popular, donde el público y la escena condicionan su estructura: debe ser breve y ligera. Relación obra-espectador, que, junto con la de autor-obra, ocupan el plano pragmático, aspecto no analizado aquí.