

I El teatro

Al comenzar el estudio del drama, la primera pregunta que hay que hacerse es ¿qué es el teatro? Generalmente, se asocia el concepto de teatro con algo que no es verdadero sino simulado, imitado. Lo demuestra la frase común «está haciendo teatro», que es tanto como decir que una persona no está actuando de una manera espontánea, sino fingida. Según Aristóteles (384–322 a.C.), filósofo griego y autor de la *Poética*, donde se estudian los distintos géneros poéticos, el origen de la poesía dramática radica en (*stems from*) la tendencia innata en los seres humanos de imitar, lo cual establece una de las diferencias entre ellos y los animales. Las personas aprenden a través de la imitación; por eso el niño actúa de manera simulada para adaptarse al modelo presentado por los mayores, por ejemplo, cuando él está sentado y quieto durante una visita. Más tarde, cuando crece, se da cuenta de que ésa no era la realidad sino una *mimesis*, o imitación de la realidad. El individuo también lucha por adaptarse a una realidad modélica, y a través de ese proceso se da cuenta de que toda acción humana es, de una u otra manera, una manifestación teatral. Podría decirse entonces que el drama toma de la vida diaria los elementos que lo integran y los coloca en un esquema determinado que constituye el teatro. Aunque existen muchas maneras de aproximarse al teatro, la consideración anterior parece la más simple: es decir, la obra dramática sería como una extensión de la vida diaria sometida a un esquema determinado, con sus fluctuaciones entre risas y lágrimas —comedia o tragedia— tal como lo concibió Aristóteles.

La diferencia entre la vida y el teatro es que en el teatro, el autor —el dramaturgo— controla la situación dramática desde afuera; mientras que en la vida práctica, las personas involucradas en una situación generalmente no pueden manejar dicha situación desde adentro.

El autor es solamente una persona que observa las situaciones propias de la vida de cada día y las ordena dando forma a esos pedazos de vida a los que se llama *drama*. No se puede negar que esos fragmentos de la vida diaria no son realidad sino una imitación de la realidad basada en la visión o interpretación del dramaturgo. Por eso se dice que el teatro es «mimesis», es decir, imitación de un aspecto de la vida real. Por consiguiente se podría decir que el propósito del dramaturgo es seleccionar el material de su drama de tal manera que el espectador pueda encontrar a través de la experiencia dramática un orden, una iluminación del caos de su diaria existencia o quizás un reflejo escénico del caos mundial.

Se ha dicho que la perspectiva dramática carece de narrador —esa voz que contaba la historia en la narrativa. Sin embargo, si admitimos que la narrativa se basa en la presencia de una historia y de un narrador que la cuente, tendremos que admitir también que en el teatro, a veces, un personaje cuenta historias que, aunque afectan a la historia principal, no han ocurrido en el escenario. Es decir que para solucionar el problema de incluir en la obra dramática acontecimientos que suceden fuera de ella —acciones guerreras, por ejemplo— se recurre a la figura de narradores encarnados (*embodied*) en los personajes que forman parte del drama.

II *Análisis del teatro: Partes integrantes*

Algunas veces se hace la diferencia entre el drama y el teatro, los dos conceptos se relacionan con la representación: el drama significa acción, la actuación del texto dramático, mientras que el teatro se refiere a la representación de dicho texto, o sea, el espectáculo, al texto puesto en escena (*stagings*). Aquí es necesario señalar que a diferencia de otros géneros literarios que se construyen solamente por medio de la palabra escrita, la obra teatral es la palabra representada. Es por esa razón que se podría considerar la obra de teatro como un texto híbrido: escrito y oral. De ahí que haya también dos destinatarios: el lector (la persona que lee la obra) y el espectador (la persona que ve la obra representada). Lo que sí se puede afirmar es que el texto dramático es un texto doble: por una parte se caracteriza y se estructura a través del diálogo de los personajes; por otra, ese texto contiene muchas indicaciones para su representación (descripción del lugar donde se desarrolla la acción, descripción de los personajes, entradas, salidas, efectos especiales de luz y sonido, etcétera). A estas indicaciones se les llama *acotaciones* o *direcciones de escena*, y también se denominan con la palabra griega *didascalia*. Sin embargo, hay que tener en cuenta que se llama acotaciones no sólo a las indicaciones escénicas —ya que hay textos que no las tienen— sino a todo elemento que indique algo referente a la teatralidad del texto.

Por consiguiente, lo que hace que un texto sea un texto dramático es la forma dialogada y las acotaciones; es decir que, aunque el texto dramático está formado sólo por palabras escritas, éstas tienen un doble destino. Unas se destinan a su realización oral en la representación por medio del diálogo; otras tienen una función imperativa y sirven para configurar el escenario. En el texto escrito alternan los diálogos y las acotaciones de escena, pero sólo aparecen simultáneamente en la representación. Teniendo esto presente, se puede decir que el texto dramático se compone de dos planos —uno *textual* y otro *escénico*— de tal manera que la articulación de estos dos planos forme una estructura coherente.

- | | |
|--|--|
| I. Plano textual
(literario) | texto principal: texto dicho por los personajes
(el diálogo)
texto secundario: acotaciones de escena |
| II. Plano espectacular
(extraliterario) | espacio escénico: formado por los personajes,
decorados, luces, música, etcétera |

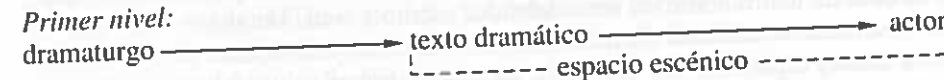
Estas tres categorías —texto principal, texto secundario y espacio escénico— definen el texto dramático. Por lo tanto, es necesario considerar el estudio del género dramático en su doble aspecto de *texto literario*, que se realiza mediante la *lectura*, y *texto espectacular*, que se realiza a través de la *representación*. El teatro no es solamente un género literario; también es una práctica escénica que se organiza y toma vida a través de la representación. Por lo tanto, aunque la lectura individual de una obra de teatro sea posible y válida, ésta siempre será diferente de una representación, y todavía más importante es el hecho de que así como no hay dos representaciones exactamente iguales —varían los actores, el director, el espacio, etcétera— tampoco hay dos lecturas idénticas. De aquí se deduce la necesidad de aprender a re-crear la obra dramática durante la lectura, valiéndose de la imaginación por medio de la cual se puede visualizar las acotaciones de escena.

III Plano textual o literario

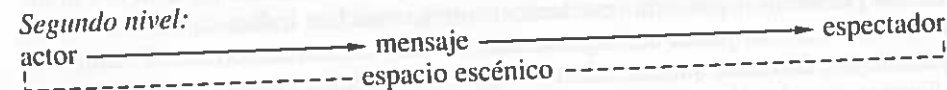
Teniendo en cuenta que el propósito de este libro es un acercamiento a la literatura, el análisis del teatro se centrará (*will focus*) en el estudio del texto dramático escrito o literario. Lo primero que hay que hacer notar es que el código comunicativo, emisor-mensaje-receptor, queda definido en el teatro a dos niveles.

CÓDIGO COMUNICATIVO TEATRAL

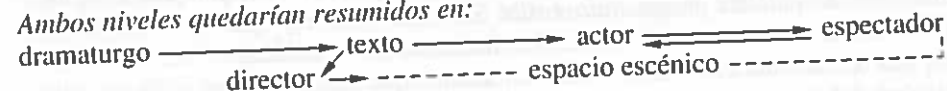
Primer nivel:



Segundo nivel:



Ambos niveles quedarían resumidos en:



Al analizar este código hay que considerar que la relación entre el espectador y el actor es recíproca, no sólo en el teatro contemporáneo en el cual el actor incita al espectador a participar en el drama sino también en el sentido, más general, de involucrarlo en el proceso dramático. Es decir, un texto dramático se presenta como una «conversación»; es un diálogo entre dos personajes (*yo/tú-tú/yo*). Esta conversación está compuesta no sólo de elementos verbales sino también de elementos mímicos (gestos, ademanes, posturas, etcétera). A la escenificación de esta conversación asiste el espectador: sabe que los personajes le «están diciendo algo» y, aunque él no participe en la conversación, todo lo que se hace en el espacio escénico tiene una significación, es decir, sirve para comunicar un mensaje. Por lo tanto, la función del espectador consiste en descubrir y dar significación a esa conversación que se le entrega por partes mediante la interacción de los actores en el espacio escénico. El espectador es, así, un creador de significados.

Así como al hablar de la narrativa se podía decir que toda lectura es incompleta ya que el texto admite varias lecturas —por ser literario— también se puede afirmar que el texto dramático admite diversas puestas en escena —por ser artístico— y el espectador puede realizar diversas *interpretaciones* buscando siempre relaciones nuevas. Esto significa que cuando el dramaturgo escribe una obra dramática, tiene presente no sólo que ésta va a ser leída —como sucede en la narrativa— sino también que va a ser representada ante un público por medio de unos actores guiados por un director. Es el director el que hace que la obra pase de una vida latente —en el texto— a una vida concreta y actual —en la escena. Teniendo en cuenta todo lo dicho, se puede deducir que el teatro implica un «proceso dialógico» a cinco niveles de comunicación: (1) comunicación entre el dramaturgo y el actor; (2) comunicación entre los diversos actores ya que cada uno es

a la vez destinatario y emisor, es decir, recibe mensajes y responde a ellos; (3) comunicación recíproca entre el actor y el espectador; (4) comunicación entre el dramaturgo y el espectador a través del actor (y del director) y (5) comunicación de los espectadores entre sí y de cada espectador consigo mismo. De ahí que se pueda decir que la tensión dramática supone una tensión de la comunicación.

EL DIÁLOGO

El diálogo es uno de los componentes fundamentales del discurso teatral: es la lengua puesta en acción. Sin diálogo no hay teatro, teniendo a la vez muy en cuenta que incluso los silencios —como ausencia de lenguaje o antilenguaje— dicen algo, comunican algo y, por lo tanto, son parte del discurso. Se puede decir, pues, que la obra dramática es un conjunto de diálogos presentados por unos personajes que se van construyendo a través de esos mismos diálogos. Los personajes quedan caracterizados por la forma en que intervienen en el diálogo así como por su descripción física y por sus acciones.

Si comparamos el diálogo de la narrativa con el de la obra dramática, podemos ver el contraste siguiente.

NARRATIVA	DRAMA
diálogo escrito	diálogo oral
diálogo referido	diálogo directo
diálogo aprehendido en la lectura	diálogo aprehendido en la representación

Por consiguiente, se puede afirmar que el diálogo dramático es un diálogo oral, actuado, en lugar de ser un diálogo escrito como el de la narrativa. El teatro, como mimesis, es y no es el mundo en que vivimos. En la actuación de los personajes, todas las manifestaciones orales, tales como hablar, cantar, reír, llorar, se presentan directamente sin intermediario escrito. Esto significa que el texto dramático pierde su valor como texto descriptivo-narrativo y se transforma en elemento motor de la mimesis, la cual da existencia escénica a los personajes. No hay necesidad de insistir en establecer la diferencia entre el texto narrativo y el texto dramático, pero sí conviene señalar que en el texto narrativo la primera persona *yo* está subordinada a la tercera *él* porque el narrador, generalmente, se refiere a los personajes en tercera persona. Sin embargo, en el texto teatral, es la tercera persona *él* la que está subordinada al *yo* porque los personajes presentan en primera persona la situación. Tomando en cuenta el juego dramático vemos que se distinguen dos tipos de diálogo: uno a través de la participación directa de los personajes, otro como participación indirecta; este segundo tipo lo constituyen los llamados *apartes* (*asides*). Los *apartes* son frases que dice un personaje y que se supone que los demás personajes no oyen, pero que sirven para dar a conocer al público los pensamientos de quien las dice o ciertas intenciones secretas. Los *apartes* tienen una función parecida a la que tenía el coro griego del teatro antiguo: sirven de intermediarios entre el espectador y la obra.

La obra dramática puede presentar el diálogo en verso, en prosa o en una combinación de verso y prosa, pero en cualquier caso, el diálogo es el instrumento del

cual se sirve el actor para dar vida a la obra. De la selección de las palabras que componen el diálogo depende el que éste tenga un tono serio o humorístico, elevado o común.

Además del diálogo propiamente dicho, hay que considerar el *monólogo* o *soliloquio* que generalmente se desarrolla cuando el personaje está solo en escena; es, pues, un diálogo con un solo emisor. Por consiguiente, el monólogo consiste en las reflexiones que éste se hace en voz alta sobre la situación específica en que se encuentra. Es célebre el monólogo de Hamlet «*To be or not to be*» así como el monólogo de Segismundo «¿Qué es la vida?» en la obra maestra de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), *La vida es sueño* (1635).

Al considerar el diálogo del drama *El nietecito*, de Jacinto Benavente (1866-1954), los actores usan un diálogo flexible, ingenioso y un lenguaje fluido; es un diálogo lleno de ideas más que de acción. Los personajes, de acuerdo con su medio social, usan muchas expresiones populares: *too*, *na*, *comío* y otras más.

El lenguaje de *Historia del hombre que se convirtió en perro* de Osvaldo Dragún (p. 320) es diferente del lenguaje convencional; no se trata solamente del uso del *voseo* —*divertite*, *podés*, etcétera— sino que se trata de dar fuerza a la expresión para poner de relieve las ideas fundamentales que se agitan en el drama. Esto, según Pedro Bravo-Elizondo en *Teatro hispano-americano de crítica social* (1975), conduce a un lenguaje casi telegráfico derivado del *fluir* de la conciencia (*stream of consciousness*) y de la irrupción de la tensión interna producida por el choque del individuo con su medio ambiente; es decir, que la sintaxis oracional es sustituida por palabras aisladas. Por ejemplo, en la página 322 se ve la elipsis de los elementos sintácticos quedando solamente, primero la palabra aislada y luego sólo las letras iniciales: «Tornero... ¡NO! Mecánico... ¡NO! S... N... R... N... F... N... » Por otra parte, en la obra *Resguardo personal* de Paloma Pedrero (p. 327), el teatro se propone ser un vehículo cultural, en donde aparecen algunas palabras y expresiones usadas por el pueblo pero que el pudor (*bashfulness*) y el buen gusto rechazan. Hay que destacar que lo que Pedrero se propone es dar énfasis a una situación cultural muy arriesgada, aunque real: la falta de comunicación entre las parejas y, en última instancia, la libertad y la autonomía de la mujer.

LOS PERSONAJES O DRAMATIS PERSONAE

Así como la obra dramática no existiría sin el autor, tampoco podría existir sin el actor, aunque aquél hubiera creado el texto dramático, porque el teatro es representación y, por lo tanto, el actor nace de la necesidad de *re-crear*, de *representar* la obra del autor. El actor es una persona que habla y que se mueve en el escenario, pero su esencia consiste en que *represente* a alguien, que *signifique* a una persona; de ahí su nombre de *personaje*. Es por eso un cuerpo vivo, un ser humano que se convierte en personaje a través de una mimesis, es decir, imitando a otra persona, sintiéndose otra persona impuesta por el texto. De ahí que podríamos usar la siguiente fórmula para representar a un personaje.

actor + texto = personaje

Los personajes del teatro, aunque tienen cierta semejanza con las personas reales, difieren de éstas en algunos aspectos: primero, porque se mueven en un mundo imaginario; segundo, porque han sido creados por el autor para transmitir su mensaje y generalmente sólo presentan unas cuantas características predominantes que sirven para definirlos.

Un personaje está constituido por frases pronunciadas por él y frases pronunciadas sobre él; esto significa que el personaje puede constituirse de dos maneras: directa e indirectamente. Un personaje está directamente constituido cuando le conocemos a través de lo que él mismo dice y hace; está indirectamente constituido si le conocemos a través de lo que nos dicen los otros acerca de él. Los personajes, además de hablar, se mueven en el escenario (*stage*), hacen gestos, van vestidos de una manera determinada y todo esto es también *lenguaje* que tiene su propia significación para entender el drama. De ahí que se pueda decir que los personajes tienen un valor *sintáctico* porque desempeñan (*they perform*) una función en el desarrollo de la acción comparable a la función de las palabras en el desarrollo de la frase.

Es necesario notar que los personajes están ordenados para el desarrollo de la acción dramática, es decir, que desempeñan una función determinada. Teniendo en cuenta su función, los personajes se clasifican en *actantes* y *actores*. Son actantes los que de cualquier manera, aunque sea de un modo pasivo, contribuyen al progreso de la acción. Actante es un término más inclusivo que personaje ya que los animales y los objetos y hasta los conceptos pueden ser actantes. Por ejemplo, la escudilla en *El nietecito* tiene la función de actante.

Los actores son aquéllos que no sólo contribuyen a que avance la acción, sino que son portadores de las ideas, es decir, de la significación temática del drama; por lo tanto, además de un valor sintáctico tienen un valor *semántico*. Otra consideración acerca de los personajes es su relación con la escenografía o ambientación (*setting*) ya que los personajes son producto de su medio ambiente y éste influye en su carácter.

Al igual que en la narrativa, el teatro necesita de la figura de un protagonista que represente el interés principal de la acción. Éste es el sujeto que realiza la acción principal y a él se refieren todas las acciones que forman el argumento. No se debe considerar al protagonista como persona individual sino como un ser universal. Por ejemplo, lo que le ocurre al abuelo del drama *El nietecito* y a Antígona en *Antígona furiosa* no les ocurre solamente a ellos sino a todas las personas que se encuentren en esas mismas condiciones. Por consiguiente, se produce una universalización.

Las características del protagonista varían según el esquema de la representación, o sea, según se trate de la tragedia o de la comedia. La tragedia como forma estética teatral celebra el hecho de que aunque el ser humano tenga que aceptar lo que no tiene solución, su *espíritu* triunfa sobre su destino. Paradójicamente, la muerte del héroe es común; pero es el espíritu del héroe, quien supo luchar a pesar de sus limitaciones, lo que constituye el drama trágico.

La comedia, sin embargo, se basa en el sentido cómico de la vida; es decir que, a pesar de los fracasos, a pesar de los golpes de la vida, el individuo se levanta y sigue viviendo porque la vida continúa. La comedia se caracteriza por

el *humor*, el cual se define como una buena disposición para afrontar la vida. Relacionada con la comedia, se debe mencionar la *risa* ya que ésta es consecuencia lógica de lo cómico.

Según Aristóteles, el héroe trágico es un hombre que sin ser eminentemente virtuoso ni justo, viene a caer en desgracia, no por su maldad o perversidad sino como consecuencia de alguna debilidad, de algún error cometido; este error, denominado *falla trágica* (*tragic flaw*), es lo que le conduce a la catástrofe —catástrofe que es más impresionante mientras más elevada sea la imagen que se tiene del héroe.

Cuando empieza la representación se establece una relación entre el héroe y el público. El público se identifica con el personaje y vive los acontecimientos que está viviendo el protagonista, o sea, que se crea un sentimiento de *empatía*. El público acompaña al héroe en su *vía dolorosa* y cuando se produce la catástrofe, el espectador experimenta grandes emociones.

La pregunta que aquí se hace necesaria es, ¿qué emociones eran las que Aristóteles quería que conmovieran (*moved to pity, touched*) al público? Son dos: la *compasión* y el *miedo* —compasión al ver que el héroe trágico pasa tantos sufrimientos, y miedo o *temor* porque, siendo él un ser humano como todos, despierta en el espectador la conciencia de su propia vulnerabilidad. La tragedia griega no constituía una diversión sino una *purificación* que se producía por medio de esas dos emociones que se acaban de mencionar; a esta purificación los griegos la denominaron *catarsis*. Por consiguiente, la base del análisis de la tragedia consiste en presentar el fenómeno trágico como la imitación (*mimesis*) de una acción grave que provoca compasión y temor y que opera una *catarsis* o purificación por medio de las emociones producidas.

Se podría concluir que la tragedia encarna la jornada simbólica del héroe desde la ignorancia hasta la percepción; el héroe trágico actúa, sufre y, a través de su sufrimiento, aprende; esto es lo que se entiende por percepción o *anagnórisis*. Aristóteles limita la tragedia a la presentación de héroes de gran estatura moral, como antes se ha mencionado, mientras que la comedia se preocupa del hombre común con sus problemas personales.

En la comedia moderna predomina un tipo de humor nacido de la crueldad de la vida —el *humor negro*— que a veces se asocia con lo grotesco. Desde el siglo XVIII se considera lo grotesco como concepto estético; hoy día nace de la visión de un mundo caótico, deformado por la ruptura de formas y leyes tradicionales. La obra *Historia del hombre que se convirtió en perro* (p. 320) ofrece un ejemplo de lo grotesco al mezclar lo humano con lo animal en el hombre convertido en perro.

El reconocimiento de lo cómico y lo trágico es útil como análisis preliminar de una obra dramática; pero es importante señalar que la mejor distinción es la que se hace teniendo como base la obra misma. Por ejemplo, decir que la comedia tiene un final feliz o que la muerte y la tragedia son inseparables no es analizar una obra dramática, ni tampoco lo es el repetir lo que los personajes *dicen* y *hacen*; lo importante es preguntarse *por qué, cómo, dónde y cuándo* lo dicho ha sido dicho y lo hecho ha sido hecho.

EL ESPECTADOR

No hay teatro sin público ya que el signo teatral está constituido por la conexión entre actor y espectador. En realidad, el público —los espectadores— es siempre el que da sentido a la acción teatral que de lo contrario sería una cadena de palabras sin sentido. El lector, frente a una obra dramática, puede realizar tres tipos de lectura: (1) una lectura descriptiva, (2) una lectura estilística y (3) una lectura temática. La lectura descriptiva responde a las preguntas: ¿qué se cuenta en la obra? ¿quién o quiénes son los protagonistas de lo que se cuenta? La lectura estilística responde a la pregunta: ¿cómo se cuenta? Por último, la lectura temática considera ¿qué se quiere poner de manifiesto? y ¿por qué se cuenta? Ese porqué representa la valoración temático-cultural y se refiere al tema o idea central de la obra, es decir, al mensaje. Este tipo de lectura, precisamente, obliga al espectador a meditar, a reflexionar sobre el teatro que ha visto o leído.

La división tradicional entre espacio escénico y espacio del espectador desaparece a veces en el teatro contemporáneo porque el espectador se integra al espectáculo como un observador participante (ver el «Código comunicativo teatral», p. 254). Si se observa con cuidado la representación de una obra dramática se puede ver la importancia del espectador especialmente en los monólogos y en los apartes.

El monólogo es una forma de incorporar estructuralmente al público como personaje invisible de la acción, ya que si no existiera el espectador, el personaje no tendría ningún oyente/receptor del mensaje implícito en el monólogo. Del mismo modo, los apartes no son otra cosa que una manera sutil de hacer al espectador cómplice de la acción dramática. El espectador debe evitar la adopción de una distancia crítica: debe ser parte integrante y penetrar en la acción llevado por el ritmo de la obra. La respuesta del espectador consiste en deconstruir el drama de tal manera que los fragmentos que lo integran se relacionen con su mundo y le hagan sentir una especie de iluminación a través de la experiencia dramática. Por consiguiente, entre el actor y el espectador existen dos relaciones importantes: una relación física y otra intelectual que tiene lugar cuando el espectador percibe el mensaje de la obra.

EL TEXTO SECUNDARIO: LAS ACOTACIONES DE ESCENA

Una vez estudiados la organización y el funcionamiento del texto en su dimensión de diálogo actualizado por los personajes, se tiene que pasar a considerar la otra dimensión, o sea, la dimensión escénica. A este respecto hay que considerar que en el texto dramático existen unas normas de representación que hacen posible la teatralidad de dicho texto, o sea, su escenificación. Estas normas, de carácter imperativo, son las referidas anteriormente con el nombre de acotaciones escénicas o didascalía. Las acotaciones escénicas son de dos clases: escritas y habladas. Las acotaciones habladas forman parte del texto principal y se hallan integradas en el diálogo de los personajes. Por ejemplo, muchas veces se anuncia por medio del diálogo que alguien va a llegar o se informa de algo que tiene lugar fuera del escenario. Las acotaciones escénicas escritas aparecen formando parte del texto

dramático, generalmente con caracteres en letra cursiva o itálica, y contienen información relacionada con la puesta en escena de la obra.

Por medio del análisis de las acotaciones o direcciones de escena se puede averiguar el uso que de ellas hace el dramaturgo para efectuar los cambios de escena, prefigurar (*to foreshadow*) los acontecimientos, caracterizar a los personajes, dar unidad a la acción, etcétera. Lo importante es saber que en la obra dramática nada es gratuito y que cualquier indicación es significativa.

IV Plano espectacular

El espectáculo es la representación teatral en su conjunto —el texto puesto en escena, la experiencia estética gozada por el espectador. Ya se ha comentado al hablar de «arte y estética», la capacidad que tiene el arte de producir placer estético, por un lado, y de provocar una respuesta inteligente ante la situación que se presenta, por el otro. En el caso de la narrativa y de la poesía, el elemento central de la experiencia estética es la palabra; pero en el teatro no se puede dejar de tomar en cuenta su fin último, o sea, la representación teatral.

Así como en el plano literario, por ser forma escrita, se utilizan los signos del sistema lingüístico, en el plano espectacular se utilizan objetos, los cuales, por el hecho de estar en el escenario —es decir, en un espacio escénico— tienen una significación especial. Se podría decir que si el teatro posee una gran capacidad de comunicación es precisamente por esa capacidad del escenario de transformar en algo significativo todo lo que aparece en el espacio escénico. Aquí conviene mencionar las distintas posibilidades del teatro como lugar de acción. En primer lugar, las luces, los espacios físicos, los decorados (*settings, décor*), la música, la yuxtaposición de los objetos en el escenario, los diversos estilos de actuación y el maquillaje se convierten en recursos tan válidos como el diálogo hablado, es decir, significan algo, transmiten un mensaje. En segundo lugar, el espacio escénico comprende tanto el espacio representado en la obra —el espacio visible, interior— como el espacio no representado, sino *referido* en la obra —el espacio exterior. Por ejemplo, en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca (p. 335) se puede ver, por un lado, que el espacio representado, el espacio interior, no cambia, es uno solo, y de esta manera se logra transmitir al espectador la idea de encierro (*seclusion, prison*) de un espacio sin salida. Por otro lado, los acontecimientos que llevan el drama a su final ocurren en el espacio exterior, el espacio referido, de ahí su gran importancia. El espacio escénico está definido por dos puntos: el concepto mismo de escenario, en donde tienen lugar las relaciones actor/espectador, y el contenido visual de dicho escenario. En el teatro contemporáneo tiene gran importancia el espacio escénico y algunas obras tienen lugar en una habitación cualquiera, una cárcel, la calle, una estación del metro, un viejo mercado, etcétera, como espacio escénico. Por ejemplo, para representar una obra relacionada con la Guerra Civil española y a fin de crear la atmósfera del exilio, se utilizó como espacio escénico una estación de ferrocarril llena de viajeros ansiosos y de maletas.

LA ESTRUCTURA DE LA OBRA DRAMÁTICA

El término *estructura* viene de la arquitectura y en literatura adquiere el significado de *organización*. En cuanto a la obra dramática hay que distinguir entre la *estructura externa* de la obra y la *estructura de la acción dramática*.

1. *La estructura externa*. La unidad básica de la estructura dramática es la *escena*. Se puede definir la escena como una parte de la obra durante la cual el escenario está ocupado por los mismos personajes. Si entra o sale un nuevo personaje, se produce otra escena. De este modo se pueden distinguir fácilmente las partes integrantes de una obra. Hay otras unidades mayores como los *actos* o las *jornadas* —usadas en el Siglo de Oro— pero éstas son divisiones convencionales. En general, los actos constituyen una especie de interrupción que proporciona un descanso a los actores y a los espectadores.
2. *La estructura de la acción dramática*. Se entiende por acción dramática el conjunto de elementos que contribuyen al desarrollo de la trama de la obra dramática. Al considerar la acción de un drama hay que tener presente no sólo lo que ocurre en la obra sino también el orden en el que los acontecimientos ocurren. Por eso, el momento en el cual se levanta el telón es trascendente para la obra porque ahí empieza a desarrollarse la acción. Para Aristóteles la acción era la parte más importante, era el alma de la tragedia, mucho más importante que la historia que se contaba y que los personajes; de ahí que poco importara el hecho de que en el teatro griego el espectador conociera la historia que se iba a representar de antemano porque lo que importaba era la manera cómo se desarrollaban los acontecimientos ya fuera para enfatizar el suspenso o la ironía. Los componentes de la estructura de la acción se relacionan con los diferentes grados de emotividad o de percepción que despierta la obra y corresponden a los momentos de menor o mayor intensidad. Estos elementos constitutivos se ordenan en forma de pirámide y son: (a) exposición, (b) incidente o complicación (*rising action*), (c) nudo o clímax y (d) desenlace (*falling action*).
- a. *La exposición*. Es la presentación de la información necesaria acerca de los personajes o de la historia para que el espectador pueda entender la obra dramática.
- b. *El incidente o complicación*. Son ciertas palabras o acciones que provocan el conflicto o lucha entre fuerzas opuestas que pueden ser protagonista y antagonista o el protagonista consigo mismo. El incidente produce una tensión dramática que va creciendo hasta el clímax.
- c. *El nudo o clímax*. Es el punto de máxima tensión y constituye definitivamente un punto decisivo. Este cambio radical en el destino del personaje fue llamado por Aristóteles *peripeia*.
- d. *El desenlace*. El desenlace representa un descenso del movimiento dramático desde el punto culminante que es el clímax, hacia la conclusión o *resolución*.

- lenguaje? ¿la estructura dramática en lo que concierne a la división en actos y a los elementos cómicos y trágicos?
7. ¿A qué se debe la popularidad del personaje de don Juan? ¿Quién fue su creador? ¿Quién fue otro de los grandes dramaturgos seguidores de Lope? ¿Cómo se caracterizó su teatro?
 8. ¿En qué sentido se podría decir que Pedro Calderón de la Barca, al escribir su obra maestra *La vida es sueño*, rompe con la tradición dramática española? ¿Qué elementos barrocos de la pieza muestran su carácter innovador?
 9. ¿Qué características despliega el melodrama romántico del siglo XIX en España en cuanto a caracterización, ambiente, trama, tema, estructura de la pieza y efectos escénicos? Mencione tres dramaturgos españoles sobresalientes y sus respectivas obras maestras.
 10. ¿Qué representa *La gringa* para el teatro latinoamericano? ¿De qué trata el asunto?
 11. ¿Quién es Felipe González y cual fue su papel en el desenvolvimiento del teatro español contemporáneo?
 12. ¿Qué debe el teatro del español Alejandro Casona al de Benavente y al de Federico García Lorca? ¿Qué temas enfocan las piezas de Casona?
 13. ¿Qué papel desempeña Osvaldo Dragún en el nuevo teatro hispanoamericano?

Identificaciones

- | | |
|--------------------------------------|--------------------------------|
| 1. Dionisos y Baco | 8. la comedia de capa y espada |
| 2. la comedia y la farsa | 9. Ramón de la Cruz |
| 3. el <i>Auto de los Reyes Magos</i> | 10. <i>Ollántay</i> |
| 4. Calisto y Melibea | 11. José Echegaray |
| 5. los entremeses | 12. el teatro criollista |
| 6. el gracioso | 13. el peronismo |
| 7. <i>El burlador de Sevilla</i> | 14. <i>Los ilegales</i> |

EL DRAMA: GUÍA GENERAL PARA EL LECTOR

1. ¿Cuál es el marco escénico de la obra? ¿Se explica en detalle o no?
2. ¿Quiénes son los personajes y cuáles son las relaciones entre ellos? ¿Cuáles son actores y cuáles son actantes?
3. ¿Qué situación dramática se presenta en la obra? ¿Cómo progresa la acción de la obra? ¿Cuáles son las etapas de esa acción?

4. ¿Cuáles son las divisiones formales del texto?
5. ¿Cómo se puede clasificar el diálogo de la obra? ¿Cuáles son los elementos lingüísticos más significativos? ¿Son breves o largas las oraciones? ¿Se identifican los personajes a través de lo que dicen?
6. ¿Qué importancia tienen las acotaciones escénicas?
7. ¿Cuál es el tema principal de la obra? ¿Cuáles son los temas secundarios? ¿Tiene la obra un fin didáctico o comprometido?
8. En la obra, ¿se pone más énfasis en la creación de una empatía entre actor y espectador (lector) o en una separación sentimental y un acercamiento intelectual a la situación dramática? ¿Hay ejemplos de metateatro?
9. ¿Cuáles son los aspectos visuales sobresalientes de la obra?
10. Si usted fuera director(a), ¿cómo montaría la obra en el escenario?