



**DETLI**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales  
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo  
ISBN 978-950-585-116-4



UNION  
ACADEMIQUE  
INTERNATIONALE

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2019

**aparte.** Del prefijo *a-* (del latín *ad-*, sin significación precisa) y el latín *pars*, *partis*, parte (ing: *aside*; fr: *aparté* it.: *a parte*, al.: *Beiseitesprechen*, port.: *aparte*).

*En teatro, forma de diálogo dramático que convencionalmente se sustrae a la percepción de determinados personajes presentes en escena, para los que resulta no oído, mientras que para el público es perfectamente audible.*

El aparte es una de las cinco formas específicas —con el coloquio, el soliloquio, el monólogo y la apelación al público— del diálogo teatral, entendiendo por “diálogo” cualquier manifestación “mediante palabras”, que es su sentido etimológico (*δια-*, “a través de” y *λογος*, “palabra”), no la “plática entre dos o más personas”, que es su sentido corriente en español según el diccionario académico, y mucho menos la “charla entre *dos*”, resultante de una falsa etimología. Así el diálogo dramático abarca en efecto todo el componente verbal del drama, todas las palabras pronunciadas en él, sin excepción. De las cinco formas, solo el coloquio y el soliloquio forman sistema: se oponen entre sí por la presencia o ausencia de interlocutor(es).

Se trata de una forma de diálogo tan inverosímil o convencional y tan específicamente teatral (Larthomas, 1972: 380) que pone en evidencia, incluso en el texto escrito, la oralidad del diálogo dramático y la peculiar situación comunicativa en que se profiere. Así no se puede sino discrepar ante la afirmación de Jiří Veltruský (1942: 51) de que en la obra dramática el aparte «está dirigido en mayor o menor medida directamente al lector». ¿Al lector, y además *directamente*? Seguramente su prejuicio de que el drama es (solo) literatura, que se lee *exactamente igual* que las novelas y los poemas, le obliga a sostener tal tesis; pero como la experiencia atestigua lo contrario (no parece verosímil que ningún lector haya leído nunca un aparte como

dirigido *directamente* a él), lo que pone en cuestión esta forma —huella indeleble del destino o el origen teatral de los textos dramáticos— es el reduccionismo literario presupuesto por Veltruský. Puede verse Lane-Mercier (1989: 228-231) sobre los problemas que plantea «el aparte novelesco, calcado con toda evidencia de su homólogo teatral» (228) y que se derivan del diferente modelo comunicativo, lineal y triangular respectivamente, de cada uno de los dos *modos* de imitación o representación:

*Comunicación narrativa:* Autor - Narrador - Texto - Narratario - Lector

*Comunicación teatral:* Actor/Personaje - Personaje/Actor - Público

Se pueden distinguir tres tipos de aparte, de características bien diferentes:

1) *Aparte en coloquio*, en que dos o más personajes hablan entre sí sin ser oídos por otros, ya que se entiende por coloquio el diálogo dramático con interlocutor(es), que es la forma más frecuente y natural del discurso dramático. Abunda en *El lindo don Diego* de Moreto, por ejemplo:

BEATRIZ.

Súbito, no meditado,  
vuestro pretexto colijo.

MOSQUITO. [*Aparte a Don Diego.*]

¿Qué es lo que agora te dijo?

DON DIEGO.

Que lo aceta de contado.  
Della desde hoy no me aparto.

MOSQUITO.

Pues ¿no te lo dije yo?

DON DIEGO.

aparte

Luego vi que el pez picó.

MOSQUITO.

¿Qué hará en viendo que es lagarto?—

BEATRIZ.

Algo de bobería en vos  
presumo en cándido pecho.

(II, vv. 1701-1710)

(Nótese que el último verso de Mosquito es ya un aparte del segundo tipo, “en soliloquio”.)

DON DIEGO.

Sin reñir le mataré.

MOSQUITO. [*Aparte a Beatriz.*]

Arranquemos a correr  
mientras él queda en arrobo.

BEATRIZ.

¡Jesús! Harta voy de bobo.

MOSQUITO.

No es poco para mujer. — *Vase.*

(III, vv. 2228-2232)

2) *Aparte en soliloquio*, que equivale a pensar en voz alta y suma la teatralidad y lo convencional de las dos formas (v. “monólogo / soliloquio”). Es el tipo de aparte más frecuente, lo que explica quizás que muchas veces sea el único tenido en cuenta, con numerosas ocurrencias y extensas en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca:

CLOTALDO.

Vuestra Alteza, gran señor,

me dé su mano a besar,  
que el primero os ha de dar  
esta obediencia mi honor.

SEGISMUNDO. [*Aparte.*]

(Clotaldo es: ¿pues cómo así  
quien en prisión me maltrata  
con tal respeto me trata?  
¿Qué es lo que pasa por mí?)

(II, vv. 275-282)

SEGISMUNDO.

Soy tirano  
y ya pretendes reducirme en vano.

CLOTALDO. [*Aparte.*]

(¡Oh, qué lance tan fuerte!  
Saldré a estorbarlo aunque me dé la muerte).  
Señor, atiende, mira. (*Llega.*)

(II, vv. 680-684)

Cuando el *aparte* adquiere una notable extensión no puede llegar a confundirse con el soliloquio (pues el personaje enunciador no está solo), pero sí quizás con el monólogo, que es un discurso sin respuesta del interlocutor, no sin interlocutores. Es el caso, en la jornada primera de la misma obra, del de Clotaldo que ocupa los versos 395-474, que cierra la escena cuarta y comienza así: «¡Válgame el cielo, qué escucho! / Aún no sé determinarme / si tales sucesos son / ilusiones o verdades. / Esta es la espada que yo / dejé a la hermosa Violante [...]».

3) *Aparte ad spectatores*, dirigido de manera ostensible al público, con el consiguiente efecto antiilusionista y metateatral que supone, y que no es más que un caso particular de la otra forma característica del diálogo

aparte

dramático, la apelación al público, con la que guarda la misma relación que el tipo anterior con el soliloquio: su dependencia de un coloquio que resulta interrumpido o “suspendido” por él, en general brevemente, además de su dicción ante otros personajes a los que se sustrae su audición. En *La trilogia della Villeggiatura* de Goldoni, plagada de apartes, se encontrarán muestras de este último tipo, muy frecuente en la farsa, la *commedia dell’arte*, las marionetas y otras formas de comicidad popular. En el teatro español del Siglo de Oro (Rubiera, 2009) va ligado a la figura del gracioso, como en este ejemplo de *El desdén, con el desdén* de Moreto:

DIANA.

Todos vienen con sus damas,  
y Carlos viene con ellos.

POLILLA (*Ap. [al público]*)

Señores, si esta mujer,  
viendo ahora este desprecio,  
no se rinde a querer bien,  
ha de ahorcarse, como hay credo.)

(III, vv. 2203-2208 )

Es una forma de diálogo mucho más identificable en la puesta en escena que en los textos, que rara vez lo anotan. Así habrá que entender seguramente los versos con que irrumpe el gracioso Tarimón en la comedia de Rojas Zorrilla *Persiles y Sigismunda*:

Gracias a Dios que ha llegado  
mi papel en la comedia;  
que me tuvo con cuidado  
la tardanza del poeta.



El contenido metadramático, con su efecto antiilusionista, delata o sugiere con frecuencia el aparte a los espectadores. Es el caso quizás de esta réplica de la penúltima escena de *La comedia de la corte* de Pietro Aretino, en boca de Parabolano: «Quietos, digo. Quietos todos. Si seguimos así, terminamos en tragedia» (IV, 14).

La apelación al público o “discurso *ad spectatores*” es el diálogo que se dirige directamente al verdadero destinatario de la comunicación teatral, el público. El aparte es, con el monólogo, un caso particular de esta forma, que se manifiesta también en otras modalidades características, como los prólogos y epílogos (Shakespeare) —aunque no todos sean apelativos, caso de *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán— o los mal llamados “narradores” (Brecht), con funciones diversas: ideológica, crítica, irónica, informativa (poner en antecedentes u ofrecer la continuación imaginaria de la acción), etc. Aunque muy raramente, puede llegar a ocupar el centro del diálogo, como ocurre en *Insultos al público* de Peter Handke; lo normal es que se sitúe en la periferia, enmarcándolo. La apelación afecta a dos aspectos de la recepción dramática, la “distancia” porque rompe (o dobla) la ilusión teatral y los “niveles” de ficción o realidad: porque un actor, saliéndose de su personaje, dirige su discurso al público escénico, que resulta así actualizado, o bien porque un personaje apela como tal al público dramático, al que se le asigna un papel. Puede oponerse así la *apelación escénica* o externa a la *apelación dramática* o interna.

El recurso a esta forma de diálogo es propio de las dramaturgias más abiertas o menos ilusionistas, como el teatro épico o manifestaciones populares como las citadas antes, pero será muy raro en el teatro realista que basa la ilusión en la *cuarta pared* infranqueable entre sala y escena; aunque

## aparte

no imposible: una figura como la del “*raisonneur*” (portavoz del autor), propia del teatro de tesis o didáctico, puede llegar a emplearlo. Hay que destacar el ensanchamiento de las posibilidades expresivas que cobra el discurso al público en la puesta en escena efectiva, por ejemplo jugando con la ambigüedad entre los dos tipos, interno y externo, de apelación: pensemos en el discurso de Antonio en *Julio César* de Shakespeare dicho cara al público —que es y no es el pueblo romano al que se dirige— o en el del protagonista de *Un enemigo del pueblo* de Ibsen.

Ni el aparte ni el soliloquio ni la apelación instauran en el teatro formas de auténtica “mediación”, ni en el sentido modal, como la del narrador o la del ojo de la cámara en el cine, ni tampoco en el de crear «ámbitos intermedios entre la representación y los espectadores», con la preferencia por el proscenio como lugar para decirlos, a que se refiere Cueto Pérez (1986: 515). Al contrario, se trata de formas que manifiestan la impronta que lo específico de la comunicación teatral ha dejado en el diálogo; que, lejos de borrar o mitigar, evidencian y resaltan la primera nota diferencial del modo dramático de representación: su *in-mediatez* (v. “dramaturgia / dramalogía”).

Todos los tipos de aparte pueden y suelen ir acompañados de otros recursos expresivos, actorales (entonación, gesto, mirada...) o no (efectos de iluminación o sonido), que pueden llegar a sustituirlos (un guiño al público o a otro personaje). No cabe duda de que los tres están, en último término, orientados o volcados al público, en grado de creciente inmediatez, y favorecen su complicidad con el personaje que lo profiere.

## BIBLIOGRAFÍA

Cueto Pérez, M., “La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral”, en *Investigaciones semióticas II*,



Oviedo, Universidad, 1986, vol. I, pp. 515-529; García Barrientos, J.-L., *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método* (2001), Madrid, Síntesis, 2007; Gullì-Pugliati, P., *I Segni latenti. Scrittura come virtualità scenica in "King Lear"*, Messina-Florenca, D'Anna, 1976; Lane-Mercier, G., "Déformations pragmatique-structurales: l'aparté, la parole isolée, l'effet de stéréotypie", *La parole romanesque*, París-Otawa, Klincksieck-Les Presses de l'Université d'Otawa, 1989, pp. 228-238; Larthomas, P., *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, París, Colin, 1972 ; Pfister, M., *Das Drama*, Múnich, Fink Verlag, 1977; Rubiera, J., "El aparte al público y la locución a los espectadores en la comedia del siglo de oro", en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 621-628; Ubersfeld, A., *El diálogo teatral* (1996), Buenos Aires, Galerna, 2004; Veltruský, J., *El drama como literatura* (1942), Buenos Aires, Galerna-IITCTL, 1990.

José-Luis GARCÍA BARRIENTOS

CSIC, Madrid