

José Romera Castillo

**La comunicación literaria y teatral en la *aldea global*
con la inteligencia artificial pisando los talones**

Universidad de Granada
Cátedra Juan Carlos Rodríguez
de Teoría Crítica, 7
Granada 2025

©JOSÉ ROMERA CASTILLO
©UNIVERSIDAD DE GRANADA
CÁTEDRA JUAN CARLOS RODRÍGUEZ
Depósito legal: GR./ xxxx-2025
Imprime: Gráficas La Madraza, S.L. Albolote. Granada.
Printed in Spain *Impreso en España*

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

La comunicación literaria y teatral en la *aldea global* con la inteligencia artificial pisando los talones¹

*A Juan Carlos Rodríguez,
querido amigo e inductor maestro*

Pórtico

Decía Jardiel Poncela que toda conferencia consta de dos partes: de un exordio y de un incordio. Empecemos por el primero.

Es para mí una gran satisfacción participar en un acto organizado por la Universidad de Granada —mi universidad, en la que me licencié (1965-1970) y doctoré (1975)—, mi *alma mater* en todos los sentidos, en general, y más concretamente impartir esta conferencia en este histórico y bello lugar del Palacio de la Madraza, un eslabón más de la cadena de actividades llevadas por la Cátedra Juan Carlos Rodríguez, que con buen tino esta nuestra universidad creó y patrocina. Razones docentes e investigadoras, además de otras personales, a las que me referiré después, hacen que sea este emotivo sentimiento —perteneciente, sin duda, a la inteligencia emocional— el primero que traiga a colación.

1 -Conferencia impartida en el Palacio de La Madraza, de la Universidad de Granada, en la Cátedra Juan Carlos Rodríguez (17 de diciembre de 2024): <https://lamadraza.ugr.es/evento/comunicacion-literaria-y-teatral-en-la-aldea-global-con-la-inteligencia-artificial-pisando-los-talones/>. Todos los enlaces de este texto han sido (re)consultados el 15/11/2024).

Satisfacción plena de agradecimiento, porque hago mía una sentencia quijotesca oportuna y atinada: “entre los pecados mayores que los hombres [y las mujeres, añadido yo] cometen, aunque algunos dicen que es la soberbia, yo digo que es el desagradecimiento”. Cumpló el mandato y doy las gracias a la Cátedra Juan Carlos Rodríguez de “Teoría crítica” y muy especialmente a Miguel Ángel García, que tanto está haciendo por la pervivencia del pensamiento de Juan Carlos, por haberme cursado la invitación, que acepté honrado y encantado; así como a todos los que habéis tenido (o tendrán) la deferencia de acompañarme en la disertación que sigue.

Advertiré a continuación, que en el desarrollo de esta exposición utilizaré unas teselas (acogiéndome a su significado asignado por la RAE: “cada una de las piezas con que se forma un mosaico”) en el recuerdo de un amigo. Como señalaban los Amigos de Gines, en aquella célebre sevillana: “algo se muere en el alma cuando un amigo se va...”, aunque en este caso no se haya ido del todo, porque, después de los ocho años de su partida, lo tenemos muy presente ahora y aquí. Por lo que esta exposición se hace en su honor.

Pongo fin al exordio e inicio el incordio que, espero, no sea muy duro.

Tesela primera. Un apunte personal

¿*Quién anda aquí?* me pregunto tras un eco poético que me (nos) resuena². Pues un maestro inigualable, llamado Juan Carlos Rodríguez Gómez, que, aunque nacido en Vitoria, se vinculó a Granada y a su universidad, donde estudió Filología Románica, licenciándose en 1967 y doctorándose en 1971, con una tesis de doctorado a la que me referiré después.

2 -Ángeles Mora, *Quién anda aquí: poesía reunida (1982-2024)* (Barcelona: Tusquets, 2024), “una suerte de memoria y recorrido por toda una vida”.

Por esas fechas andaba yo estudiando la misma especialidad de Filología Románica en la universidad de Granada donde conocí a Juan Carlos, del que ya se hablaba que era un peculiar profesor que transitaba por senderos distintos a los de sus/mis maestros. Yo tengo un recuerdo muy especial que me prendió para el futuro. Estudiaba yo quinto de la especialidad, cuando nos dio una clase magistral sobre Baroja que me (nos) pareció subyugante. Se añadía en mí, junto a otras circunstancias, un deseo de recorrer otros caminos en mi futura tesis de doctorado que no fuesen estrictamente los filológicos y los históricos-literarios. Posteriormente tuve la suerte de compartir magisterio y amistad con Juan Carlos. Entre otras acciones señalaré algunas. Cuando era director de la Cátedra Federico García Lorca, del Secretariado de Extensión Universitaria de la Universidad de Granada, en un ciclo sobre *La literatura comparada en un mundo global* —atención a una adjetivación del título, *global*, que he querido recrearla en el mío—, impartí la conferencia “Desmontando un mito: memorias y autobiografías” (el 2 de abril de 2001), uno de los ejes de mi trayectoria investigadora, habiendo coincidido con él en congresos y seminarios, tribunales de cátedra (la estancia en Zaragoza de un mes de 2007 en unas disputadas oposiciones a cátedra de literatura española fueron un acicate más de unión), a profesores titulares, tribunales de tesis de doctorado, etc.

Asimismo, yo le invité a diversas actividades académicas, en diversos cursos dirigidos por mí y patrocinados por el Ministerio de Cultura a través de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, en UNED-Melilla, como *Escorzo sobre Federico García Lorca* (1998); *Teatro y cine* (2001); *Novela, teatro y cine* (2007). Así como participé en un tribunal de tesis de doctorado, *La escritura de lo gris: el sentido de la producción de Carmen Martín Gaité*, de Sonia Fernández Hoyos, bajo la dirección de Juan Carlos Rodríguez (2007).

Aunque por razones no ajenas a mí y ya olvidadas no apareció mi tributo en el homenaje oficial e impreso que le rindió esta universidad, sí he podido hacerlo en otro posterior, *Maestro y amigo. Jornadas en memoria de Juan Carlos Rodríguez*, con una conferencia sobre “Teatro, historia y vida en la actualidad”, pronunciada en la Facultad de Filosofía y Letras (Granada, 26 y 27 de septiembre de 2017) y ahora en este acto. Así como le dediqué uno de mis últimos libros: *Calas en el teatro español del siglo XXI*³: “A Juan Carlos Rodríguez, / querido amigo e inductor maestro”, que he querido que figure al frente de este texto.

Que eso es lo que fue: el que nos incitó, impulsó, animó, estimuló, persuadió, convenció y hasta nos provocó en el conocimiento y amor por la literatura, sin olvidar que, también, compartimos charlas literarias y mundanas en abundantes y complacidos brindis, que también ensanchan, sin duda, la amistad.

A todo ello, es preciso añadir que la presencia real (y la poética) de la querida amiga y excelente poeta, granadina de adopción, Ángeles Mora, siempre *anda por aquí*, y más concretamente, su *Soñar con bicicletas*⁴ nos hace revivir parcelas de una vida junto a su compañero del alma, Juan Carlos, inspirador de La otra sentimentalidad, que iluminó siempre también su trayectoria poética altamente brillante.

Pero no quisiera terminar esta tesela —saltando de lo personal a lo académico—, sin referirme al panorama intelectual español. Hay un hecho muy paralelo entre Juan Carlos y yo, sobre el que quisiera añadir algo. Juan Carlos se doctoraba en nuestra universidad en 1971 con una tesis de doctorado inédita, titulada *Para una teoría de la literatura. Introducción al pensamiento crítico contemporáneo*. Yo lo hacía, pocos años después, en 1975, con *Pluralismo crítico en el comentario de*

3 -Salobreña, Granada: Academia de Buenas Letras de Granada / Alhulia, 2020.

4 -Barcelona: Tusquets, 2022.

los textos literarios. Atención a los títulos. Las dos tesis se fijaban en aspectos teóricos y críticos de la literatura, aunque la suya iba por derroteros de índole marxista y althusseriana; mientras que la mía se fijaba en aspectos teóricos del estructuralismo, la semiótica, la psicocrítica y la sociología —tras las huellas de Marx, G. Lukács y la Escuela de Frankfurt, en este caso—. Mis fundamentos en este último aspecto fueron mucho más “suaves” que los de Juan Carlos. Sin separación absoluta ideológica y metodológicamente, los dos seguimos caminos convergentes (en nuevas concepciones literarias críticas) y también divergentes (en parte de aspectos ideológicos fundamentalmente): el de él, por los senderos marxistas-althusserianos; y el mío, por el de la semiótica. Con la aportación de haber trazado recorridos útiles innovadores en su tiempo: el de él, con una doble importancia, la de constituir un pensamiento innovador, con una orientación ideológica muy marcada, continuada por una serie de seguidores y, sobre todo, la de haber asentado la base ideológica de la Poesía de la experiencia, de La otra sentimentalidad; y el mío, si me lo permitís, haber fundado la Asociación Española de Semiótica —cuyo 20 congreso se acaba de celebrar en la Universidad Carlos III de Madrid— y la Asociación internacional de teatro del siglo XXI —de la que soy presidente de honor—, el haber creado la revista *Signa* —con sus 34 números anuales publicados—, altísimamente indexada (<https://revistas.uned.es/index.php/signa>), así como el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (<https://www.uned.es/universidad/inicio/estudios/formacion-permanente/cursos/centro-investigacion-SELITENT>), desde 1991, compuesto por más de 40 investigadores de España y fuera de ella —con sus 33 seminarios internacionales celebrados hasta el momento—, nominado por la Academia de las Artes Escénicas al premio Talía 2024. Además de nuestra partici-

pación en Asociaciones de ámbito universal: The International Association for Semiotic Studies (IASS), la Federación Latinoamericana de Semiótica (en cuya fundación también participé en Rosario, Argentina) y otras entidades como la Asociación Andaluza de Semiótica —que parece que tras un periodo de inactividad se intenta reavivar—, etc.

Por lo que dos egresados de esta universidad, creo sin duda que, junto a otros docentes e investigadores de la mencionada institución, algo hemos tenido que ver, tras el oscuro y centrípeto franquismo, en la renovación del panorama de estudios de la literatura y el teatro en España.

Reitero: muchas gracias por todo, querido Juan Carlos y muchas gracias también, querida Ángeles. Vaya esta primera tesela —reitero— en el recuerdo del querido maestro y, especialmente, en su honor.

Tesela segunda. Acercamientos a la literatura

1. La comunicación literaria y la semiótica

En esta segunda tesela, en primer lugar, me fijaré en una de las corrientes hermenéuticas de la comunicación literaria, basada en la semiótica, que como es bien sabido —por quienes me conocen— es una de las líneas de investigación que he seguido en mi ya larga carrera investigadora, como dan muestra mis numerosas publicaciones al respecto, así como las entidades fundadas por mí, anteriormente citadas y que, en consecuencia, hemos tenido un papel destacado en su estudio en España.

Comunicar, como bien es sabido, es transmitir informaciones a través de unos medios —signos— más o menos simbólicos de representación. La comunicación es un lugar de encuentros, una necesidad de *contarse* a los demás. Pode-

mos afirmar, muy genéricamente, que el ser humano emplea una serie de signos sensibles para salir de la incomunicación⁵. Para su examen se presta la semiótica, de la que me fijaré en algunos, breves y no exhaustivos aspectos teóricos, para recuerdo de algunos y aclaración para otros⁶.

1.1. Lengua usual vs. lengua literaria

Es una realidad incontrovertible que tanto la una como la otra utilizan los mismos materiales para su plasmación y ejecución. Ante tal hecho, conviene hacerse la siguiente pregunta: aunque la lengua y la literatura utilicen idénticos materiales ¿forman un mismo sistema lingüístico o, por el contrario, son dos sistemas lingüísticos diferenciados? He aquí la clave inicial del asunto. La semiótica nos puede ayudar para dar respuesta a la pregunta

Si echamos un brevísimo vistazo a la historia científica de la lingüística, siguiendo a Fernando Lázaro Carreter, en sus *Estudios de lingüística*⁷, vemos:

- Cómo dos de sus fundadores, Saussure y Bloomfield, sostuvieron que el objetivo de la nueva ciencia residía en estudiar la lengua usual que utilizamos para comunicarnos. El lenguaje literario lo dejaron al margen, porque, según ellos, tenía algunos rasgos distintos que no poseía el estándar. Esta opción ha sido seguida por

5 -Vid. de Robert Escarpit, *Escritura y comunicación* (Madrid: Castalia, 1975).

6 -Para los apartados que siguen, remito a mi libro *Textos literarios y enseñanza del español* (Madrid: UNED, 2013, págs. 21-27).

7 -Barcelona: Crítica, 1980 (especialmente “El mensaje literal”, págs. 149-171; “La literatura como fenómeno comunicativo”, págs. 173-192 y “Lengua literaria frente a lengua común”, págs. 193-206). Así como otra obra suya, *Estudios sobre poética (la obra en sí)* (Madrid: Taurus: 1975). Cf. además de José María Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario* (Madrid: Cátedra, 1998).

otros muchos lingüistas, como, por ejemplo, Noam Chomsky.

- Por su parte, los formalistas rusos y el Círculo de Praga, por ejemplo, al estudiar las causas de la *literariedad* —término acuñado por Jakobson en 1921—, es decir, “lo que hace que un discurso construido con las palabras que todos usamos se convierta en poético” (en literario), postularon de nuevo no desgajar la lengua literaria de la lingüística.
- Por lo tanto, desde la fundación de la lingüística científica, en nuestro siglo, mucho se ha escrito al respecto.

1.2. Dos posturas enfrentadas

Para no alargarnos en demasía sobre la historia de esta dilucidación, resumiré el estado de la cuestión, estableciendo cómo se ve este problema recientemente. Podríamos decir, sintetizando mucho —aunque el hecho es más complejo—, siguiendo a Lázaro Carreter, que son dos las posturas ante este dilema que se nos ofrecen:

- La primera, mantiene que la lengua poética, la de la literatura, depende de la lengua común. Postura que hunde sus raíces “en la tradición aristotélica —según la cual la lengua literaria sería producto del tratamiento que recibe el lenguaje ordinario mediante adornos o *figuras*— y que se identifica con el formalismo ruso, que explica la lengua poética como producto de *desvíos* o usos especiales respecto de la norma general”.

- La otra postura, por el contrario, sostiene “que la lengua literaria es una lengua distinta de la usual. Al querer romper esos vínculos entre lengua ordinaria y lengua artística, dotan a esta última de plena autonomía. Cabe poner a la cabeza de esta tendencia a Charles Bally, quien hablaba de lengua literaria, en general, como un fenómeno aparte y distinto del que acontece con la lengua usual”.

1.3. ¿Qué opción elegir? La literatura como sistema de comunicación diferente

Ni que decir tiene que las dos posturas tienen sus defensores, pero desde el punto de vista semiótico —desde el que partimos—, ofrece razones más convincentes la segunda, es decir, la que propugna que la lengua literaria constituye un sistema lingüístico diferente del de la lengua estándar. Los estudios de la semiótica y, sobre todo, los de la pragmática, así lo ponen de manifiesto.

Desde este punto de vista —al que me acojo— partiremos de la base de que el lenguaje de la literatura, como afirma Fernando Lázaro Carreter, en su obra anteriormente mencionada, es un acto distinto del lenguaje ordinario:

- *Por lo que comunica.* En el lenguaje usual la finalidad fundamental es transmitir información para que la interacción comunicativa sea certera y fluida (es fundamentalmente denotativa). Por el contrario, en el lenguaje de la literatura, además de los aspectos denotativos, hay otros (los connotativos) que adquieren un mayor alcance.
- *Por la forma en que lo comunica.* El lenguaje usual no requiere una planificación previa y se expresa a través de los materiales lingüísticos a los que cada hablante recurre

espontáneamente. El lenguaje literario, por el contrario, está planificado de antemano y usa una serie de recursos lingüísticos, dentro de unos parámetros artísticos.

- *Por el mismo proceso de comunicación* establecido entre el emisor y el receptor, según establece la pragmática. Mientras que en el lenguaje usual la comunicación se produce en directo (dándose la interacción comunicativa momentáneamente), en el literario el proceso de comunicación no se realiza en directo, sino a distancia, estando fijado indeleblemente.

En síntesis, aunque los dos tipos de lenguajes (el usual y el literario) utilicen los mismos materiales (palabras, giros, etc.), al insertarse estos en un sistema distinto han cambiado su valor, según reza uno de los postulados más importantes del estructuralismo.

He aquí la primera constatación teórica que es preciso tener en cuenta. Si pasamos de la teoría a la práctica, con un ejemplo literario podremos ver mejor lo señalado. Para ello, nos vamos a servir de un breve poema de Federico García Lorca, dedicado al músico Ernesto Halffter:

Cortaron tres árboles
Eran tres.
(Vino el día con sus hachas).
Eran dos.
(Alas rastreras de plata).
Era uno.
Era ninguno.
(Se quedó desnuda el agua)⁸.

⁸ -Del libro *Canciones* (Madrid: Aguilar, 1960, pág. 295).

Los versos impares serían meramente informativos, mientras que los pares (entre paréntesis) constituirían los más literarios, así como en *Era ninguno* hay una agramaticalidad claramente manifiesta que solo el lenguaje literario permite utilizar.

2. *Un eslabón más: el de Juan Carlos Rodríguez*

Tras estos apuntes que pueden compartirse (o no), quisiera traer a colación algunas ideas de Juan Carlos sobre la comunicación literaria que, sin duda, enriquecen lo anteriormente expuesto, ya que no concibo las teorías literarias como compartimentos estancos, sino que, al contrario, todas se enriquecen mutuamente.

Pero antes me vais a permitir que exponga un testimonio sobre Juan Carlos del poeta granadino y querido amigo Luis García Montero⁹: “Juan Carlos Rodríguez era un sabio, un buen profesor y un personaje con sombrero. Esto último ocurrió con el paso de los años. Entonces yo era profesor y amigo suyo. Le fue imposible evitar la calvicie, aunque buscó algunos remedios, y su coquetería terminó por esconderse bajo un sombrero que no se quitaba ni en las aulas, ni en su despacho, ni en la sala de estar de su casa ante las visitas, ni en las habitaciones de los hospitales. Muchos amigos lo recuerdan así. Pero esa escenificación personal de su manera de ser, acentuada por el *chapeau*, la reconocí como alumno desde el principio. Y me fascinó. Convertía cada clase en una verdadera representación pública de la inteligencia, del ejercicio de frases rotundas. Con él aprendí, por ejemplo, que la literatura no había existido siem-

9 -En “El derecho a la admiración”, en *infoLibre* (27 de enero de 2024), disponible en https://www.infolibre.es/opinion/columnas/verso-libre/derecho-admiracion_129_1698126.html.

pre. Quien se para a pensarlo tiene ya mucho adelantado”. Pero no adelantemos pautas.

Como se podrá recordar, nuestro amigo y maestro dedicó, en su variada y rica obra, esmerada atención a lo que significa lo literario desde la Edad Media a la actualidad, con el fin de entender, desde un punto de vista marxista y althusseriano¹⁰, la construcción ideológica de la literatura, en ensayos y estudios, fundamentados en el materialismo dialéctico en la literatura, la historia¹¹ y la filosofía¹². El traductor de algunas de sus obras al inglés, el hispanista y marxista anglosajón Malcolm K. Read, en *Journeys through the Ideological Unconscious: Marx, Althusser and Juan Carlos Rodríguez*¹³ —uno de los mejores estudios de la producción intelectual de Juan Carlos, el mejor, quizás—, presenta al amigo y maestro como un gran pensador al nivel

10 -Vid. su sintético ensayo *Althusser: Blow-up (Las líneas maestras de un pensamiento distinto)* (Granada: Asociación Investigación & Crítica ideología literaria en España, 2003), publicado también en *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*, que citaré después (págs. 165-207). Vid. una versión reducida, con traducción e introducción al inglés de Malcolm K. Read, *Althusser: Blowup (Lineaments of a Different Thought)*, en *PMLA*, 123.3 (2008), págs. 762-779. Fruto de la amistad con Juan Carlos, se invitó, en 1976, al filósofo francés, a la universidad de Granada, habiéndose publicado su intervención en Louis Althusser, *La transformación de la filosofía: Conferencia de Granada* (J. M. Azpitarte y J. C. Rodríguez, trans.) (Granada: Universidad de Granada, 2021).

11 -Vid. de Miguel Ángel García, “Soledades marxistas: teoría, literatura e historia en Juan Carlos Rodríguez”, en *Álabe. Revista de investigación sobre lectura y escritura* 13 (enero-junio 2016), disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5562469>.

12 -Vid. trabajos suyos como *Para una lectura de Heidegger (Algunas claves de la escritura actual)* (Granada: Universidad de Granada, 2011) y *Freud: la escritura, la literatura (Inconsciente ideológico, inconsciente libidinal)* (Madrid: Akal, 2022), con edición de José Antonio Hernández García y prólogo de José Luis Moreno Pestaña (págs. 5-30).

13 -Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2022. Vid. de José Luis Bellón Aguilera, “La recepción de la obra de Juan Carlos Rodríguez: obstáculos y perspectivas. Estudio de caso: en torno a *Journeys through the Ideological Unconscious* (2022), de Malcolm K. Read”, en *Isegoría* 69 (2023), disponible en <https://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/1324/1695>.

de los mencionados o de Gramsci, Lukács o el mismo Althusser, cuya obra no ha sido lo suficientemente reconocida en el pensamiento filosófico y marxista, tanto en España como fuera de ella, por considerarlo como un pensador “radical”, “periférico” (por atenerse sus estudios fundamentalmente a la literatura española y hacerlo en la Universidad de Granada) y “centrípeto” (por centrarse en el marxismo, el canon filosófico y Althusser). Pese a estos condicionamientos, la obra de Juan Carlos ha dejado y sigue dejando huella, no todo lo profunda que debiera, en el marco de sus variados ámbitos de estudio¹⁴, que van desde su tesis de doctorado, ya mencionada, a diversas obras, de las que recordaré solamente unas pocas ideas principales en algunas de ellas¹⁵.

En *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (s. XVI)*¹⁶, dictamina que la literatura no ha existido siempre, sino que los discursos llamados literarios “constituyen una realidad histórica que solo ha podido surgir a partir de una serie de condiciones —asimismo históricas— muy estrictas: las condiciones derivadas del nivel ideológico característico de formaciones sociales ‘modernas’ o ‘burguesas’ en sentido general” (https://www.akal.com/libro/teoria-e-historia-de-la-produccion-ideologica_35228/). Donde “propone que para explicar un texto es necesario situarlo en su verdadera coyuntura histórica, es decir, en su lógica ideológica, y resistir la tentación de considerar

14 -Juan Carlos examinó otros campos en ensayos como *Literatura, moda y erotismo: el deseo* (Granada: Icile, 2003); *Entre el bolero y el tango (o cuando los cuerpos hablan)* (Granada: Icile, 2015); *Pensar / leer históricamente (entre el cine y la literatura)* (Granada: Icile, 2005), etc.

15 -Vid. de Juan Antonio Hernández García, “Han pasado los años [1961-2013]. Una bibliografía de Juan Carlos Rodríguez”, en *Youcali* 15 (2013), págs. 63-84.

16 -Madrid: Akal, 1974, 1990 y 2017. Traducción de Malcolm K. Read, *Theory and History of Ideological Production: The First Bourgeois Literatures (the 16th Century)* (Newark: University of Delaware Press, 2002). Además, de Malcolm K. Read, *On the Theory and History of Ideological Production* (Brill: Historical Materialism Book Series, 2023, vol. 295).

la literatura como expresión de un sujeto por la simple razón de que el sujeto es una categoría igualmente histórica que surgió con la formación de las nuevas sociedades burguesas en el siglo XVI” (<https://www.rebeldeemule.org/foro/biblioteca/tema8213.html>).

Su discípulo, el poeta ya mencionado Luis García Montero, señalaba al respecto: “Juan Carlos era discípulo de Louis Althusser. Su libro *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas* (1974), escrito desde la conciencia histórica marxista, es una de las mejores reflexiones sobre la poesía que yo he tenido la oportunidad de leer. Pese a su apariencia de ladrillo y su gramática estructuralista, conseguía contagiar de inmediato amor por la literatura y pasión por la sabiduría. Fue importante en mi formación descubrir pronto que los vínculos entre la historia y la literatura, los lazos del compromiso con la sociedad van más allá de un contenido político directo. Juan Carlos hablaba de Petrarca, Garcilaso, Fray Luis, San Juan e indagaba cómo, a través del amor o la religión, la subjetividad humanista, las futuras posibilidades de la libertad, habían quebrado el orden medieval de la servidumbre. Era un acontecimiento revolucionario que San Juan aspirase a una religiosidad sin mensajero o que Garcilaso hubiese escrito a su dama este endecasílabo: ‘yo no nací sino para quereros’” (https://www.infolibre.es/opinion/columnas/verso-libre/derecho-admiracion_129_1698126.html).

En *La literatura del pobre*¹⁷, continuación del libro anterior, estudia la literatura en España, en los siglos XVI y XVII, en textos que van desde *La Celestina* hasta *El Quijote*, pasando por la novela picaresca (nacida del paso del feudalismo al capitalismo), a los que da cuerpo “la aparición de unas relaciones sociales nuevas: las establecidas entre amo / criado”, ya que “la interrogación que se abre abarca el hecho de cómo fue posible que en esos siglos apareciera la ‘vida propia’ como generadora de textos y que la apa-

17 -Granada: Comares, 1994 y 2001.

rición histórica del ‘yo’ literario estuviera íntimamente unida al relato de la vida cotidiana de los ‘pobres’” (https://www.comares.com/libro/la-literatura-del-pobre-2a-ed_75165).

En *La norma literaria. Ensayos de crítica*¹⁸, desde puntos de vista teóricos y prácticos, analiza “los modelos sobre los que se ha construido la idea que actualmente tenemos sobre lo que es y lo que no es literatura, así como sobre lo que es y no es crítica” (<https://www.casadellibro.com/libro-la-norma-literaria/9788483063965/755593>), al ser uno “de sus textos básicos en el que procura analizar el inconsciente ideológico que, sin ser explícito, existe siempre en cualquier campo discursivo” (<https://www.rebeldemule.org/foro/biblioteca/tema821.html>). O como el propio autor nos indica:

Se trata de plantear en este libro cuestiones de las que he hablado a lo largo de mi trayectoria, cuestiones que —perdóneseme— resultan hoy aventuras apasionantes, si es que aún existe la aventura. Quiero decir: una serie de intervenciones práctico/teóricas sistematizadas en torno a un análisis de base: la constitución de la Norma Literaria (y en cierto modo “filosófica”) del siglo XX, al menos en sus síntomas más significativos. Comenzando por el principio, es decir, por la estructura misma de la Crítica que ha legitimado a esa Norma en tanto que generadora de discursos literarios, convirtiéndolos en tales y no en discursos jurídicos, religiosos, etc.

Comenzar por el principio implica, pues, una pregunta radical: ¿qué representa la figura del crítico racionalista del XVIII a hoy, el intelectual “público”? ¿Cómo explicar lo que se refiere a la lógica interna de la configuración de la crítica en sí misma, de la estructura real del discurso criticista a cualquier nivel?

18 -Granada: Diputación Provincial, 1984 y 1994. Otra edición en Madrid: Editorial Debate, 2001. Obra traducida por Malcolm K. Read, *State, Stage, Language: The Production of the Subject* (Newark: University of Delaware Press, 2008).

Hoy, por supuesto, estas cuestiones están relativamente claras: la crítica y la teoría literaria se nos presentan mucho más delimitadas y hasta rigurosamente: cada tendencia con sus propios planteamientos teóricos e ideológicos, obvio. Solo que, de cualquier modo, con una serie de valores establecidos de indudable solidez, y con matices claves en cada caso.

No siempre las cosas fueron así. También por ello lo que quiero plantear ahora es “otro” asunto: el discurso de la crítica nace desde dos estadios inevitablemente conjuntados; por una parte la crítica en tanto que lucha de la Razón frente a la Fe (*id est*: frente a la Religión; en suma: frente al mundo feudal); en segundo lugar, la crítica como delimitación interna al discurso mismo de la Razón (burguesa), de sus posibilidades y sus límites.

(https://scholar.google.es/citations?view_op=view_citation&hl=es&user=rGDhxokAAAAJ&citation_for_view=rGDhxokAAAAJ:EYYDruW-GBe4C)

A estos ensayos se podría añadir *El escritor que compró su propio libro (Para leer El Quijote)*¹⁹, una novedosa y polémica lectura de la obra magna, “alejada de lecturas idealistas o románticas que hasta el momento habían sido las dominantes. *El Quijote* sería el primer libro escrito con la conciencia de que el público —en el sentido mercantil del término— manda, y que la nueva función de los escritores reside en satisfacer a los nuevos lectores que la aparición de la economía de mercado está creando en España y Europa. En ese sentido *El Quijote* sería el primer libro materialista o laico de la literatura española” (<https://www.rebeldemule.org/foro/biblioteca/tema8213.html>). Juan Carlos nos dice sobre el libro:

19 -Madrid: Debate, 2003 y Granada: Comares, 2013. Una primera y sintética entrega, *Sobre la escritura de “El Quijote”* (Granada: Comares, 2001).

Cervantes no sabía que estaba escribiendo una obra maestra universal ni se podía imaginar que estaba inventándose algo nuevo: nada menos que la novela moderna. Muy al contrario: Cervantes escribió los dos libros del *Quijote* pensando únicamente en ganar algún dinero y por tanto en que el *Quijote* se vendiera cuanto más mejor. Un libro “de masas”, diríamos hoy. En este ensayo crítico se intentan releer las dos partes del *Quijote*, capítulo a capítulo, tratando de averiguar cómo Cervantes pudo llevar a cabo ese hallazgo que él jamás sospechó: no solo la novela como género literario sino la narratividad de nuestras vidas, la forma en que cada uno y cada una iba a aprender a escribir la novela de su propia vida diaria en los tiempos modernos. Aunque quizá Cervantes sí sospechó algo y tuvo miedo de “no-saber” qué estaba escribiendo. Ese miedo se traslada al propio Quijote en el primer libro (el miedo ante la propia vida elegida), mientras que, en el segundo, el miedo a que la propia vida (simbolizada en Dulcinea) no exista realmente será lo que vaya atravesando el texto de principio a fin. Y por último el miedo a no tener lectores: por eso Cervantes compra su propio libro en el mercado. En el fondo para incitar a los demás a hacer lo mismo (https://www.comares.com/libro/el-escriptor-que-compro-su-propio-libro-para-leer-el-quijote_112458/).

En suma, según Juan Carlos, Cervantes es un autor que escribe con conciencia de mercado. Pero hay dos libros, muy ligados entre sí, en los que las reflexiones sobre la literatura son muy significativas, cuyos títulos, como es bien sabido, los toma Juan Carlos de una célebre colección de cuentos, así como de uno de los relatos del volumen, del escritor norteamericano Raymond Carver, *De qué hablamos cuando hablamos del amor*, publicada en 1981 (*What We Talk About When We Talk About Love*), por una razón muy simple, que indicará a continuación.

El primero (y no por orden de escritura), *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo* (*Teoría, literatura y realidad históri-*

ca)²⁰, sobre el que nos dice: “he vuelto a ‘retomar’ ahora un título fascinante del propio Raymond Carver, *What We Talk About When We Talk About Love*. Lo utilicé en efecto en mi libro *De qué hablamos cuando hablamos de literatura* (Granada: Comares, De guante blanco, 2002) y lo vuelvo a utilizar ahora. La razón es muy simple: si apenas sabemos algo de lo que hablamos cuando hablamos de amor lo mismo ocurre cuando hablamos de literatura y —para qué decirlo— cuando hablamos de marxismo. Por eso es obvio que se trata de plantear *bien* las preguntas, pues las respuestas solo pueden ser un *quizás* o un *es posible que...* en los tres casos” (nota 8, pág. 14). El contenido esencial del libro “es una tentativa de traducir el lenguaje marxista a la coyuntura actual con el fin de transformarla a partir de la atenta lectura de la tradición marxista y recurriendo a un vasto catálogo de obras tanto filosóficas como literarias”, a través de una serie de preguntas, de las que Juan Carlos esboza respuestas, “que han de concretar de qué hablamos cuando hablamos de marxismo” (en la contraportada del volumen).

Y el segundo, *De qué hablamos cuando hablamos de literatura: las formas del discurso*²¹, en el que se analizan estas formas, y del que Juan Carlos nos dice:

Tanto en la Modernidad como en la Posmodernidad solo hemos hablado a través de tres discursos: el discurso del Yo, el discurso del Estado y el discurso de la Economía política. Este nuevo libro se pregunta si hablamos esos discursos o si son ellos los que nos hablan. En este sen-

20 -Madrid: Akal, 2013. Vid. además *Pensar la literatura: entrevistas y bibliografía (1961-2016)* (Granada: Icile, 2016) y especialmente el capítulo V, “Bertolt Brecht y el poder de la literatura” (desde pág. 209); así como la reseña de Ángela Olalla Real, “Presentación del libro *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*”, en *Álabe. Revista de investigación sobre lectura y escritura* 8 (julio-diciembre, 2013), disponible en <https://ojs.ual.es/ojs/index.php/alabe/issue/view/362>.

21 -Granada: Comares, 2002. Con reseña de Pedro Ruiz en *Alfinge* 14 (2002), págs 201-203: https://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/25254/alfinge_14_26.pdf?sequence=1&isAllowed=y

tido he intentado interrogar a los discursos del yo, en especial a los que enmarcan en el ámbito de los que solemos llamar Literatura. Los textos literarios del siglo XX, pero también su genealogía previa desde la aparición de las relaciones capitalistas en los siglos XIV-XVI. En suma: ¿de qué hablamos cuando hoy todavía hablamos de literatura? Y más aún: ¿la literatura sigue viva o en todo caso por qué su aparente agonía fuera de los circuitos del gran mercado? ¿Qué lenguaje hablamos a través de nuestro inconsciente libidinal (Freud) y de nuestro inconsciente ideológico (Marx)? (https://www.comares.com/libro/de-que-hablamos-cuando-hablamos-de-literatura_77138/).

Reflexiones teóricas a las que se añaden estudios sobre Ganivet, Baroja, los Machado, Valle-Inclán, Lorca, Borges²² —incursión ampliada en el manual *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana. Las literaturas criollas de la independencia a la revolución*²³, junto con Álvaro Salvador—, etc.

He dejado deliberadamente la referencia al volumen *Para una teoría de la literatura (40 años de Historia)*²⁴, en el que se hace un repaso diacrónico a las principales teorías más cercanas que han recorrido el campo de Agramante de la concepción literaria y que él mismo ha ido trazando en escritos anteriores. Me interesa resaltar, por condicionamientos e intereses particulares paralelos, las secciones dedicadas al formalismo ruso, al estructuralismo, a Barthes y la semiología, así como a Umberto Eco y la cultura de masas (<https://www.marcialpons.es/media/pdf/9788416402854.pdf>). Todo un manual, un rico y cierto prontuario, digno del mayor encomio, que, además, creo, es de gran utilidad tanto para los interesados en las concepcio-

22 -Vid. su libro, *Formas de leer a Borges (o las trampas de la lectura)* (Almería: Universidad de Almería, 2012).

23 -Madrid: Akal, 1987, 1994 y 2005.

24 -Madrid: Marcial Pons, 2015.

nes teóricas de Juan Carlos como para el estudio de trayectorias últimas de la crítica literaria²⁵.

Otro lazo de unión más, con lo que antes de pasar a la siguiente tesela, apuntaré que, como es bien sabido, en las teorías del filósofo marxista Louis Althusser y de Juan Carlos Rodríguez²⁶ han tenido fundamentación básica los postulados de *La otra sentimentalidad*, que dio lugar a la Poesía de la experiencia, a través de sus discípulos Luis García Montero, Álvaro Salvador y Javier Egea, especialmente, además de la destacada poeta Ángeles Mora, su compañera, entre otros²⁷.

Termino este apartado con unas consideraciones del mencionado poeta Luis García Montero: “Juan Carlos quería una interpretación objetiva, científica en lo posible, de las ideologías. Pero nunca perdió su amor por la literatura. Por eso le debo también otras lecciones: no se puede confundir una obra de arte con un panfleto, las explicaciones históricas no pueden hacernos olvidar el valor del talento personal de los creadores y es importante que un crítico cultural no se convierta en un comisario político” (https://www.infolibre.es/opinion/columnas/verso-libre/derecho-admiracion_129_1698126.html).

25 -Otros estudios destacados de Juan Carlos Rodríguez son los mencionados *Literatura, moda y erotismo: el deseo* (2003); *Pensar / leer históricamente (entre el cine y la literatura)* (2005); *Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración)* (Granada: Universidad de Granada, 2011).

26 -Además de sus estudios sobre la poesía como, entre otros, *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)* (Sevilla: Renacimiento, 1994).

27 -Vid. el artículo “La poesía y la sílaba del no (Notas para una aproximación a la poética de la experiencia)”, en *Scriptura* 10 (1994), págs. 37-52 y la colección de ensayos de Juan Carlos Rodríguez, *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)* (Madrid: Hiperión, 1999). Así como, entre otros estudios, el de Álvaro Salvador, *Los trabajos del outsider. Notas acerca de la llamada Otra Sentimentalidad* (Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, Diputación de Málaga, 2023), con reseña de Manuel Ramos Ortega en <https://www.criticoestado.es/voces-y-protagonistas-de-un-grupo-poetico-de-los-80/>).

Tesela tercera. Comunicación teatral

En esta tesela nos vamos a referir a otro arte, al arte teatral, que, aunque pueda tener algunas concomitancias con el literario —como veremos luego—, sin embargo tiene unas características propias, como he estudiado en otro lugar²⁸.

1. Consideraciones teatrales

1.1. Avances teatrales

El siglo XX ha sido un siglo enormemente revolucionario, en todos los aspectos. Por lo que respecta al teatro, sabemos que la concepción y la práctica escénica han dado un giro copernicano en esta centuria desde que, por poner un ejemplo muy significativo, Stanislavski fundara en 1898, junto con Wladimir Nemirovitch-Dantchencho, el *Teatro de Arte* de Moscú y lo continuara su seguidor V. E. Meyerhold. Una nueva concepción y, sobre todo, un modo nuevo de hacer teatro se imponía en los escenarios mundiales. Después, Adolfo Appia fijaría que la organización del lugar escénico debía supeditarse a la estructura intelectual del drama, buscando, a partir de 1905, una proyección social del teatro; Erwin Piscator, después de la Segunda Guerra Mundial, buscaría la proyección social y su discípulo

28 -Vid. de José Romera Castillo, *Literatura, teatro y semiótica. Método, prácticas y bibliografía* (Madrid: UNED, 1998, págs. 193-225) y “Texto literario y texto espectacular”, en su obra *Textos literarios y enseñanza del español* (Madrid: UNED, 2013, págs. 253-271), de donde tomo varios aspectos que se tratan a continuación. Vid. además de José Romera Castillo, *Semiótica literaria y teatral en España* (Kassel, Alemania: Edition Reichenberger, 1998) y *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011). Así como el vídeo de la conferencia “Semiótica literaria y comunicación no verbal”, en el VII Seminario de Investigación *Líneas actuales en investigación literaria*, del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la UNED (Madrid, 19 de noviembre, 2019): <https://canal.uned.es/video/magic/ou2z91hn1eoksk8k8ww0sgso0sk8k4k>.

Bertolt Brecht usaría el teatro para hacer la revolución. Le seguirían, luego, entre otros, Antonin Artaud —fundador del Théâtre Alfred Jarry—, Edward Gordon Craig —para quien el actor debería ser la figura carnal de una idea—, Jacques Copeau —con el realce de la gimnasia, la esgrima y la danza—, Jerzy Grotowski, el *Living Theatre*, creado en Nueva York por Julian Beck y Judith Malina —con sus *happenings*—, etc. Toda una auténtica y profunda revolución teatral.

Paralelamente a esta revolución ha habido otra en el ámbito de la crítica. Haciendo el recuento histórico muy breve, podemos afirmar que, allá por los años veinte y treinta, dos escuelas europeas tuvieron el acierto de establecer algunas pautas fundamentales en la consideración de lo teatral. Por ello, queremos dejar muy claro que, partiendo de los postulados metodológicos de la semiótica, se debe tener en cuenta:

- Que el estudio de los textos literarios teatrales, escritos por sus diversos autores a través de los tiempos, se integra dentro de la literatura.
- Que cuando esos textos literarios son puestos en escena se insertan en otro sistema comunicativo y, en consecuencia, son una parte más —todo lo importante que se quiera— del texto espectacular.

1.2. Literatura versus hecho teatral

La literatura, por oposición a las otras artes (la música, la pintura, la escultura, etc.), se configura como el arte verbal de la palabra, en el que se integran —prescindiendo de la literatura oral— el conjunto de obras de creación, más o menos ficticias, escritas —según su etimología (*littera* = letra)—, con carácter

perdurable, por eminentes autores, a lo largo de la historia, con diferentes técnicas estéticas (*literariedad*).

El conjunto global de las obras literarias se divide en una serie de agrupaciones de textos que constituyen los llamados *géneros literarios* (mediante la combinación de rasgos temáticos, discursivos y formales, según Gérard Genette)²⁹. Desde la *Poética* de Aristóteles, pasando por las consideraciones teóricas del siglo XVI, tradicionalmente y de una forma muy sencilla, podemos afirmar que se han distinguido tres géneros literarios:

- La *Lírica* (expresión literaria monológica y subjetivizada).
- La *Épica* o *Narración* (expresión literaria en la que, mediante la técnica del relato, se presenta a personajes como operantes).
- La *Dramática* (expresión literaria en la que, por medio del uso del diálogo fundamentalmente y las acciones de los actores, se presentan los hechos que se quieren poner de manifiesto).

Esta triple partición (subdividida, a su vez, en diferentes subgéneros), que se ha ido configurando a lo largo de la historia, ha servido como modelo de escritura para los autores, ha creado unos horizontes de expectativas para los receptores (lectores) y ha servido de señal para la sociedad.

Dejando a un lado los géneros líricos y narrativos, el género dramático constituye un conjunto de obras (de textos dramáticos), dentro del cual se forman otra serie de agrupaciones menores llamadas subgéneros (la Tragedia, la Comedia,

29 -En varias de sus obras, como, por ejemplo, en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989), que puede leerse en <https://hysmaudiovision.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/08/11-genette-palimpsestos.pdf>.

el Drama, fundamentalmente, además de otras modalidades menores).

Ahora bien, si partimos de esta tradicional tripartición de los géneros literarios, según señalaba Jirí Veltrusky³⁰ —de la escuela checa, pionero de la semiótica teatral—:

El drama es el género que difiere más claramente de los otros dos. Los límites del drama se mantienen absolutamente claros, mientras que aquellos entre la lírica y la narrativa a menudo se esfuman. Es cierto que puede haber dramaticidad en la lírica o en la narrativa y que los rasgos, componentes y mecanismos característicos de la lírica pueden ser adoptados por un dramaturgo, de modo que algunas obras dramáticas son llamadas drama épico o lírico. Sin embargo, en la tradición de la historia de la literatura no aparece ningún género lírico-dramático o épico-dramático como tal, mientras que definitivamente sí existe algo llamado poesía lírico-épica. Esto se debe a que la lírica y la narrativa, por una parte, y el drama por otra, tienen sus orígenes respectivamente en las dos formas básicas de utilizar el lenguaje: el monólogo y el diálogo.

Ideas que, si bien pueden servirnos en principio, las matizaremos posteriormente. Otra de las características que tradicionalmente se ha asignado a los textos dramáticos escritos, insertos en el seno de la literatura, ha sido la de estar destinados a su puesta en escena. Esto no es del todo cierto. Como señala también Veltrusky (pág. 15):

No se puede negar que el drama, en general, es también un texto [escrito] para ser representado teatralmente [...] Sin embargo, este no es el único género literario que le proporciona al teatro los textos que requiere. A veces, aunque con menor frecuencia, obras de literatura lírica o narra-

30 -En *El drama como literatura* (Buenos Aires: Galerna, 1990, pág. 13), de donde tomo varios aspectos que se tratan a continuación.

tiva [por ejemplo, la novela *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes fue llevada a los escenarios] cumplen esta función. Por lo tanto, quienes sostienen que la característica específica del drama consiste en su vínculo con la representación están equivocados. Dicho criterio no solo dista mucho de ser pertinente, sino que ni siquiera es útil como una herramienta práctica para un primer enfoque. Más que abrir el camino para la comprensión del complejo problema de los géneros literarios, crea en realidad un obstáculo adicional. La forma en que el teatro difiere de cualquiera de los géneros literarios no tiene nada en común con las diferencias entre ellos.

La primera gran conclusión que podemos sacar de lo expuesto hasta ahora es la siguiente: los textos literarios (normalmente escritos) del género dramático, aunque tengan sus características propias (frente a lo lírico o lo épico-narrativo), pueden destinarse a la representación escénica y pueden ser leídos como los otros textos literarios. Por ello, pertenecen de lleno al ámbito de la literatura; y, en consecuencia, el estudio de estos textos dramáticos, a través de la historia, deberá hacerse dentro de su espacio. El Teatro, en su globalidad, es otra cosa, es otro arte cuando se lleva a la escena.

1.3. Interrogantes sobre la noción de texto teatral

Hablar hoy —y recalco lo de hoy— sobre teatro, de lo que enuncia —y anuncia— el sintagma del texto teatral es algo un tanto periclitado, porque, según los avances críticos, para que exista el Teatro, con mayúscula —y no entraré, por ahora, en matizaciones de denominación—. no es muy atinado hacer una bipartición, en la que se destaquen, de un lado, uno de sus componentes, el texto —¿pero a qué texto nos referimos con tan genérico enunciado?—, y de otro, la representación.

¿A qué *texto* nos referimos? ¿Al del autor que plasmó su creación en una pieza literaria? ¿A la totalidad del texto literario, incluyendo título, prólogo, texto de la historia, acotaciones, epílogo, etc.? ¿O solamente nos centramos en el texto que nos presenta la historia que el autor quiere exponer? ¿Al del adaptador, si es que de la originaria escritura se ha realizado una versión? ¿Al del cuaderno de dirección del director de la puesta en escena? ¿O, en suma, a la textualidad global que dicha puesta en escena comporta?

¿A qué aludimos cuando enunciamos el vocablo *representación*? ¿Al acto concreto de presenciar en el escenario la actuación de unos actores? ¿O, en otro caso, a los ingredientes que articulan el montaje teatral en su integridad? Como se puede colegir son muchos los interrogantes que se nos pueden plantear.

¿Entonces —y sigo con la interrogación: esa figura destacadísima entre todas, a la que tanto debe la ciencia en sus diferentes ámbitos—, entonces, digo, por qué titular de este modo —al menos para un sector crítico, sobre lo que luego incidiremos—? Sencillamente porque históricamente —ya podemos hablar de historia, por estar en el siglo XXI— así lo ha querido la crítica que se ha aproximado al hecho teatral.

Ni que decir tiene que han sido muchas las denominaciones que han recibido las diversas textualidades que componen el texto teatral llevado a la escena. Analizaremos dos de ellos.

1.4. El texto literario dramático

El texto teatral, como hemos dicho, puede estudiarse desde el punto de vista literario, pero hemos de tener en cuenta algunas de sus peculiaridades. Por los años veinte, treinta y cuarenta dos escuelas europeas tuvieron el acierto de establecer algunas pautas fundamentales en la consideración de lo teatral:

De una parte, la escuela checa fijó la diferencia entre:

- *Texto (especialmente escrito: el literario).*
- *Representación (puesta en escena).*

Y de otra, la escuela polaca —con Roman Ingarden a la cabeza—, por lo que se refiere al *Texto* (escrito), distinguió entre:

- *Texto principal (el que “dicen” los personajes).*
- *Texto secundario (las acotaciones o didascalias, marcadas por el autor).*

Con estos dos recios cimientos la teoría teatral discurriría por nuevos senderos y una de las metodologías de gran arraigo en nuestros días, la semiótica, iba a adentrarse en el mundo teatral para intentar establecer las pautas específicas de su esencia, desde cuya óptica analizamos el teatro³¹.

Por lo tanto, el texto dramático literario está compuesto por el *texto principal* (el que autor pone en boca de los personajes), empleando el *diálogo*, generalmente, como forma específica de discurso (hecho que discutiremos a continuación); y por el *texto secundario* (el de las acotaciones), cuya forma discursiva es la descriptiva o narrativa que proporcionan pautas para la representación. Veamos algo al respecto:

31 -Como puede verse en algunos estudios como los de Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral* (Madrid: Cátedra, 1989); Juan Villegas, *Interpretación y análisis del texto dramático* (Ottawa: Girol Books, 1982); José Luis Alonso de Santos, *La escritura dramática* (Madrid: Castalia, 1998) y *Manual de teoría y práctica del teatro* (Madrid: Castalia, 2007); Kurt Spang, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral* (Pamplona: Eunsa, 1991); Juan Antonio Hormigón, *Trabajo dramático y puesta en escena* (Madrid: ADE, 1991); José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro* (Madrid: Síntesis, 2001), etc.

1.4.1. Sobre el diálogo

Tradicionalmente la crítica teatral ha visto la forma discursiva dialogada como característica de lo teatral. Ello podría ser cierto si tenemos en cuenta —como señalaba Veltrusky— que “se debe a que la lírica y la narrativa, por una parte, y el drama, por otra, tienen sus orígenes respectivamente en las dos formas básicas de utilizar el lenguaje: el monólogo y el diálogo”.

¿Pero es el diálogo marca inexorable de lo teatral? La contestación es que no. Por varias razones: porque se da en otros géneros literarios (poesía, narración) —aunque posea unas modalidades propias—; porque hay obras monologadas o que carecen de diálogo; porque en el texto literario dramático, además del diálogo, suele haber acotaciones; y, finalmente, porque en la representación, además de los diálogos verbales, la interacción de los personajes se realiza también por medio de otros sistemas sýgnicos no verbales (gestos, posturas, etc.). Por lo tanto, como ha visto muy bien María del Carmen Bobes³², este rasgo formal no sirve para diferenciar el teatro de otras modalidades de escritura: es un problema de *frecuencia* y no de *esencia*.

1.4.2. Sobre la acotación

Las acotaciones —llamadas también *didascalias*— son las anotaciones extra-verbales y para-verbales que aparecen en los textos que postulan una representación virtual (la que cada lector puede hacer en su mente) o actualizada (cuando el texto se lleva a la escena). Son todos los elementos del texto que no son diálogos. Son como un manual de instrucciones (referidas a los personajes, al espacio, al tiempo, a la sonoridad, etc.) que el dra-

32 -Vid. entre otros estudios suyos, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario* (Madrid: Gredos, 1992) y *Semiología de la obra dramática* (Madrid. Arco / Libros, 1997).

maturgo expone acerca de la representación teatral (tanto sobre lo interno de la obra como sobre características técnicas de la escenificación). Son impersonales y, en general, están escritas en prosa (aunque en muy escasas ocasiones puedan ser expuestas en verso como hizo Valle-Inclán en algunas de sus obras).

1.5. El texto espectacular

El texto espectacular es el resultado final de un proceso que termina con la puesta en escena. Está constituido por la suma de una serie de *textualidades* (la de la obra literaria dramática de un autor determinado; la del texto adaptado —si lo hubiere—; la del director; la de los actores; la de la escenografía y medios técnicos, etc.)

Frente al texto literario dramático —que puede ser leído como una obra literaria más, dándose el proceso de comunicación literaria al que nos hemos referido—, la representación teatral es *directa* —no a distancia como en la literatura y el cine—, constituyendo un complejo sistema comunicativo. Por ello, desde el punto de vista pragmático, podemos establecer que en la lectura de una obra literaria dramática se produce un proceso de comunicación a distancia, siendo —lo más normal— un receptor, un individuo, el que establece relación, a través del texto, con el emisor; mientras que en la representación teatral (a través del texto espectacular), la comunicación es directa, es decir, presencial y el receptor, aunque individualmente conecte con lo que está pasando en el escenario, recibe la influencia del público que comparte dicha representación.

Además, como afirma Veltrusky (pág. 15):

Muchas obras han sido escritas no para ser representadas teatralmente, sino simplemente para ser leídas. Incluso más importante aún resulta el hecho

de que todas las obras dramáticas, no solo las obras para la lectura, son leídas por el público de la misma forma que los poemas y las novelas. El lector no tiene frente a él ni a los actores ni al escenario, sino solo el lenguaje. Muy a menudo, no se imagina a los personajes como figuras escénicas o el lugar de la acción como un espacio escénico. Y aun si lo hace, la diferencia entre drama y teatro se conserva intacta puesto que las figuras y los espacios escénicos corresponden entonces a significados inmateriales, mientras que en el teatro se constituye en los soportes materiales del significado.

Pero el proceso comunicativo del teatro se complica aún más. Por ejemplo, si se quiere representar —como lo ha hecho muy bien la Compañía Nacional de Teatro Clásico— *El Alcalde de Zalamea*, Calderón de la Barca se convierte en el emisor remitente; el adaptador del texto literario, el poeta Francisco Brines en esta ocasión, realiza las funciones de receptor del texto calderoniano y emisor del texto de la adaptación; el director, José Luis Alonso, se convierte a su vez en emisor y en receptor de las textualidades anteriores; los actores, por su parte, además de ser emisores y/o receptores de los parlamentos, adquieren la funcionalidad de receptores de las indicaciones del director y emisores para el público de una serie de mensajes, etc.³³ En conjunto, el espectador teatral (el receptor) contempla y degusta un texto, como producto final, que es recibido colectivamente (no se hace una representación solo para un espectador), que es momentáneo e irrepetible (una representación nunca es enteramente igual a cualquier otra) y que, a su vez, puede verse influenciado por sus reacciones (toses, ruidos, risas a destiempo, etc.). Emisores y receptores se van multiplicando sin cesar. Luego el proceso de comunicación en un espectáculo teatral es distinto del que se da en el acto de la lectura de cualquier obra literaria.

33 -Vid. de José Romera Castillo, “*El alcalde Zalamea* de Calderón y de Francisco Brines (Dos signos en una serie semiótica)”, en su obra *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1993, págs. 220-233).

Pero en lo espectacular —cuando una obra se lleva a escena— hay una semiosis o conjunción de una serie de sistemas sígnicos que hacen que estemos ante una realidad artística peculiar. Tadeuz Kowzan³⁴ ha distinguido, en principio, 13 sistemas sígnicos (a los que hay que añadir el de la recepción) en la constitución de lo teatral:

- Los referidos al *texto pronunciado*:

1) *La palabra*

Los signos verbales (los textos literarios dramáticos) están presentes en la mayoría de las manifestaciones teatrales y a lo largo de la historia del teatro han ocupado un puesto muy importante en la representación. Pero no podemos olvidar que hay espectáculos teatrales (aunque sean escasos, pero que en la actualidad proliferan con mayor intensidad) sin texto base alguno. Podemos afirmar, en general, que en los textos literarios son los signos verbales los que forman su sustancia; mientras que, en lo teatral espectacular, además de los signos verbales (aunque algunas representaciones carezcan de texto escrito como *Acto sin palabras*, de Beckett, mimos, ballet, etc.), aparecen otros no verbales de diversas facturas y funcionalidad.

2) *El tono*

El modo como *diga* las palabras un actor (a través de la entonación, el ritmo, la velocidad o intensidad) puede conferirles un valor semiológico suplementario a lo expresado en el texto dramático.

- Los referidos a la *expresión corporal*:

3 y 4) *La mímica del rostro y los gestos*

34 -En *El signo y el teatro* (Madrid: Arco / Libros, 1997).

Estos signos pertenecen a la kinésica y son de gran interés en la representación ya que hacen más expresivos y más significativos a los signos verbales que acompañan o sustituyen.

5) *El movimiento*

Otros signos kinésicos son los desplazamientos de los actores y sus posiciones en el espacio escénico (que adquieren una significación importante): entradas y salidas, diferentes modos de desplazarse (marcha lenta, rápida, vacilante, majestuosa, a pie, en una camilla, en coche, etc.), movimientos relacionados con otros actores, con los espectadores, con el decorado, movimientos colectivos, etc.

- Los referidos a las *apariencias exteriores del actor*:

6) *El maquillaje*

Este elemento sígnico se destina a destacar el rostro del actor y ayuda a reconocer, externamente, la fisonomía del personaje (bueno, malvado, satírico, etc.).

7) *El peinado*

Constituye un sistema semiológico importante en las puestas en escena, ya que puede ser un signo que indica la pertenencia a un ámbito geográfico o cultural, a una clase social, a una generación que se opone a lo tradicional (pelo largo, pintado, etc.).

8) *El vestuario*

La vestimenta adquiere siempre un gran valor (“el hábito hace al monje”, se dice popularmente), pero en el teatro el valor semiológico se incrementa para definir nada más verlo a un personaje (época histórica, clase social,

gustos, etc.). Ni que decir tiene, puede invertirse su valor (como en los casos anteriores) para dar un énfasis humorístico o satírico y otros fines.

- Los referidos al *aspecto del espacio escénico*:

9) *Los accesorios*

Son objetos existentes en la naturaleza y vida social que pueden transformarse en accesorios de teatro. Por ejemplo, la gaviota disecada, un accesorio en la obra de Chéjov, se convierte en un elemento semiótico muy significativo al indicar simbólicamente la idea de la aspiración frustrada de la libertad, mensaje fundamental de la obra. Todos los objetos *hablan* en un escenario.

10) *El decorado*

La escenografía consiste en representar un lugar (geográfico, social o a ambos a la vez), un tiempo (una época histórica), una estación del año, un interior o exterior, etc. Está muy relacionada con las artes plásticas y sus medios han ido variando a lo largo de los tiempos, debido a los condicionamientos técnicos y tecnológicos³⁵.

11) *La iluminación*

Es un sistema sígnico muy importante, sobre todo desde que se inventó la electricidad. En la actualidad, la iluminación tiene una importancia capital en las puestas en escena debido a los avances tecnológicos. Con el uso de la luz se consiguen efectos semióticos importantes: se aísla a un personaje de los demás, se intensifican o modifican los gestos, puede sustituir a decorados, etc.

- Los referidos a *efectos sonoros no articulados*:

35 -Vid. de César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico* (Madrid: Cátedra, 2003, 7ª edición).

12) *La música*

Es otro sistema *signico* que —como en el cine— adquiere un gran valor semiótico (significativo) y que ha adquirido un espacio específico en los espectáculos teatrales musicales (la ópera, la zarzuela, etc.). La música sirve para sugerir un estado de ánimo de los personajes, de su medio social; para resaltar alguna acción; para expresar algo diferente de lo que está sucediendo en el escenario (música suave y texto agresivo), etc.

13) *Los efectos sonoros*

Son los elementos de sonido que no pertenecen ni a la palabra ni a la música. Los ruidos tienen también una capacidad semiótica importante en el texto espectacular. Los hay naturales (ruidos de pasos, chirriar de puertas, etc.) o artificiales y pueden servir para expresar la hora (campanadas de reloj), el tiempo que hace (lluvia), el lugar (canto de pájaros, ruidos de coches), el movimiento (ruido de un coche que se aproxima o aleja), la atmósfera de solemnidad o inquietud (sirenas, susurro de abejas), etc., pudiéndose emplear diferentes medios desde la voz humana a todo tipo de procedimientos mecánicos.

En síntesis, podemos afirmar que los ocho primeros sistemas se refieren al actor; los dos primeros son signos auditivos; del 3 al 11 son signos visuales y los dos últimos son signos auditivos. Aunque algunos de estos signos son exclusivos de lo teatral (el telón, las bambalinas, las rampas del escenario, etc.) y no tienen sentido fuera de él; otros, aunque puedan tener valor fuera de la escena, adquieren otra significación y funcionalidad en la representación teatral. A ellos hay que añadir un signo más (el 14), el de la recepción³⁶.

36 -Una síntesis del método de Kowzan, aplicado a *La Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, puede verse en Antonio Tordera, “Teoría y técnica del análisis teatral”, en J. Talens, J. Romera *et alii*, *Elementos para una semiótica del texto artístico* (Madrid: Cátedra, 1979, págs. 155-199).

Por lo que no podemos —ni debemos— olvidar dos hechos, debidos a este plano:

- Que los textos dramáticos admiten diversas puestas en escena (como una novela permite diversas lecturas) en cada época o por diferentes estilos de dirección, según se usen de una manera u otra estos sistemas sígnicos.
- Que será el espectador el que dé valor significativo a cada uno de estos sistemas sígnicos según sea competencia teatral.

1.6. Para concluir

En la crítica, como en otros espacios científicos, afortunadamente no ha habido unanimidad de criterios a la hora de teorizar sobre el esplendente mundo de Talía. De ahí que, en principio, los enunciados *texto dramático* y *texto espectacular* hayan sido vistos, de un lado, como dos compartimentos estancos, separados por un muro infranqueable y ajenos el uno del otro; y que, por otra parte, se hayan querido considerar como dos factores copulados —eso sí, distintos, pero en relación— dentro de un mismo proceso; y finalmente, como una inexactitud, por acoger en el seno de lo espectacular todos los ingredientes necesarios para que lo teatral exista.

Pongamos un poco de orden en el debate. Al menos, desde nuestro punto de vista, que recoge teorías hasta ahora señaladas por eminentes críticos y que, por ende, se prestarán sin duda a la discusión. Sintetizando mucho, podemos afirmar que han sido tres las posturas críticas ante el hecho.

La primera, la más tradicional, es la mantenida por los que sostienen que el teatro pertenece de lleno al ámbito de la literatura y se niegan a desgajarlo de ella. Esta es la postura que han defendido, en general, muchos profesores y estudiosos de la literatura.

La segunda, por el otro extremo, es la sostenida por algunos teóricos (A. Helbo, M. de Marinis, etc.) y hombres de teatro (directores y actores) que consideran que lo teatral, cuando se lleva a la escena, constituye una parcela que nada tiene que ver con la literatura, puesto que el hecho teatral, por sus peculiaridades, tiene unas características propias que no están en el texto literario y, por tanto, constituye una parcela independiente del mundo literario, afirmando que lo espectacular es lo primordial.

En síntesis, el axioma básico es el siguiente: el teatro, cuando se lleva al escenario, en su globalidad, no constituye otro género literario sino otro arte, por lo que el texto dramático literario (sobre el que tradicionalmente se monta el espectáculo) tiene un gran peso específico, pero se integra en la literatura. Y otra cosa es al llevarlo a las tablas, con las modificaciones pertinentes (cada puesta en escena tiene su sentido peculiar, a través del montaje del director y de la actuación de los actores), en el seno del texto espectacular, que es el que reciben y ven los espectadores.

Como hemos visto, son muchos los problemas que plantea la relación del *texto dramático* y el *texto espectacular*. Por ello, podemos concluir señalando que los textos teatrales (escritos) pertenecen de lleno a la literatura, cuando tienen calidad artística —¿cómo no?— y, por lo tanto, pueden ser estudiados en las historias literarias. Pero cuando hay representación, el texto escrito es una varilla más del abanico —todo lo importante que se quiera—, una parte más, integrada en el conjunto de todos los elementos que articulan el espectáculo teatral. Así de sencillo y de claro. Dicho con palabras de Veltrusky (pág. 15): “El teatro no constituye otro género literario sino otro arte. Este utiliza el lenguaje como uno de sus materiales, mientras que para todos los géneros literarios, incluido el drama, el lenguaje constituye el único material, aunque cada uno lo organiza de manera diferente”. Así es, si así os parece.

2. *Juan Carlos y el teatro*

Jesús Rubio Jiménez ha estudiado con buen tino las aportaciones de Juan Carlos Rodríguez al teatro³⁷, que fueron muchas y significativas, dejando muy claro que “la reflexión sobre el drama burgués de Juan Carlos por tanto se movió entre los ilustrados Diderot o Moratín y la representación de lo privado que caracteriza el moderno drama burgués y por otro lado, en torno a Brecht, que formuló desde su particular militancia marxista el llamado teatro épico, concebido como un medio de análisis de las contradicciones de la sociedad capitalista y el lugar del pensamiento crítico en ella”.

Varias son las aportaciones de Juan Carlos al examen del teatro, entre las que destacaré algunas:

*Moratín o el arte nuevo de hacer teatro*³⁸ versa sobre el caso del drama burgués español. Sobre este ensayo opinaba su discípulo y poeta destacado Luis García Montero: “También fueron inolvidables las clases sobre Moratín y *El sí de las niñas*. La articulación de un contrato social entre lo privado y lo público en el siglo XVIII se había acompañado de definiciones ideológicas sobre la condición masculina (la razón, lo público) y de la condición femenina (el corazón, lo privado), marcos causantes de una injusta realidad machista. Ese prejuicio, y la trampa romántica de pensar que la rebeldía surge cuando los sentimientos desbordan la razón, me convencieron de la importancia de evitar que los sentimientos se separen de las razones y las razones de los sentimientos. Con Moratín y Espronceda formé mi opinión sobre los dogmas técnicos y razonables que acaban en cámaras de gas y los sentimientos identitarios que desembocan en genocidios” (https://www.infolibre.es/opinion/columnas/verso-libre/derecho-admiracion_129_1698126.html).

37 - “Juan Carlos Rodríguez y el drama burgués”, en *Álabe* 17 (2018), disponible en Juan Carlos Rodríguez y el drama burgués - Dialnet (unirioja.es).

38 -Granada: Caja General de Ahorros, 1991. Que incluye la edición facsímil de la *Vida de Guillermo Shakespeare* y la traducción de *Hamlet*, de Leandro Fernández de Moratín.

Lorca y el sentido. *Un inconsciente para una historia*³⁹ es “un ensayo a la búsqueda del sentido de los textos de Lorca, especialmente en el teatro, encuadrándolo fundamentalmente en el contexto histórico de su producción: el momento radical-democrático que propició el frentepopulismo en el período final de la IIª República española” (https://www.akal.com/libro/lorca-y-el-sentido_31468/).

Pero ha sido el teatro de Bertolt Brecht el que ha merecido una atención más pormenorizada. Además de algunas propuestas insertas en sus libros anteriormente citados⁴⁰, destacaré las siguientes:

- En su edición de *Brecht, siglo XX*⁴¹, se incluye un extenso y pertinente prólogo sobre lo que significó este importantísimo dramaturgo en la concepción teatral del siglo XX.
- Sobre el *Diario de trabajo* de Bertolt Brecht⁴², señala Jesús Rubio: “Su inmersión en el *Diario de trabajo* de Brecht fue ante todo una reflexión sobre el lugar y el papel del intelectual en la sociedad. Brecht, desde que se conoció a fondo en el sur de Europa tras sus grandes estrenos en el Berliner o en París en los años cincuenta, era una de las grandes referencias para los intelectuales comprometidos y su teatro épico un modelo” (en el estudio citado anteriormente).

39 -Madrid: Akal, 1994.

40 -Como “Brecht y el poder de la literatura” (capítulo V en *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*, cit., págs. 209-319). Recogido posteriormente en libro.

41 -Granada: Comares, 1999. Con versión italiana, *Brecht e il potere della letteratura* (Roma: Lithos 2002; con introducción de Francesco Muzzioli y traducción de Elena Palumbo Mosca).

42 -En “Algunas claves de lectura para el *Diario de trabajo*”, *Cuadernos de teatro* 1 (mayo de 1979), págs. 23-48 (que he podido leer gracias al envío del texto por Miguel Ángel García).

En síntesis —para no alargarme más—, Juan Carlos aplica sus reflexiones marxistas, en general, al estudio del teatro, no alejándose de sus postulados básicos tenidos en cuenta en sus análisis estrictamente literarios.

Tesela cuarta. Literatura y avances tecnológicos

La literatura (y el teatro) han tenido relación siempre con los avances tecnológicos. Y en nuestros días con las nuevas tecnologías⁴³. Veamos algunos aspectos sobre la primera.

1. *Literatura profética*

Uno de los anhelos más deseados del hombre ha sido poseer la capacidad de adivinar el futuro. Son muchos los ejemplos que al respecto se podrían reseñar. Indicaré dos casos referidos a un mismo hecho científico: Leonardo da Vinci, en la obra que luego se llamó *Código Atlántico*, de 1518, afirmó: “se hablarán los hombres de uno a otro hemisferio, y se entenderán sus lenguajes”; y Galileo, en el *Diálogo sobre los dos máximos sistemas*, en 1632, se refirió a la posibilidad de comunicar entre puntos distantes “mediante la simpatía de las agujas magnéticas”. Ni que decir tiene que ambos personajes se adelantaron a la radiotelegrafía que posteriormente inventó Guillermo Marconi.

La literatura tampoco ha estado alejada de la profecía, como ponen de manifiesto, por ejemplo, las obras de ciencia

43 -*Vid.* de José Romera Castillo, “Literatura y nuevas tecnologías”, en las Actas del VI seminario internacional del SELITEN@T, publicadas por José Romera Castillo *et alii* (eds.), *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor Libros, 1997, págs. 13-82) y “Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España)”, *Epos XXVI* (2010), págs. 409-420 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez37/public/view/bibliuned:Epos-2010-26-5200> y <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2010-26-5200&dsID=Documento.pdf>).

ficción⁴⁴ en general y las de Jules Verne, Asimov, etc. en particular. Pero no nos alejemos de la literatura española y de la centuria pasada. Los cambios de siglo, en general y a lo largo de la historia, han solido generar miedos, esperanzas y alguna que otra profecía. Situémonos a finales del siglo XIX. El periodista Nilo María Fabra anticipaba en sus cuentos, en 1889, cosas tan concretas como el *telefoteidoscopio*, una especie de televisión marciana controlada por el Gobierno; así como, sobre todo, la edición del *Diccionario de la lengua española*⁴⁵ de la Real Academia Española en CD-ROM, y de un periódico electrónico. El hecho se puede comprobar en *De la Luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*⁴⁶, una selección de textos preparada y prologada por Nil Santiáñez-Tió. Nuestro Julio Verne de turno no estaba muy descaminado, ya que, un milenio después, algunas de sus utópicas profecías, dentro de aquella revolución idealizada, iban a convertirse en realidad⁴⁷.

44 -Vid. de José Romera Castillo (ed.), *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2023); John Clute, *Enciclopedia ilustrada de la ciencia-ficción* (Barcelona: Ediciones B, 1996), etc.

45 -Madrid: Espasa Calpe, 1995 (PC CD-ROM).

46 -Barcelona: Sirmio / Quaderns Crema, 1995. Cf. la reseña de Jacinto Antón, “¡Tiembra Julio Verne! Una antología reivindica el papel pionero de la ciencia-ficción española”, *El País-Libros* (*Babelia* 209), 21 de octubre (1995), pág. 11. El volumen recoge trece relatos y cuatro fragmentos de novelas de escritores conocidos como Unamuno, Leopoldo Alas (*Clarín*) —que versa sobre el fin del mundo con una máquina de la muerte del doctor Judas Adambis—, José Martínez Ruiz (*Azorín*) —también sobre el fin de la humanidad—, Ramón Pérez de Ayala, o el cuento de Santiago Ramón y Cajal, “El pesimista corregido”, de 1905; así como otros relatos de autores hoy desconocidos como Enrique Gaspar —que hizo viajar en el artefacto llamado Anacronópete a Sindulfo García—, Juan Fernández —con las visiones amplificadas dos mil veces que tuvo en el Teatro Real del rostro de su novia—, Enrique Benito de Mendoza —hijo de un general de la Guerra de la Independencia, que alcanzó Júpiter—, el doctor Ojeda —con su pericia de poner ojos de orangután en un hombre—, Camilo Millán —con su sexo cibernético en “Una historia de amor en el siglo XXI”, de 1905—, etc.

47 -Fabra, por el contrario, no supo prever el avión ya que el viaje entre España y América se hace en tren por un túnel bajo el Atlántico.

2. *Literatura creadora de conceptos*

Pero para situarnos en nuestros días, la literatura tampoco ha sido ajena a la creación de nuevos conceptos en el mundo digital que nos rodea. Por ejemplo, William Gibson, en 1984, publicó la novela *Neuromancer* (traducida al español por *Neuromante*)⁴⁸, en la que empleó el término de *cyberspace* (ciberespacio) para definir el concepto del mundo del ordenador, en el que, por otra parte, se desenvuelven sus personajes.

3. *Literatura como precedente del hipertexto*

Como es sabido, “el hipertexto es un texto que contiene enlaces a otros textos, tratándose así de una estructura no secuencial que permite crear, agregar, enlazar y compartir información de diversas fuentes por medio de enlaces asociativos y redes sociales. El término fue acuñado por Ted Nelson alrededor de 1965”. El mundo digital, gracias al hipertexto, puede ofrecer apoyos de imágenes, de sonido, y quién sabe si en el futuro de olfato, a la literatura.

En el principio era... eran... Borges, Cortázar, Italo Calvino..., claros precedentes de la literatura hipertextual. Con *Seis propuestas para el próximo milenio* o *Si una noche de invierno un viajero* de Calvino y su multiplicidad; *Rayuela* con su fragmentariedad y sus dos posibilidades de lectura (la lineal y la multilínea) y Borges —siempre Borges— con su creatividad compleja y peculiar (*El jardín de los senderos que se bifurcan*), se convierten, entre otros, en unos claros precedentes de lo que posteriormente sería lo hipertextual.

48 -Barcelona: Minotauro, 1993, 3ª ed., con traducción de José Arconada Rodríguez y Javier Ferreira. Cf. otras obras traducidas de Gibson, *Conde Cero* (Barcelona: Minotauro, 1993, 2ª ed., con traducción de José Arconada y Javier Ferreira) y *Mona Lisa acelerada* (Barcelona: Minotauro, 1993, con traducción de José Arconada).

4. Como argumento literario

El mundo del ciberespacio ha empezado a ser frecuentado en el arte y ha entrado ya como materia narrativa en diversas creaciones artísticas. En la literatura reciente, el tema de las nuevas tecnologías ha sido abordado por autores como William Gibson e Italo Calvino —ya citados—, el norteamericano Gore Vidal, Douglas Coupland, etc. Y en España figuran nombres como los de Suso del Toro, en *La sombra cazadora*; Arturo Pérez-Reverte, en *La piel del tambor*; José A. Millán, en *Nueva Lisboa*; Carlos Cañeque, en *Quién*, entre otros. Se podrían añadir al respecto otras obras más. Pero avancemos...

Tesela quinta. Inteligencia artificial

1. Pórtico

El célebre dicho de *La verbena de la Paloma*, “hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad”, se ha hecho vivamente patente. Nuestra sociedad —la *aldea global* de Marshall McLuhan⁴⁹ o la *aldea Babel*⁵⁰ —, con un voraz apetito de consumir todo tipo de información, a través de unos medios técnicos cada vez más numerosos y más sofisticados, necesita establecer un compromiso entre el pasado y el presente (inserto en la modernización y el progreso tecnológico). El mundo actual es, por lo tanto, una aldea global, en la que la cantidad de información acumulada es gigantesca con un ritmo de modificación extremadamente rápido.

49 -Vid. de Marshall McLuhan y B. R. Powers, *La aldea global* (Barcelona: Gedisa, 1996); Marshall McLuhan, *La galaxia Gutenberg* (Barcelona: Planeta-Agostini, 1985 y Barcelona: Círculo de Lectores, 1993; con traducción de Juan Novella). McLuhan, muerto en 1980 —autor también de otro eslogan muy conocido: “el medio es el mensaje”— ha vuelto a ponerse de moda, gracias a los *cyberpunks*. Cf. además los trabajos, entre otros, de C. J. Hamelink, *La aldea transnacional* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981); Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (Barcelona: Lumen, 1988); Oscar Calabrese, *La era neobarroca* (Madrid: Cátedra, 1989); Varios Autores, *Video culturas de fin de siglo* (Madrid: Cátedra, 1990), etc.

50 -Vid. de Varios Autores, *La aldea Babel* (Barcelona: Deriva, 1994).

A lo largo de la historia han sido tres las grandes revoluciones que han dejado huella en las manifestaciones humanas, en general, y en las artes (dentro de las cuales se inserta la literatura y el teatro), en particular: la primera, se manifestó por el paso de la oralidad a la escritura; la segunda, llegó con la invención de la imprenta, en 1492 —que provocó múltiples transformaciones en la sociedad europea—; la tercera, llegó con el advenimiento no hace muchos años todavía de las nuevas tecnologías, o dicho de otro modo, de lo digital y cibernético. La humanidad pasó del bisonte a la realidad virtual, o si se prefiere, del *homo sapiens al homo digitalis*⁵¹.

Se ha abierto un nuevo camino hacia el futuro en las postrimerías del siglo XX, como se ha encargado de exponer Bill Gates —el presidente de Microsoft, la compañía de *software* más importante del mundo— en su libro *The Road Ahead*⁵², traducido al español bajo el título de *Camino al futuro*⁵³, escrito por dos periodistas aunque no se haga constancia de ello, presentado el 24 de noviembre de 1995 en todo el mundo de una forma simultánea, en el que reflexiona sobre la sociedad del futuro⁵⁴ y expone los efectos y utilizaciones de las nuevas tecnologías en las que anda trabajando.

Por su parte, el director, desde 1985, del Laboratorio de Medios del Massachusetts Institute of Technology (MIT), llama-

51 -Vid. de José Romera Castillo, “La comunicación digital”, en su obra *Teselas literarias actuales* (Madrid: Verbum, 2023, págs. 838-840).

52 -La versión original, editada en Estados Unidos por la editorial Viking, va acompañada de un CD-ROM, eliminado en la traducción española. La versión francesa, *La route du futur* (París: Laffont, 1995).

53 -Madrid: McGraw-Hill, 1995, con traducción de F. O. Chaparro. Reseñado por José B. Terceiro, “Bill Gates vuelve a la carga”, en *El País* (*Babelia* 215), 2 de diciembre (1995), pág. 18. Cf. además Adrian King, *Windows 95* (Madrid: McGraw-Hill, 1995); Jaime de Yraolagoitia, *Windows 95* (Madrid: Paraninfo, 1996), etc. El millonario norteamericano, además de contribuir a este mundo digital, ha creado con las nuevas tecnologías un modelo empresarial de éxito, como ha estudiado su compatriota Randall E. Stross, *El estilo Microsoft* (Barcelona: Grijalbo, 1997).

54 -Señala, por ejemplo, que podremos ver con nuestra propia cara y nuestra propia voz *Lo que el viento se llevó*, reemplazando a las de Vivien Leigh o Clark Gable.

do por *The Economist* “el gurú del ciberespacio”, Nicholas Negroponte, en el volumen *Being Digital*, traducido como *El mundo digital*⁵⁵, ha plasmado su visión de este futuro (in)mediato).

La semiótica de la cultura, tan atenta siempre a profundizar en las interacciones del hombre con su medio, ha mirado tanto al pasado como al presente, con el fin de analizar y evaluar el estudio de los signos en el seno de la vida social, como con tanto tino Ferdinand de Saussure postulaba. Es hora de situarnos en el presente, pero con la mirada fija en el futuro (in)mediato, para intentar examinar, aunque sea brevemente, y de una forma muy incompleta, el impacto que la inteligencia artificial tiene en la actualidad en la literatura y el teatro. Se ha producido, y se está produciendo, sin duda, una nueva forma de comunicación, una semiosis muy particular en los diferentes aspectos que conforman el sistema comunicativo, en la que los humanos ven alterado el modo de comunicación por artilugios y algoritmos que crecen de una manera exponencial.

Dejo a un lado los recursos de las nuevas tecnologías (Internet, redes sociales, etc.), que también hemos estudiado en nuestro centro de investigación en varios Seminarios⁵⁶. Quisiera fijarme en una nueva tesela que se abre a la humanidad, la inteligencia artificial, de la que soy un neófito, un mero aprendiz. Pero como ha llegado para quedarse es necesario reflexionar algo sobre ella.

55 -Barcelona: Ediciones B, 1995, con traducción de Marisa Abdala. Reseñado por José Manuel Sánchez Ron, “Un futuro digital”, en *El País* (Babelia 212), 11 de noviembre (1995), pág. 15.

56 -Vid. de José Romera Castillo (ed.), *Literatura y multimedia*. Actas del VI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (Madrid: Visor Libros, 1997); *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*. Actas del XIII Seminario Internacional del SELITEN@T (Madrid: Visor Libros, 2004); y *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, Actas del XXII Seminario Internacional del SELITEN@T (Madrid: Verbum, 2013). El XXXIV Seminario internacional versará sobre *Literatura, teatro e inteligencia artificial* (25-27 de junio de 2025). Cf. además de José Romera Castillo, “Inteligencia artificial y literatura”, en *Ideal. Diario Regional de Andalucía*, 9 de mayo (2024), pág. 21, que puede leerse en el *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada* 22 (enero-junio, 2024), pág. 215: <https://academiadebuenasletrasdegranada.org/wp-content/uploads/2024/08/Boleti%CC%81n-n%-C3%BAmero-22-Enero-Junio-2024.pdf>.

2. Algo sobre la Inteligencia Artificial

A todo lo anterior se ha unido la llegada de la inteligencia artificial que, sin duda, está ya y va a modificar sustancialmente nuestras vidas. Con lo bueno y con lo no tan bueno. Ha nacido una nueva cultura, un nuevo paradigma, en el que su impacto ha revolucionado y sigue revolucionando el mundo de hoy. Supongo que ha nacido el *homo artificialis*.

2.1. Un avance

En este primer apartado, reproduzco lo que yo escribía en 1997 sobre la IA⁵⁷. Desde siempre la inteligencia del hombre, la inteligencia natural por antonomasia (la racional), es la que ha regido el planeta. En la actualidad, junto a ella, se ha conocido otro tipo de inteligencia, la Inteligencia Emocional⁵⁸, referida a la comprensión de los propios sentimientos, reconocimiento de los ajenos y control de la emoción. Ambas, según Goleman, están interrelacionadas, se influyen mutuamente y pueden educarse. A ellas hay que añadir, en la esfera de nuestro mundo, otra modalidad de inteligencia, la llamada Inteligencia Artificial⁵⁹ —así, con

57 -José Romera Castillo, “Literatura y nuevas tecnologías”, cit., págs. 15-16.

58 -Cf. de Daniel Goleman, *Inteligencia emocional* (Barcelona: Kairós, 1997, con traducción de David González Raga y Fernando Mora).

59 -La bibliografía sobre la inteligencia artificial es muy amplia. *Vid.* R. Valle *et alii* (eds.), *Inteligencia artificial. Introducción y situación en España* (Madrid: Fundesco, 1984); H. C. Mishkoff, *A fondo: inteligencia artificial* (Madrid: Anaya, 1988); L. E. Frenzel, *A fondo: sistemas expertos* (Madrid: Anaya, 1989); las Actas *Uncertainty in Artificial Intelligence: Proceedings of the 7th Conference* (San Mateo, California: Morgan Kaufmann, 1991); G. Bernard, J. Feat, P. San Ginés y V. Sabido (eds.), *Caminos del texto. Primer Congreso franco-español de textos e inteligencia artificial. Edición científica* (Granada: Universidad, 1994); Iuri Lotman, “Cerebro-texto-cultura-inteligencia artificial”, en *Semiosfera* 2 (1994), págs. 73-100; Jack Copeland, *Inteligencia artificial* (Madrid: Alianza, 1996); Elaine Rich, *Inteligencia artificial* (Madrid: MacGraw-Hill, 1996); Enric Trillas, *La inteligencia artificial* (Madrid: Debate, 1998) —en el que con una orientación didáctica e informativa estudia las capacidades y limitaciones de los procesos informáticos, poniéndolos en relación con la inteligencia humana—, etc.

mayúsculas—, entre cuyos máximos patriarcas figuran Marvin Minski y Seymour Papert. Según José Antonio Marina⁶⁰, la IA “es la ciencia que diseña computadoras para que hagan ‘cosas que requerirían inteligencia, si las hicieran personas’ (Minski)”⁶¹. Es bueno recordar que, en su día, se celebró una partida de ajedrez entre Kasparov y un programa diseñado por IBM. Afortunadamente, en aquella ocasión, ganó Kasparov. Pero después, lo hizo ya la máquina ¿Seguirá ocurriendo algo parecido en el futuro?

Se ha establecido un profundo debate sobre la capacidad de *pensar* de las máquinas y si esta inteligencia se puede poner en parangón con la inteligencia humana⁶². Desde los que se oponen a la vida estrictamente biológica de la inteligencia artificial, que numéricamente son los más hasta ahora, hasta los que sostienen que la máquina puede tener *vida*, por su proceso dinámico, como postulan Chris Langton —fundador de la vida artificial—,

60 -“Filosofía de la Inteligencia Artificial (IA)”, en *ABC Cultural* 225, 23 de febrero (1996), pág. 58. Señala que los problemas planteados por la inteligencia artificial son variados, siendo por ello las discusiones muy apasionadas; para proseguir luego: “los protagonistas, Hubert y Stuart Dreyfus, los Churchland, Searle, Fodor, Putnan, Haugeland y algunos más. Aparecen con cierta frecuencia los nombres de Heidegger y Merleau-Ponty. Comienza a haber bibliografía disponible. No hace mucho se han publicado en castellano *De la filosofía a la Inteligencia Artificial*, de José Negrete (Noriega, México), y *Filosofía de la Inteligencia Artificial*, una recopilación de textos básicos elaborada por M. A. Boden. De Daniel Dennet, otro de los protagonistas [por haber trabajado sobre el tema]. Mientras tanto, los que quieran acercarse al tema pueden leer tres estupendos libros escritos por mujeres: *Inteligencia Artificial y hombre natural* (Tecnos), de Margaret Boden; *Máquinas que piensan* (Tecnos), de Pamela McCorduck; y *El segundo Yo* (Galápago, Argentina), de Sherry Tulde”.

61 -Marina no acepta una concepción globalizadora al señalar que “Algunos entusiastas —por ejemplo, Pylyshyn— consideran que es la ciencia de la inteligencia en general, con independencia de que se instale en organismos vivos o en máquinas. Con frecuencia el fervor es miope”.

62 -Como realiza Iuri Lech, “Mente, tecnología y comunicación”, en *El País* (*Babelia* 360), 3 de octubre (1998), pág. 12, al reseñar los libros de Claus Emmeche, Eric S. Grace, John Harris, Enric Trillas, Ignacio Ramonet, Sherry Turkle y Luis Ángel Fernández Hermana (citados aquí anterior o posteriormente).

James Watson y Francis Crick —padres de la biotecnología—, Edward Fredkin —físico y empresario de ordenadores que compara el universo a un ordenador gigante—, Claus Emmeche⁶³ —biólogo danés—, Eric S. Grace⁶⁴, etc., culminando en John Harris⁶⁵, que desde una visión bioética plantea el interrogante de la superselección humana a la que podemos estar abocados con la eugenesia o la manipulación de los genes defectuosos. En suma, un tipo de *vida* que surge en la pantalla, como postula Sherry Turkle⁶⁶, y que posee un tipo de inteligencia nueva, la llamada *artificial*, con la que los seres humanos tienen cada vez una relación más estrecha.

2.2. Algo más...

Añado a lo anterior lo siguiente, aunque sea muy brevemente. Como se indicó anteriormente, la IA no es la única inteligencia adjetivada. Además de la nuestra, la humana, la natural, se encuentra otra rama destacada, la de la *inteligencia emocional*, que se ocupa del mundo de los sentimientos en el ámbito de las subjetividades dentro del espacio de la psicología, de cuya existencia dio fe, aunque a su manera, Flaubert en la excelente novela *La educación sentimental*. Y que, sin duda, falta, todavía, en la Inteligencia que vamos a tratar.

Junto a estas dos inteligencias ha surgido la llamada inteligencia artificial (IA), que se ha definido como la combinación de algoritmos, a través de los ChatGPT y sus semejantes, que

63 -En su obra *Vida simulada en el ordenador* (Barcelona: Gedisa, 1998, con traducción de Carlos de la Reta).

64 -*Biotecnología al desnudo* (Barcelona: Anagrama, 1998, con traducción de David Sampau).

65 -*Superman y la mujer maravillosa* (Madrid: Tecnos, 1998, con traducción de Michel Angstadt).

66 -*Life on Screen* (Nueva York: Simon & Schuster, 1996), con traducción de Laura Trafi, *La vida en la pantalla* (Barcelona: Paidós, 1997).

se programan para que una máquina realice acciones que hasta ahora hacían los seres humanos, al poder generar textos, imágenes u otros medios. Esta modalidad de IA Generativa va ocupando, cada vez más, una fuerte presencia en diversos ámbitos de la sociedad.

Como ha escrito Antonio L. Flores Galea⁶⁷, “en el torbellino de avances tecnológicos que caracterizan a la actualidad, una nueva categoría de herramientas digitales lideradas por la IA está abriendo puertas a lo que hasta hace poco se consideraba inaccesible”. Desde que en agosto de 1955 se propusiera llevar a cabo un estudio en el Dartmouth College para ver cómo cualquier característica de la inteligencia humana puede ser utilizada por una máquina, los avances han sido constantes, al incrementar “las capacidades de la máquinas para emular, expandir y complementar la inteligencia humana, que promete transformar los paradigmas en los que se sustenta nuestra vida personal, los sistemas de gobierno y el orden social, económico” —y cómo no el artístico (escritura, música, pintura)—.

En el conocimiento de hoy hay tres tipos de inteligencia artificial, según Flores Galea: la generativa, la descriptiva (para super grandes volúmenes de información) y la predictiva (capacidad de anticipación). Para nuestro caso, de momento, es la generativa la que nos interesa, con herramientas como el ChatGPT que han demostrado que las máquinas no solo pueden procesar datos y resolver problemas predefinidos, sino también crear contenido original, simulando capacidades creativas que, hasta ahora, se atribuían exclusivamente al ser humano: “entrenadas con vastas cantidades de datos, pueden generar textos, imágenes, música e incluso programas informáticos de manera sorprendentemente coherente y relevante”.

67 -En “Avances recientes en inteligencia artificial generativa, predictiva y descriptiva”, en *Acta, Revista digital de Acta* (2024), disponible en <https://www.acta.es/recursos/revista-digital-manuales-formativos/767-214>.

Ante ella, como ante cualquier innovación, emergen dos posturas divergentes: la de los que la satanizan y la de los que la defienden (los *apocalípticos* y los *integrados*, en palabras de U. Eco). Entre los primeros —por poner algún ejemplo— figura Noam Chomsky, quien propone llamarla, por lo que es y hace, un "software de plagio", ya que "no crea nada, sino que copia obras existentes" "alterándolas lo suficiente como para escapar de las leyes de derechos de autor"; mientras que entre los segundos figura el Nobel de Literatura chino, Mo Yan, quien la defiende, porque "todo avance científico dota a la literatura de nuevas alas".

En ella no es oro todo que reluce, ya que puede tener implicaciones éticas, ideológicas, sociales, laborales, etc. capaces de crear —entre otras funciones— "verdades a la medida de quien la maneje", servir de discriminación laboral, racial, étnica, ser un eje manipulador económico (por las grandes empresas) e incluso atentar contra la sostenibilidad del planeta, al consumir una ingente cantidad de energía, etc., etc. La IA, según Flores, "no es solo una herramienta, sino un agente transformador cuya evolución requiere una reflexión crítica y multidisciplinar".

Frente a los peligros que puede generar, que son muchos y variados, es necesario legislar al respecto, como ha hecho la Comunidad Europea, aunque es difícil hacerlo sobre algo que crece y cambia en cada momento. En España hay ya algunas pautas para su uso, pero falta todavía una legislación más particular al respecto.

Como no me puedo ocupar de trazar su génesis, sus características, sus peligros —que los tiene y muchos—, porque el tiempo lo impone, traeré a colación algunas actividades —pocas— de utilidad que la inteligencia artificial generativa ha traído al ámbito de la literatura y el teatro, porque no he venido a tratar sobre ella, sino de algunos usos útiles —pocos— de la misma en estos campos, dejando de lado el asunto en el ámbito docente, donde

los trabajos asignados a los alumnos y su evaluación van a sufrir cambios en el futuro (y en el presente).

3. *Algunas aplicaciones de la IA en la lengua y la literatura*

3.1. La IA y la lengua española

Iniciaremos este apartado con algunas aplicaciones de la IA a la lengua española, hablada por cerca de 600 millones de personas, siguiendo los parámetros de lo expuesto por la académica Asunción Gómez-Pérez en la segunda parte de su discurso de ingreso en la Real Academia Española, *Inteligencia artificial y lengua española*⁶⁸, y en declaraciones posteriores a través del proyecto LEIA (Lengua Española Inteligencia Artificial), que tiene como fin “promover y validar el buen uso del español normativo en el ámbito de la IA” y que ofrecerá herramientas gratuitas para el usuario junto a un insólito observatorio de neologismos de ámbito panhispánico. Señalaba la académica:

La web de la Academia, con más de veinte millones de consultas mensuales, ha sabido atraer a hispanohablantes de todo el mundo, procedentes principalmente de España, México, Argentina, Perú y Colombia, en este orden, y de muchos otros países. Las personas conocen los materiales de la corporación, pero ahora toca que las grandes empresas tecnológicas y las empresas de base tecnológica comiencen a emplearlos en sus desarrollos. Para que esto sea posible, se requiere una transformación que facilite que las máquinas usen los materiales de la RAE directamente, sin intervención humana (pág. 100).

68 -Madrid: RAE, 2023. Que puede leerse también en <https://www.rae.es/sites/default/files/2023-05/Discurso%20de%20ingreso%20de%20Asuncion%20Gomez-Perez.pdf>.

Indicaba que en 2025 tres nuevas herramientas digitales vinculadas al proyecto LEIA ampliarán sus servicios a los hablantes del idioma:

- Un verificador ortográfico, gramatical y léxico que atenderá dudas concretas.
- Una herramienta en la que los usuarios podrán plantear dudas lingüísticas más abstractas.
- Un observatorio de neologismos, “una gran base de datos construida y constantemente actualizada con textos tomados de los medios de comunicación, las redes sociales, los blogs y las obras académicas que incluyan palabras y expresiones que no aparecen en los diccionarios de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE)”, que será de ámbito panhispánico.

Es de interés que la IA se aplique a la lengua española porque en ella se basa la lengua literaria, aunque esta tenga, en algunos aspectos, un uso más abierto y permisivo. Atención, pues, a lo que se avecina.

3.2. En la traducción

LA IA resulta muy útil en este ámbito. La tecnología de los traductores automáticos ha avanzado a una velocidad exponencial, siendo habituales en las conversaciones entre individuos de diferentes lenguas o para la lectura de obras (AGP, pág. 128). El progreso de la traducción automática augura el final de Babel porque las diferencias lingüísticas acabarán siendo superadas gracias a esos programas inteligentes, de modo que no tendremos que soportar la maldición bíblica de tener

que aprender otros idiomas para mejorar nuestra capacidad de comunicación. Podremos hablar con cualquiera con absoluta simultaneidad entre la expresión originaria y la derivada de la traducción. Pero hay que tener en cuenta la enorme importancia de que las máquinas sean entrenadas con los vocabularios adecuados y que manejen correctamente el sistema entero de la lengua (pág. 129).

Pero ¿en la traducción literaria? Puede facilitar la labor traductora, sin duda, pero en este momento carece del valor humano, emocional, que todavía es una pieza clave de la traducción literaria. Por lo que, como se ha dicho, en la traducción mediada por este método se pierde la voluntad inicial del escritor de un libro, su primitiva intencionalidad, estilometría, cultura e incluso autoría. Lo mejor será una unión de lo humano con lo digital⁶⁹.

3.3. La estilometría

Como se ha dicho, la estilometría es una aplicación destinada a examinar el estudio lingüístico fundamentalmente en el lenguaje escrito, aunque también se ha aplicado con éxito a la música y a la pintura. Esta metodología se puede emplear para atribuir autoría a documentos anónimos o de dudoso autor. Es muy apta para su empleo tanto en el ámbito jurídico como también en el literario y teatral⁷⁰.

3.4. Investigación histórico-literaria

69 -A este respecto, recomiendo el volumen de José Francisco Ruiz Casanova *¿Sueñan los traductores con ovejas eléctricas? La IA y la traducción literaria* (Madrid: Cátedra, 2023).

70 -Vid. de Francisco Javier Blasco Pascual y Cristina Ruiz Urbón, *Análisis de textos desde la estilometría* (Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2023).

Una utilización productiva ha sido el empleo de los mecanismos de la IA en la investigación histórico-filológica, en obras especialmente de nuestros clásicos. Por ejemplo, este tipo de investigación rigurosa también está aprovechando estos nuevos recursos, como ha ocurrido en el caso del descubrimiento de *La francesa Laura*, una obra teatral desconocida, que finalmente se determinó que era de Lope de Vega (1562-1635) por parte de los investigadores Álvaro Cuéllar (Universidad de Viena) y Germán Vega (Universidad de Valladolid), tras una intensa labor que aúna el empleo de técnicas informáticas avanzadas con la investigación filológica tradicional. Se ha puesto en escena y se ha publicado por la editorial Gredos por los mencionados investigadores (<https://www.bne.es/es/noticias/francesa-laura-lope-vega-identificada-bne-disponible-sello-gredos>).

3.5. Creación literaria / escritura creativa

La inteligencia artificial tiene la posibilidad de crear literatura. Las máquinas, que empezaron por recomendarnos qué leer, son ya capaces de escribir poemas, relatos e incluso guiones cinematográficos. Los ordenadores han dejado de ser herramientas de ayuda a los creadores humanos para convertirse en entidades creativas en sí mismas, como explica Ramón López de Mántaras en el libro *El próximo paso. La vida exponencial*, que se puede descargar gratuitamente en la web del proyecto OpenMind de BBVA (<https://www.bbva.com/wp-content/uploads/2024/07/BBVA-OpenMind-libro-El-proximo-paso-vida-exponencial1.pdf>).

La inteligencia artificial está revolucionando la forma de crear literatura, analizarla (estudiarla) o gestionarla (corrección de textos, creación de libros e imprenta, etc.). Por ejemplo, se ha desarrollado un software capaz de escribir con el estilo de cualquier autor; por ejemplo, de Miguel de Cervantes. Como se ha escrito, “la inteligencia artificial puede analizar personajes y tra-

mas exitosos en obras literarias y utilizar ese conocimiento para generar nuevas ideas. Algunos sistemas de IA incluso pueden crear personajes con características y motivaciones únicas, así como la IA ha empezado ya como ente-autor de creación literaria, por imitación, a desarrollar tramas complejas y sorprendentes” (en Google). La IA ha empezado ya como un ente-autor de creación literaria, pero de momento, en general, por imitación.

3.6. Crear poemas

En la actualidad hay muchas herramientas que permiten crear un poema con inteligencia artificial. A continuación, vamos a citar algunas de las más reseñables y con las que es posible generar versos en cuestión de segundos, siguiendo a Carlos Rodríguez (<https://www.exlibric.com/escribir/hacer-poema-inteligencia-artificial-tutorial/>):

- *Canva*: “el editor de imágenes online ha ido incluyendo, poco a poco, herramientas de inteligencia artificial entre la que encontramos un creador de textos. Dentro de las funciones de ‘escritura creativa’ podemos dar una serie de instrucciones para aprovechar estas funcionalidades como generador de poemas”.
- *AI Poem Generator*: “a diferencia de la herramienta anterior, este generador de poemas no funciona con un sistema de créditos, o exige un pago para aprovecharlo sin límites. Eso sí, tendrás que ser muy concreto en tus instrucciones ya que sí que limita los caracteres con los que dar las pautas a esta IA en la creación de versos”.
- *Parafrasear*: “una alternativa a *AI Poem Generator* en español que también resulta una opción gratuita para crear

poemas con inteligencia artificial. Eso sí, ten en cuenta, una vez más, que ante ti vas a tener un limitador de caracteres con los que dar instrucciones en la generación de poemas, por lo que te va a tocar ser muy concreto en tus pautas”.

- *Creador de textos* (generador de poemas): “para aquellos que carezcan de capacidad de síntesis, esta herramienta los puede ayudar a superar la limitación de caracteres de la anterior opción. Si bien no hay opción ilimitada de instrucciones, sí que es algo mayor que en el resto de ejemplos”.
- *Free AI Poem Generator*: “una extensión de Google Chrome muy útil a la hora de crear poemas online. Entre sus funciones destaca la posibilidad de elegir el idioma en el que vas a generar estos versos y el tono que le quieres aportar, ¡hasta es posible redactar haikús! Ah, y a diferencia del resto de generadores, no tendrás un limitador de caracteres a la hora de dar instrucciones a la inteligencia artificial”.

3.7. Un caso práctico

Nos basaremos en la plataforma *AI Poem Generator*, en la que daremos a la IA una serie de instrucciones tales como las palabras clave que debe tener en cuenta para componer los versos, el tipo de poema, de rima, que queremos y otros detalles, según se nos dice en la aplicación.

- Paso 1. Abrimos la página web de *AI Poem Generator*, no habrá que buscar en submenús ni nada por el estilo, directamente veremos el espacio en el que indicar las

instrucciones para crear nuestro poema con inteligencia artificial.

- Paso 2. Indicamos las instrucciones: tendremos que elegir una serie de palabras clave que marcarán la temática a la hora de crear un poema online aprovechando esta herramienta de inteligencia artificial, también habrá que indicarle el tipo de rima que queremos y las estrofas que compondrán la creación.
- Paso 3. Pulsar el botón “generar poema”.
- Paso 4. Obtener resultados.

A continuación, usando la entrada de Parafrasear (<https://parafrasear.org/creador-de-poemas/>), le dijimos a la IA que hiciese un romance sobre La Alhambra. Este fue el resultado:

Romance sobre la Alhambra

En la Alhambra la luna canta,
bajo un manto de estrellas brilla,
susurros de amor que levanta,
el romance en cada orilla.

Suenan fuentes con dulzura,
las aguas cuentan historias perdidas,
de amores que en la noche son pura,
y sueños que encantan las vidas.

Caminos de piedra, huellas antiguas,
sombras de amantes entre las flores,

el aroma a jazmín que abriga,
redime los vastos dolores.

No hace falta añadir nada más ante un texto un tanto mediocre de calidad literaria. Pero en otras ocasiones, si está bien entrenada, la máquina produce textos de alta calidad artística. Por lo que invito a probar pidiéndole a la IA que produzca un poema dándole unas instrucciones a través de unas pocas palabras clave y un formato elegido.

En un primer momento la inteligencia artificial generativa puede parecer útil e incluso sorprender al crear un poema. Sin embargo, como se ha dicho, “a poco que hagas más intentos se ve que hay patrones que se repiten, generando versos muy similares que carecen del toque único que es capaz de otorgar un escritor. Falta de ‘humanidad’ que es lo que hace de la poesía el género que es: el espacio en donde el ser humano transmite sus sentimientos. Pero hasta la fecha, ninguna tecnología ha sido capaz de experimentar sentimientos. Y, sin ellos, la poesía carece de lo que la hace tan especial”. Pero, de momento, nos pueden dar gato por liebre...

3.8. La obra de un robot poeta llega a las librerías

Más lejos ha llegado la editorial pekinsa Cheers Publishing, que ha llevado a las librerías el poemario *La luz solar se perdió en la ventana de cristal*, firmado por un autor hasta ahora desconocido: Microsoft Little Ice. Este algoritmo, creado por el gigante de la informática, tras haber memorizado sonetos de 519 poetas, ha logrado generar 10.000 poemas, en 2.760 horas, de los que en el volumen se publica una selección de 139 poemas. Según los promotores del poemario, “un poeta de carne y hueso habría tardado un siglo en generar los 10.000 sonetos que supo crear Little Ice”. Algunos de ellos se han difundido en las redes sociales bajo distintos pseudónimos y han sido muy pocos los internautas que han podido identificar la naturaleza del autor de los versos (<https://www.elmundo.es/cultura/2017/05/31/592eae-b9468aeb927e8b45a1.html>).

3.9. Creaciones de la IA en otros géneros

La IA puede crear relatos (más o menos extensos), ensayos, obras de teatro, TFM, tesis de doctorado, etc., que espero tratar en otra ocasión.

3.10. LA IA y el teatro

Para terminar —además de lo indicado anteriormente sobre *La francesa Laura*, de Lope de Vega—, quisiera indicar muy brevemente algunas utilidades de la IA en el teatro. Pero antes tomo prestado un texto producido por la IA sobre la autoría teatral:

¡Hola! La inteligencia artificial ha revolucionado muchos aspectos de nuestra vida, incluida la autoría dramática. Con la capacidad de generar texto de manera rápida y eficiente, las IA pueden ser una herramienta útil para los escritores en la creación de guiones y diálogos. Sin embargo, es importante recordar que la creatividad y la emoción humanas son elementos esenciales en el arte dramático, por lo que la colaboración entre humanos y IA puede ser la clave para lograr resultados realmente impactantes. ¿Hay algo más en lo que pueda ayudarte? (ChatGPT, 1 de julio de 2024).

3.10.1. Creación teatral

Por ejemplo, *Una isla* es una obra de teatro que escribió, en parte, la inteligencia artificial, ya que la Agrupación Señor Serrano da un paso más en la creación y trata de tú a tú a la IA en un diálogo de esta con Álex Serrano y Pau Palacios, subida al escenario del Grec Festival de Barcelona de 2023 ([https://es.wikipedia.org/wiki/Una_isla_\(Teatro_digital\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Una_isla_(Teatro_digital))).

3.10.2. Materia temática

También las dramaturgias se han servido de la IA en sus temas, como por ejemplo en *Sabes que las flores de plástico nunca han vivido, ¿verdad?*, de Mireia Gabilondo, estrenada en el María Guerrero / Sala de la Princesa, que estuvo en cartel del 18 de octubre al 24 de noviembre de 2024. En ella, Yoldi se refiere a José Manuel, un prestigioso psicoterapeuta que, por una parálisis cerebral, se ve abocado a una dependencia total y que solo habla con su psiquiatra de una relación muy íntima que mantiene con Alexa, una inteligencia artificial (<https://dramatico.mcu.es/evento/sabes-que-las-flores-de-plastico-nunca-han-vivido-verdad/>).

3.10.3. Actuación

Incluso ya están actuando los robots en escena, como el caso —según he leído— de *Sayonara*, del japonés Oriza Hirata, estrenada en Japón en 2010 por la compañía de teatro Seinendan, protagonizada por Tania, una actriz “que ha caído gravemente enferma luego de quedar afectada por la radiación de un accidente nuclear”, y Leona, un robot humanoide, que interactúa con actores humanos, con un papel no asimilable a las marionetas, en la medida que este actor-robot actualiza o cambia la división entre lo vivo y lo artificial en el escenario, “tratando de escenificar lo que significa la vida y la muerte para humanos y para robots”, pretendiendo establecer un puente entre artes y ciencia (<https://www.alternativateatral.com/obra56717-sayonara>). Ya tenemos la primera actriz androide en una obra teatral llevada posteriormente al cine por Koji Fukada (2015).

3.10.4. Otros aspectos

Desde siempre el teatro ha estado muy atento y ha recogido en su seno las innovaciones tecnológicas, fundamentalmente

desde el Siglo de Oro, y muy especialmente con la llegada de la energía eléctrica, con la que la iluminación adquirió una suma importancia. Ahora, la revolucionaria IA puede prestar ayuda para mejorar diversos aspectos de las puestas en escena teatrales al proporcionar ideas a los directores y a los actores, así como generar propuestas en otros ámbitos (*signos*) como en la escenografía, la iluminación, los audiovisuales, las preferencias y comportamientos de las audiencias, los modos de difusión y gestión de los espectáculos, etc., que, sin duda, pueden producir nuevas formas de creatividad (Cómo la IA está mejorando el mundo del teatro y la actuación: <https://chat-gpt-españa.es/ia-en-el-teatro/>).

4. *Para terminar... por ahora*

No quisiera terminar, en primer lugar, sin referirme a una lectura, muy apropiada, creo, para el ámbito tratado. Me refiero a la excelente novela, *Los vínculos artificiales*⁷¹, del joven francés Nathan Devers, escritor y profesor de Filosofía, donde se examinan la función de las redes sociales y la inteligencia artificial, unos sistemas que manejamos y nos manejan en la vida real de hoy.

Hasta aquí unos apuntes de un casi neonato, de un aficionado, dispuesto a seguir aprendiendo mientras viva, por lo que hago míos los versos machadianos del poema “He andado muchos caminos”, inserto en *Soledades*:

He andado muchos caminos,
he abierto muchas veredas;
he navegado en cien mares,
y atracado en cien riberas.

Y ahora me inscribo en uno más, en el de la inteligencia artificial, que avanza exponencialmente con sus defensores y detractores, sobre la que he querido traer estas breves e incompletas

71 -Madrid: Alianza, 2023.

reflexiones a vuestra consideración, teniendo en cuenta que son y serán de interés para nuestras vidas futuras, en general, y para el uso de la literatura y el teatro, en particular. Para su examen con mayor rigor y amplitud, anuncio la celebración del 34 seminario del SELITEN@T, *Literatura, teatro e inteligencia artificial*, que tendrá lugar en Madrid, bajo mi dirección, del 25 al 27 de junio de 2025, al que estáis todos invitados.

Qué nos diría Juan Carlos al respecto.... Ahora, digo yo —eso sí— la IA podrá ser una herramienta de ayuda —y no de sustitución— para conseguir un mundo artístico mejor para los seres humanos, en general, y para cada uno de nosotros en particular. Por ello, en un tema tan controvertido, pero tan actual, traigo a colación la sentencia de *Juan de Mairena*: “no hagáis caso de cuanto yo os diga” —quizás un poco, sí—, porque según el dicho quijotesco, “Cada uno es artífice de su propia ventura”. Muchas gracias.

